

BIBLIOTECA  
LUSO-BRASILEIRA  
*Série Brasileira*

MANUEL BANDEIRA  
POESIA COMPLETA E PROSA  
*em um volume*

INTRODUÇÃO GERAL

NOTA EDITORIAL  
TRAJETÓRIA DE UMA POESIA / ITINERÁRIO DE PASÁRGADA  
CRONOLOGIA DA VIDA E DA OBRA

POESIA

A CINZA DAS HORAS / CARNAVAL  
O RITMO DISSOLUTO / LIBERTINAGEM  
ESTRELA DA MANHÃ / LIRA DOS CINQUENT'ANOS  
BELO BELO / OPUS 10 / ESTRELA DA TARDE  
MAFUÁ DO MALUNGO

PROSA

CRÔNICAS DA PROVÍNCIA DO BRASIL  
FLAUTA DE PAPEL / ENSAIOS LITERÁRIOS  
CRÍTICA DE ARTE / ANDORINHA ANDORINHA

APÊNDICE  
REPERTÓRIO ONOMÁSTICO  
BIBLIOGRAFIA



---

RIO DE JANEIRO, EDITORA NOVA AGUILAR S.A., 1993

## TRAJETÓRIA DE UMA POESIA

SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA

### I

DESDE *A Cinza das Horas*, publicado em 1917, Manuel Bandeira perturba nosso concerto literário. Dois anos depois, em *Carnaval*, sua voz faz-se satirizante com "Os Sapos", poema que seria uma espécie de hino nacional dos modernistas. Quando estes surgem, por volta de 1921, já lá encontram o poeta em seu perau profundo. Muitos procuram afinar a voz pela dele e todos lhe reconhecem o mérito da primazia. Atraído quase insensivelmente pelo movimento partido de um grupo de moços de São Paulo, e que logo repercutiu no Rio e em alguns Estados, conserva-se essencialmente a mesma figura singular. Seu esforço de renovação, sua "mensagem", como então se dizia, não obedece a nenhum programa definido e não se prende a compromissos.

E se esse esforço se distingue, por alguns aspectos mais notáveis, das concepções ortodoxas e correntes da época em que saiu *A Cinza das Horas*, isso não quer dizer que se conciliasse em todos os pontos com a que propugnavam muitos "modernistas". A popularidade atual da sua poesia não se fez, aliás, rapidamente, pois sujeita, embora, a uma técnica extremamente cultivada, ela não visa o efeito exterior, e muitas vezes não se dirige tanto ao sentimento, ao "coração", como a regiões menos exploradas da alma.

Por esses traços, Bandeira aproxima-se, em particular, de algumas tendências do simbolismo francês — e do romantismo alemão —, precisamente das tendências que menos influíram em nossa poesia. Não é riqueza verbal, a profusão lírica, a prestigitação, o pitoresco, a imagem rara, o que mais o seduz entre os simbolistas. Nem é a simples procura de ritmos novos e revolucinários o que marca suas afinidades com alguns daqueles autores, pois apesar de ter sido ele quem, pela primeira vez entre nós, empregou o verdadeiro verso livre, não se tornou necessário o abandono das cadências tradicionais para que nos desse algumas das suas criações mais audaciosas.

É ilusório, aliás, julgar que as preocupações técnicas sejam opressivas em sua obra. O lirismo de Manuel Bandeira não é produto de laboratório, mas vem, como toda verdadeira poesia, de fontes íntimas, exigindo, para realizar-se, condições que não se podem forjar arbitrariamente. Apenas é forçoso acentuar a simples presença de tais preocupações e o papel que chegam a assumir em sua obra, surgida, não obstante os influxos simbolistas, após um contato assíduo com a venerável tradição lírica de Portugal.

E nada ajuda a melhor caracterizar as qualidades específicas dessa obra do que o confronto com a de outro poeta, como ele educado na tradição clássica e tanto quanto ele atraído pelos novos ritmos. Em ambos a vontade de reagir contra os moldes correntes tem raízes na aspiração romântica de liberdade total, embora em Ronald de Carvalho esse desejo não exclua uma composição amigável com o gosto, o "bom-gosto" parnasiano.

Cria teu ritmo e criará o mundo!

exclamou ele em um dos seus *Epigramas Irônicos e Sentimentais*. Na realidade a sedição que apregoava em face da poética oficial traduz-se quase toda em tal verso. A coisa menos "poética" que nos apresenta seu primeiro livro de poesias "modernistas", o célebre "cheiro de capim-melado", foi o extremo de ousadia a que chegou nesse terreno, e deveria marcar, para ele, o limite do a que era plausível chegar-se em matéria de gosto.

Em Manuel Bandeira a mesma ambição libertadora não conhece as fronteiras do "bom-gosto" e sua arte poética exprime-se, em dado momento, nestes versos:

Estou farto do lirismo comedido  
Do lirismo bem comportado  
Do lirismo funcionário público com livro de ponto, expediente, protocolo e  
[manifestações de apreço ao Sr. Diretor.  
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho verná-  
[culo do vocábulo.

Abaixo os puristas  
Todas as palavras, sobretudo os barbarismos universais.  
Todas as construções, sobretudo as sintaxes de exceção  
Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis  
Estou farto do lirismo namorador

Poético  
Raquítico  
Sifilítico  
De todo o lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo  
De resto não é lirismo  
Será contabilidade tabela de co-senos, secretário de amantes exemplar com cem  
[modelos de cartas e as diferentes  
[maneiras de agradar as mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos.  
O lirismo dos bêbados  
O lirismo difícil e pungente dos bêbados  
O lirismo dos *clowns* de Shakespeare  
Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

Mas essa maior ou menor ênfase na revolta contra as formas consagradas, as formas convertidas em formas ou fórmulas, não é o suficiente para estabelecer a distinção entre os dois autores, marcando a posição particular de Manuel Bandeira mesmo entre os seus companheiros de idéias. A própria concepção de poesia diverge radicalmente de um para outro. Para Ronald de Carvalho, poesia é principalmente estilização. Ele estiliza a natureza, de pre-

ferência a natureza já domesticada, já "estilizada", dos parques, das quintas, das praças ajardinadas. Um besouro passa zunindo, um araponga canta, um raio de sol cai reto sobre a relva, tudo providencialmente, tudo no instante exato em que tais coisas se fazem necessárias ao espectador para provocar o ambiente poético. A surpresa provocada, se assim se pudesse dizer, é um dos principais elementos com que joga esta arte. Tudo é preparado para o momento decisivo, tudo "posa" como diante de um fotógrafo.

O nome de outro poeta ilustre ocorre insensivelmente neste passo, de um poeta que utiliza algumas vezes os mesmos processos. Mas a semelhança é apenas superficial e aparente: Guilherme de Almeida compõe musicalmente; o ritmo interior de sua poesia é uma caprichosa melodia, que a dança das palavras acompanha. Ronald, ao contrário, é antes um colorista. E entre ele e o mundo exterior intervêm apenas a vontade de estilização, pura obra da inteligência discriminadora. A parte do artifício e deliberação é empolgante, a do acaso, pouco mais do que nula. Nos intervalos de uma poesia que quer ser matinal e inocente, que busca ferir o gosto como a polpa adstringente de uma fruta verde, deparamos com meditações requintadas, de sabedoria maliciosa e asiática.

De Manuel Bandeira pode dizer-se seguramente que está nos antípodas dessa arte. Seria interessante, talvez, ampliar o confronto, estendendo-o a outros autores igualmente expressivos de sua geração, a geração que se manifestou mais ativamente com o modernismo. Mas com esses Manuel Bandeira apresenta, em geral, divergências menos pronunciadas. Em todo caso menos importantes para quem tente caracterizá-lo.

Ele é tudo menos um fotógrafo. O mundo visível pode fornecer as imagens que hão de animar sua poesia, mas essas imagens combinam-se, justapõem-se, de modo imprevisito, coordenadas às vezes por uma faculdade íntima cujo mecanismo pode escapar-nos. E escaparia, não raro, ao próprio poeta. Essa faculdade, resistente a qualquer análise meticolosa, ajuda-o a abordar os temas vulgares e até prosaicos, conservando-se, no entanto, inconfundível e só aparentemente imitável. É o que explica muitas vezes sua obscuridade, principalmente quando as imagens que o ferem nos parecem distantes e sem relação perceptível entre si, como, por exemplo, as do "Noturno da Parada Amorim".

É explicável, pois, que não sejam os cenários simplesmente decorativos, as paisagens fotogênicas, aquilo que ostentam com maior frequência as suas poesias, mesmo as de caráter descritivo. A célebre "Evocação do Recife" é mais evocação do que descrição e aparenta-se por esse lado a algumas das suas peças de fundo mais subjetivo e íntimo, como "Profundamente" ou "Noite Morta". Muitas vezes a matéria fornecida pela realidade tangível tem como fundo de quadro um país mítico e ausente, que tanto pode ser a maravilhosa Pasárgada como o mundo das suas insistentes lembranças, o mundo que refletiria, se fosse mágico, o honesto espelho de "Véspera de Natal".



parece estrangeiro, a vertigem geral e impessoal deveria reduzir ao silêncio as queixas do coração solitário.

Pouco importa se o esforço resulta numa conclusão negativa e irônica, se a tortura íntima surge mesmo avivada pelo contraste com o desvario do mundo — o mundo dos “outros”. O fato é que esse primeiro passo de uma consciência irremediavelmente isolada para deixar seu confinamento revela não já a direção mas seguramente a possibilidade de uma existência nova e diferente. E a consciência dessa possibilidade — fato da maior importância para a boa interpretação dessa obra — evolui simultaneamente com o aperfeiçoamento progressivo e o enriquecimento da técnica poética.

A solicitude e o recolhimento íntimo não constituem para Manuel Bandeira uma condição estranha, à qual ele devesse ténder com todas as suas energias, mas uma realidade normal, ou que se fez normal e, se assim se pode dizer, natural. É ela, verdadeiramente, o momento originário, o ponto de partida, talvez a razão necessária de sua criação poética; não, como em tantos outros, uma aspiração muitas vezes vã e caprichosa. A condição estranha e, no seu caso, desejável, é justamente o que lhe proporciona a vida circundante em suas formas aparentemente mais tangíveis e manifestas. É compreensível, pois, se contemplada do mundo solitário e melancólico a que se achou condenado, que a vida se apresente, por instantes ao menos, com o aspecto de uma promiscuidade paroxística.

O primeiro esforço decisivo para ultrapassar aquela condição inicial termina, com efeito, por uma derrota:

O meu carnaval sem nenhuma alegria!...

Daí por diante, esta simples palavra — alegria — vai conjugar-se muitas vezes ao constante intento de superar a própria situação particular. Intento equívoco, sem dúvida, e ilusório, pois que a alegria não há de significar, neste caso, mais do que posição provisória e passageira — ocasional refúgio, embriaguez, delírio, êxtase, avesso de desenganos:

Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.

Mas o triunfo permanente talvez seja uma utopia, e por isso é preciso aceitar resolutamente a realidade de um mundo extravagante e exótico. Realidade que só se deixa captar, por sua vez, de modo pleno, mediante um recurso à deliberada dissolução dos compassos e medidas tradicionais, à ruptura de todas as convenções formais e estéticas ao aproveitamento sistemático de quanto, até então, passara por definitivamente antipoético; o prosaico, o plebeu, o desarmonioso.

De tudo o que lhe propunha o modernismo foram, assim, as soluções mais nitidamente libertárias o que lhe pareceu corresponder, ao menos por algum tempo, à sua forma de expressão poética. Liberdade e objetividade tornaram-se termos rigorosamente corre-

latos. Manuel Bandeira jamais se deixou seduzir muito pelos hermetismos e pelos esteticismos, que constituem formas aristocráticas de reclusão, intoleráveis para quem aspira a vencer, através da poesia, sua própria reclusão e seu confinamento.

É certo que o diálogo entre seu mundo íntimo e a vida circundante não pode ser definitivamente abolido com a simples supressão de uma das personagens e a exaltação correspondente da outra. Apenas a noite silenciosa, que se concebe aqui como uma libertação,

Mas para que  
Tanto sofrimento  
Se o meu pensamento  
É livre na noite!

— ou alguma realidade remota e mitológica, que a imaginação tornou presente, podem oferecer a solução cabal.

A esse propósito não me parecem, entretanto, especialmente felizes certas tentativas de filiação do seu famoso “Vou-me Embora pra Pasárgada”. A idéia mais generalizada que se faz da chamada literatura de evasão. É bem possível que nessa peça Manuel Bandeira não tenha atingido um dos pontos mais altos de sua criação lírica (conforme o pretendem alguns), e é verdade que toda a sua poesia é essencialmente poesia de evasão, se a considerarmos de outro ponto de vista. De “evasão” que anda intimamente associada à sua maneira peculiar de exprimir-se e que, no caso, vale antes por um ato de conquista e de superação, do que propriamente de abdicação diante da vida.

Também não acredito, como o acreditou Mário de Andrade, num dos seus admiráveis ensaios críticos, que represente simplesmente uma cristalização superior do vou-me-emborismo popular e nacional, cujos traços podem ser discernidos através de nossa literatura folclórica. Em Bandeira ela tem sentido profundamente pessoal para se relacionar a uma atitude suscetível de tão extraordinária generalização. Seria talvez preferível ir buscar seu paralelo em exemplos singulares que pode proporcionar de preferência a literatura culta. E ocorre-me, no momento, o de uma peça das mais célebres de um grande poeta que viveu ainda em nossos dias: William Butler Yeats.

Todavia a aproximação, mesmo aqui, não pode ser feita sem extrema cautela. Em *Sailing to Byzantium*, o poeta, resignado à própria velhice, busca um mundo distante, onde os monumentos sem idade do intelecto não foram e não poderiam ser contaminados pela febril agitação ou pela música sensual das gerações presentes, e onde a própria vida se desgarra das formas naturais para assumir a feitura das criações dos artesãos da Grécia e assegurar a vigília do Imperador:

Such a form as Grecian goldsmiths make  
Of hammered gold and gold enamelling  
To keep a drowsy Emperor awake...

Bizâncio é sagrado asilo, "artifício de eternidade", inacessível aos tumultos vãos da humanidade mortal. Pasárgada é, ao contrário, a própria vida cotidiana e corrente idealizada de longe; a vida vista de dentro de uma prisão ou de um convento.

Ainda aqui persiste, de qualquer modo, a atitude definida em *Carnaval* e, com mais abandono ou menos ironia, em muitas peças ulteriores. O mundo visível, em sua precariedade e impureza, guarda todo o antigo prestígio, e na tensão com a vida íntima e pessoal do poeta, é esta, em realidade, que parece reduzir-se quase ao silêncio.

É certo, no entanto, que os acentos de puro lirismo que distinguem seus primeiros versos, nunca adormeceram por completo, nem sequer durante a fase mais aguda da experiência modernista. A expansão dos sentimentos mais íntimos, de um lado, e de outro essa vontade de anular-se diante do fato exterior, essa evasão "para o mundo", continuam a subsistir ao longo de toda a sua obra. O contraste é aparentemente invencível entre as duas tendências, e no entanto elas se mantêm lado a lado, unidas entre si pelas origens comuns fertilizando-se e completando-se.

Pode mesmo acontecer que, na aquiescência plena e ativa do poeta à sua condição particular, o mundo deixe de ser o reino distante dos seus anelos, para se tornar uma realidade palpável e sempre presente. E que a alegria, exprimindo seu resolutivo intento de vencer-se a si mesma, já não seja a da agitação anônima e pública, mas talvez a "profunda e silenciosa alegria" de uma das suas composições antigas, ou aquela de que poderia dizer, parodiando outro poeta: "Dá, Senhor, a cada um, sua alegria própria." Neste caso, as prisões e os naufrágios da vida deixam de ser uma limitação para se transformarem em um motivo de enriquecimento. E a poesia pode jorrar em sua liberdade infinita:

O vento varria tudo!  
E a minha vida ficava  
Cada vez mais cheia  
De tudo.

Em *Mafuá do Malungo*, reúnem-se composições de diferentes épocas e que tinham sido omitidas nos volumes destinados à mais ampla divulgação. As razões aparentes dessa omissão vêm sugeridas no próprio subtítulo: jogos onomásticos e outros versos de circunstância. São as mesmas razões que asseguram, aliás, unidade relativa a esta obra, impressa originariamente por um amigo e para os amigos do poeta.

Não parece, todavia, que a insistência demasiada em semelhantes razões nos ajudaria a interpretar melhor este livro e por contraste — contraste que julgo de todo arbitrário — o restante de sua obra. Nenhum motivo de ordem estritamente literário e nenhum critério específico de valor hão de ter prevalecido na decisão adotada pelo Autor, de reunir estes exercícios em volume independente.

Presumir outra coisa será, creio eu, compreender imperfeitamente uma obra que se distingue acima de tudo por sua unidade intrínseca e onde os elementos, talvez discordes, se ajustam entre si em polifonia admirável. Será, além disso, desconhecer que as formas mais manifestamente lúcidas, apenas predominantes no *Mafuá do Malungo*, se o compararmos aos outros livros do autor, representam complemento obrigatório e mesmo fundamental de toda a sua criação poética e não, como, por exemplo, nos versos de circunstância de Mallarmé, um extravio episódico ou uma espécie de aparte frívolo, nem, e muito menos, elemento isolável, capaz de organizar-se em conjunto autônomo. Considerar estes jogos um produto nitidamente secundário assim como um arrabalde pobre de sua obra central, equivaleria a distinguir em Manuel Bandeira o poeta "sério" do "frívolo", partindo de uma antítese em realidade alheia e indiferente à esfera da poesia.

Referi-me à unidade superior de toda a sua obra. Tão importante e decisivo me parece este ponto, que tentaria explicar o aparente virtuosismo de seu autor, de que precisamente este volume nos dá tantas amostras, seu gosto de traduzir, parafrasear, parodiar, sua tendência para suscitar e procurar vencer toda sorte de obstáculos técnicos, como um fruto da ambição de ultrapassar-se a si mesmo. E acrescentaria ainda que a variedade e multiformidade não constituem uma aquisição gratuita, um dom do céu, mas resultam de um combate assíduo, o combate de um "poeta menor", no bom e verdadeiro sentido da expressão contra as limitações impostas por tal circunstância.

Desse combate ficou, entretanto, um vinco ainda visível nas realizações do artista vitorioso. É ele o que dá à sua obra aquela vibração pessoal e tão constante que, embora pouco acessível às simples determinações conceituais, nenhum leitor familiarizado com seus diferentes aspectos, deixará de reconhecer logo ao primeiro contato.

Como sucede com frequência a todos os autores de personalidade fortemente acentuada, ele não se adapta sem grande esforço aos malabarismos que requerem certas extralimitações. Por isso, e porque a intenção expressamente jocosa não reclama aqui semelhante esforço, parecem-me pouco convincentes, por exemplo, tentativas tais como os "À Maneira de..." incluídos em *Mafuá do Malungo*. Acho difícil que em uma delas, ao menos, possa alguém, em sua consciência, deixar de reconhecer, sob a máscara diáfana de Augusto Frederico Schmidt, a sombra do "poeta magro" de *Estrela da Manhã*.

Já quando procura ajustar-se às medidas dos velhos cancioneiros e mesmo às formas quinhentistas, o que sucede numerosas vezes, desde seu livro de estréia, composto quando imperavam onipotentes entre nós os acordes inexoráveis do verso alexandrino, é como se a expressão lírica de Manuel Bandeira tivesse de súbito encontrado um instrumento congenial. A razão está em que, não obstante a influência decisiva que recebeu dos simbolistas franceses e, em grau

bem inferior, de alguns românticos alemães, as raízes profundas de sua poesia vão mergulhar na tradição do lirismo português.

Mas justamente essa boa hospitalidade de sistemas rítmicos onde sua linguagem lírica não encontra estorvo, antes pode derramar-se à vontade, num doce fluir de ondas musicais, está longe de constituir ideal definitivo para este poeta exigente. Ele não aspira a enlevar por meio de suaves cadências, cujo encanto está em que tudo fazem por provocar no leitor um estado de inércia receptiva. Sua arte consiste, muito ao contrário, em forçar-nos constantemente a uma vigilante atenção. Mas não necessita, para isso, recorrer ao fogo de artifício das deslumbrantes metáforas, nem ao hermetismo sabiamente dosado. Em grande número de casos, uma atitude de discreta e quase imperceptível recusa em face dos clichês vocabulares ou rítmicos é perfeitamente suficiente para assegurar os resultados que deseja.

Não foi o desprezo, foi justamente o desvelo pela forma, a sua forma pessoal, que levou este poeta àquele "ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, gestos quebrados, nenhuma ondulação", nenhuma "cadência oratória", nenhum "enfeite gostoso", para falar como Mário de Andrade. E não foi por desleixo e abandono, mas, ao contrário, uma aturada meditação sobre certos problemas, que chegou a uma poesia inteiramente despida da "euritmia" convencional: pobre algodão de açúcar, que, para certos epígonos, ainda constitui a essência de toda arte poética.

Manuel Bandeira não precisaria, com efeito, desdenhar a métrica para mostrar sua aversão ao "bom-gosto" canônico. Um estudioso atento dos problemas poéticos, Onestaldo de Pennafort pôde notar, já em 1936, em trabalho de notável lucidez, como a partir das primeiras peças reunidas mais tarde em *A Cinza das Horas*, já se revela nele essa mesma e constante preocupação de não lisonjear os preconceitos e os padrões de gosto oficiais. Considere-se, por exemplo, o fecho da poesia intitulada "Desesperança", pertencente àquele livro de estréia:

Como é duro viver quando falta a esperança.

O que salva este verso da banalidade, dando-lhe até uma certa beleza de realismo cru, observa o mesmo crítico, são o adjetivo *duro* e o verbo *faltar*. Quem não verá imediatamente que um poeta vulgar, por passividade à mais corriqueira das associações de idéias, escreveria logo:

Como é triste viver quando morre a esperança!

Verso, este, que não calharia mal em alguma antologia de "chaves de ouro" ao gosto parnasiano, no sentido que esta designação veio a adquirir entre nós. Mas se existem associações de palavras e idéias que parecem fabricadas sob medida a fim de atenderem

às preferências convencionais e estereotipadas, não sucederia outro tanto com certos recursos prosódicos ou rítmicos?

Foi talvez o que sentiu o poeta Manuel Bandeira quando, ao acolher mais tarde, em uma das edições de sua poesia completa, a peça que inclui o verso assinalado, não o fez antes de uma refusão que visaria justamente a maltratar ainda mais o convencionalismo formal. Em sua forma definitiva o verso ficou assim:

Ah, como dói viver quando falta a esperança!

Aos que preguiçosamente se atêm àquela espécie de convencionalismo parecerá inevitável pensar que a antiga versão, com seu movimento anapéstico, capaz de embalar como um compasso de valsa, sofreu aqui lamentável prejuízo. Creio, no entanto, que, ao abandonar uma forma impessoal e já amaciada pela usura, o poeta quis, em realidade, tornar mais flexível seu ritmo para corresponder à emoção expressa no poema. O que veio a prevalecer na última versão, mais do que o empenho de agradar àqueles leitores e ouvintes preguiçosos foi, claramente, o ideal da "forma significante" ou do "ritmo semântico".

A medida em que assim se apuram, no entanto, as possibilidades técnicas de Bandeira, sua recusa em atender aos padrões bem aceitos evolui para uma impaciência quase agressiva ante certos processos gastos e fáceis. Impaciência que o levará primeiro a estranhas dissonâncias e também à desarticulação metódica de algumas rimas clássicas, e neste caso, realiza, desde 1918 e talvez antes, experiências que um Aragon irá preconizar em 1940, no posfácio ao *Crève-Coeur*, como caminho de inesperadas riquezas, aos poetas de hoje. Depois, e finalmente, irá até às formas coloquiais e prosaicas e à transgressão voluntária dos preceitos rítmicos e dos preconceitos temáticos longamente consagrados.

Acompanhando esta linha aparentemente singela de desenvolvimento, podemos melhor apreender as equações que Manuel Bandeira se formulou. Ao oposto de tantos artifícios de nossos dias, ele não tem e jamais teve a ambição de objetivar as efusões líricas em alguma construção totalmente independente e bem equilibrada. Sua poesia não quer ser um artefato. Exige a presença viva e permanente do autor, não apenas à sombra de uma inteligência eficaz; nisto denuncia bem sua qualidade lírica, no sentido pleno da palavra.

Muitas das complicações técnicas em que se compraz não são decididas, na obra deste engenheiro malogrado, pelo apego ao espírito de geometria, e sim, talvez, pelo pudor das próprias emoções, espécie de inteligência da sensibilidade. De onde certa dureza de timbre bem característica e, por vezes, certa rispidez deliberada, equivalente, de algum modo, à concepção estética representada na figura daquele cacto "belo, áspero, intratável", que um dia caiu atravessado na rua, quebrando os cabos elétricos e interrompendo por vinte e quatro horas a vida da cidade.

Compreende-se como no verso livre, que foi ele, aparentemente, o primeiro a empregar entre nós, tivesse encontrado um instrumento bem adequado à sua expressão lírica, mais adequado, sem dúvida, do que muitas das formas canônicas. Esse instrumento estava no caminho natural de sua evolução poética, embora procedesse da influência imediata do pós-simbolismo francês. Mas ainda assim não o empolgaria por completo, nem sequer na coleção que traz expressamente o título de *O Ritmo Dissoluto*.

Desde há algum tempo nota-se mais certa inclinação para a volta às medidas mais regulares, e é bem significativo que em *Mafuá do Malungo* se possa aproximadamente determinar a data em que teriam sido escritas certas peças, pela frequência com que, entre as mais recentes, vão prevalecendo aquelas medidas. Seja qual for, porém, o rumo a que o levam essas novas tendências, conviria insistir em que o repúdio aos processos tradicionais representou neste caso o oposto do relaxamento. Representou, isto sim, a realização mais apurada das próprias exigências que seu lirismo se impusera desde o início.

O poeta inglês W. H. Auden afirmou ultimamente que a posição de quem escreve em versos livres é semelhante à de Robinson Crusóe na ilha deserta: há de ser ele próprio seu cozinheiro, sua lavadeira, seu alfaiate, sua cerzideira... Os resultados podem ser felizes, em alguns casos excepcionais, mas em regra são deploráveis: garrafas vazias no assoalho que ninguém varreu e lençóis sujos na cama desfeita.

O símile não parece de todo justo, ou teríamos de estendê-lo — e por que não? — aos demais acessórios da linguagem poética e mesmo da linguagem, de modo geral. Então poderia alguém perguntar ao mágico de *The Orators* o que não teria ele lucrado de positivo quando despediu esses criados talvez ainda prestimosos, embora um tanto envelhecidos e arrogantes, que são as formas usuais e “naturais” de dicção, para ir buscar na ilha deserta de uma linguagem pessoal, metafórica e simbólica, a liberdade de movimentos que de outra forma lhe teria sido recusada.

Pode-se justificar, aliás, de certo ponto de vista, a censura endereçada, já hoje com significativa insistência, aos poetas que, procurando formas mais livres e pessoais de exprimir-se, acabaram abandonando todos os terrenos comuns e os critérios de validade objetivos e universais. A poesia, como qualquer outro jogo, há de ter suas regras de antemão traçadas e que não pode infringir impunemente. Foi por menoscabarem tais regras, que alguns poetas de nosso tempo, e dos mais dotados, caíram num desesperado solilóquio, engendrador de solidões e de monstros.

A reação normal contra uma lei que cumpria aceitar automaticamente, como um colegial que decorou a lição, tinha de ser o culto à espontaneidade irresponsável e sem limites. Mas a preservação dessa atitude simplesmente negativa, quando já não existe bem o que negar, é caminho para a facilidade e o desleixo, pobres substitutos da rotina formal. O modo de se ultrapassar semelhante

alternativa está, aparentemente, numa opção livre e consciente àquelas regras de modo a que se transfigure o que era universal e anônimo em uma criação pessoal incessante. Foi o que compreenderam alguns poetas, entre eles Manuel Bandeira, nos seus melhores momentos. Deste Crusóe, o menos que se pode dizer é que teve sua casa sempre limpa e arrumada.