

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://www.academia.org.br/publicacoes/revista-brasileira-no103>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2020 by Academia Brasileira de Letras. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

Bandeira: vida & verso

Paulo Franchetti

Professor titular aposentado da Unicamp e autor, entre outros, de *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta* (Editora da Unicamp, 2012), *Nostalgia, exílio e melancolia – leituras de Camilo Pessanha* (Edusp, 2001) e *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa* (Ateliê Editorial, 2007).

Um artigo de 1940, Sérgio Buarque de Holanda escreveu que foi Manuel Bandeira “quem primeiro entre nós empregou o verdadeiro verso livre”. A afirmação tem impacto, mas vale a pena notar também que, nesse texto, integra uma concessiva, pois o ponto a afirmar é que, para o poeta modernista (“iniciador do movimento modernista”, tinha escrito Sérgio na *Fon-fon*, em 1922¹), “não se tornou necessário o abandono dos ritmos tradicionais”.²

No mesmo artigo, o crítico apontava o que lhe parecia uma característica marcante da poesia de Bandeira:

As imagens raramente obedecem em seus poemas a uma escolha. As coisas triviais, quotidianas, podem valer mais para ele do que as realidades vistosas. E isso não por simplismo voluntário, mas certamente pela convicção de

*que há nelas mais importância, maior interesse poético.*³

Quando, muitos anos depois, em 1958, retomou esse texto e o ampliou para servir de introdução à obra reunida do poeta, suprimiu essa formulação, junto com um trecho de crônica do poeta que parecia apoiá-la: “falamos de certas coisas brasileiras como se as estivessemos vendo pela primeira vez, de sorte que em vez de exprimirmos o que há nelas de mais profundo, isto é, de mais cotidiano, ficamos nas exterioridades puramente sensuais”.

Logo mais será interessante retomar essa passagem. Mas, antes, registre-se um dado de época. O texto de 1940 era uma resenha das *Poesias completas*. Nesse volume, em que veio a *Lira dos cinqüent’anos*, já era sensível a diminuição da prevalência do verso livre (essa pedra de toque do Modernismo) no conjunto da obra.⁴ Junto

¹ “Manuel Bandeira”. In: Holanda, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra – estudos de crítica literária*, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 144.

² “Poesias completas de Manuel Bandeira”. *Ibid.*, p. 277. A frase é: “... pois apesar de ter sido ele quem primeiro entre nós empregou o verdadeiro verso livre, não se tornou necessário o abandono dos ritmos tradicionais para que nos desse algumas das suas criações poéticas mais audaciosas”.

³ *Id.*, *Ibid.*, p. 281.

⁴ No que diz respeito ao equilíbrio entre verso livre e verso medido tradicional, a evolução de Bandeira é clara: se em *Libertinagem* só havia 3 poemas em versos medidos, contra 35 em versos livres, em *Estrela da manhã* há um perfeito equilíbrio, que será rompido em *Lira dos cinqüent’anos*, em que praticamente dois terços dos

com o lançamento do livro, aconteceu também a candidatura de Bandeira à Academia Brasileira de Letras. Nesse contexto, Sérgio parecia empenhado em rebater algum hipotético “censor superficial e desatento” que verberaria como defeito a versatilidade dessa poesia de metro e de tom vário, reafirmando “a unidade profunda que no entanto subsiste em tudo quanto escreveu Manuel Bandeira”. Para fazer frente a esse desafio, buscou – por meio de uma comparação rápida e algo cruel com Ronald de Carvalho, tomado como exemplo de academicismo poético – indicar a singularidade do autor de *Libertinagem*. Por fim, sem trazer mais elementos, concluiu: “unidade na variedade: é essa realmente uma das fortes impressões que confirma em nós a leitura do volume de *Poesias completas*”.⁵

Já em 1958, a “unidade superior de toda a sua obra” não parece mais um problema a exigir demonstração, embora o aproveitamento da primeira parte do artigo de 1940 ainda traga Ronald como *sparring* dos verdadeiros modernistas. Mas nem por não parecer deixa de ser uma questão, para a qual Sérgio aventa respostas. A primeira delas é que a unidade se daria pelo constante esforço do autor em “ultrapassar-se a si mesmo”.⁶ Esforço esse plenamente realizado e que “nenhum leitor familiarizado com seus diferentes aspectos deixará de reconhecer logo ao primeiro contato”. Mas isso, é claro, não basta, pois o esforço de

poemas usam o verso tradicional. Apenas como curiosidade: na sequência da obra, em *Belo belo* e *Opus 10*, a distribuição volta a ser rigorosamente equilibrada; já em *Estrela da tarde*, há amplo predomínio do verso e das formas tradicionais, sendo três quartos das peças em verso medido, contando entre elas 11 sonetos e 1 sonetinho.

⁵ *Id.*, *Ibid.*, p. 282.

⁶ Holanda, Sérgio Buarque de. “Trajetória de uma poesia”. In: Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009, p. CLIX.

ultrapassar-se a si mesmo pode ser característica de vários poetas de estilos e personalidades diferentes. Ou seja, esse ultrapassar-se, para ser reconhecido como próprio desse poeta, deve ser um ultrapassar-se específico, com uma marca pessoal. O que Sérgio não explica.

A questão que subsiste é que no mesmo texto ele afirma que o verso livre “foi um instrumento bem adequado à sua expressão lírica” (p. CLXII), e que:

Quando procura ajustar-se às medidas dos velhos cancioneiros e mesmo às formas quinhentistas, o que sucede numerosas vezes, desde seu livro de estreia [...], é como se a expressão lírica de Manuel Bandeira tivesse de súbito encontrado um instrumento congenial (p. CLIX).

É claro, portanto, que é preciso buscar, além da questão formal, a unidade da obra: na particularidade desse impulso lírico que ao mesmo tempo encontra no verso livre um instrumento adequado e reconhece nas formas quinhentistas um instrumento congenial.

Aliás, a noção mesma de “obra” termina por ser de alguma maneira relativizada, quando lemos:

*Ao oposto de certos artifícios de nossos dias, ele [M.B.] 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; nisso denuncia bem sua qualidade lírica, no sentido pleno da palavra*⁷

Sérgio não desenvolve essa postulação, mas talvez aí resida o traço de singularidade dessa poesia, que atravessaria e se sobreporia à sua diversidade de registros formais.

⁷ *Id.*, *Ibid.*, CLXI.

De fato, se há um ponto de força a partir do qual toda a poesia de Bandeira se ilumina é este: a presença viva e permanente do autor.

A propósito, Sérgio registrou, no texto de 1958, que:

Essa absorção dos acidentes da vida exterior no próprio mundo íntimo exprime-se reiteradamente em toda a obra poética de Manuel Bandeira, mas é sobretudo típica do primeiro livro.

Fiquemos com a primeira parte – “exprime-se reiteradamente em toda a obra” – e agora juntemos-lhe aquela afirmação de 1940 – a de que as coisas triviais podiam valer mais para esse poeta do que as realidades vistosas, e que não são “escolhidas”, no sentido de selecionadas por sua carga poética ou seu apelo pitoresco. Por fim, se acrescentarmos a equivalência que o próprio Bandeira estabelece entre “o mais profundo” e “o mais cotidiano”, podemos pensar que para Sérgio – e para quase toda a crítica posterior – é isso que permite ao leitor reconhecer a marca de Bandeira.

O mais profundo no mais cotidiano, aliás, talvez não seja a melhor maneira de definir o tom predominante nessa poesia. O mais pessoal no mais cotidiano, a transformação do mais cotidiano no mais íntimo talvez fossem formulações mais adequadas. De fato, é nessa direção que vai o estudo assinado por Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido, em 1966.⁸ Falam eles ali de dois modos poéticos – adesão ao real e subversão dele por deformação voluntária – e afirmam: “entre os dois modos poéticos, ou os dois polos da criação, corre como unificador um Eu que se revela incessantemente

[...]” (p. CLXIV). E como efeito de leitura anotam: “a nossa atenção é despertada inicialmente pela voz lírica deste Eu, que, ao construir os poemas, nos acompanha a cada passo, dando a cada verso o seu timbre e a sua vida” (p. CLXIV).

Na sequência, ressaltam “a adesão fervorosa à realidade material do mundo” e nela radicam a impressão de “espontânea naturalidade da sua poesia, que tem a simplicidade do requinte” (p. CLXV), bem como a capacidade de “aproximar-se do leitor, fornecendo-lhe um acervo tão amplo de informes pessoais desataviados, que entretanto não parecem bisbilhotice, mas fatos poeticamente expressivos” (p. CLXVI).

Esses mesmos pontos tinham merecido a atenção, em 1940, de Álvaro Lins, num breve artigo que traz algumas das observações mais agudas que podemos ler sobre a compleição da poesia de Manuel Bandeira.⁹ Do ponto de vista de Lins, a conquista da voz mais pessoal do poeta resulta “da harmonia que ele realizou entre as forças inconscientes da inspiração e a força disciplinadora da razão”. Mas o ponto mais importante não é essa tensão, mas o resultado do seu equilíbrio: o poeta seria capaz de “uma disciplina que atinge o ascetismo e que dá constantemente a impressão de uma pobreza franciscana”. “Tem o gosto da pobreza, da solidão, da simplicidade”. Na sequência, o crítico propõe que essa pobreza é, na verdade, um anseio de profundidade, pureza e perfeição. Portanto, uma abdicação do supérfluo. Um derivativo dessa atitude seria a capacidade de “exprimir um máximo de poesia num mínimo de palavras”.¹⁰

⁸ Souza, Gilda de Mello e Candido, Antonio. “Estrela da vida inteira”. Repr. in Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Cit., pp. CLXIV e ss.

⁹ Lins, Álvaro. “Crítica literária – Poesia”. In: Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Cit., p. CXLV e ss.

¹⁰ *Id.*, *Ibid.*, p. CXLVII.

Numa direção contrária ao que propõe Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza, Lins vai dizer que Bandeira:

*É um solitário que exige o nosso esforço, a nossa vontade, o nosso despojamento. Só exprime os homens na medida em que esses homens procurem colocar-se dentro dele. Para sentir a sua poesia será preciso subir até ao poeta e identificar-se com ele, porque nunca descerá para se identificar conosco.*¹¹

Entretanto, apesar de opostas, creio que são formulações complementares, pois ambas enfatizam a demanda de identificação, pelo leitor, do lugar de onde fala o poeta. A oposição do ponto de vista, no caso, justifica-se porque Álvaro Lins escrevia ainda quando a obra de Bandeira estava em progresso. Os Souzas, escrevendo já 12 anos após a publicação de *Itinerário de Pasárgada*, representam o momento de leitura em que a forma específica de ser da poesia de Bandeira está solidificada. Ou seja, aquela demanda de identificação da voz pessoal, do contorno biográfico que dinamiza a estética da pobreza e a escolha dos temas, era sentida em 1940 como dificuldade oferecida ao leitor, gesto aristocrático (para usar a expressão de Lins), mas já na década de 1960 – realizado o milagre da transubstanciação – era lida como *fait accompli*, ou seja, como facilitador da leitura, aproximação ao leitor.

Outro ponto que parece assente na melhor crítica é a importância do verso livre para a libertação do melhor do poeta. Na verdade, parece já um lugar-comum afirmar que o momento decisivo para a obtenção do tom mais característico da poesia de Bandeira seja *Libertinagem*.

¹¹ *Id.*, *Ibid.*, p. CXLVI.

Onestaldo de Pennafort, já em 1936, incumbiu-se de demonstrar como Bandeira foi, desde os primeiros livros, um experimentador de novas soluções para o verso tradicional.¹² Na verdade, um experimentador que não raras vezes produzia experiências de acentuado sabor cultista – que no vocabulário de combate modernista poderiam ser classificadas como parnasianas. E o próprio Bandeira percorreu amplamente sobre o seu conhecimento e exercício exaustivo do verso medido.

Mas é nas suas reflexões sobre o verso livre, assim como no seu embate a esse respeito com Mário de Andrade, que se encontra uma pista para compreender melhor a construção da figura poética de Bandeira e a obtenção do tom pessoal inconfundível, que lhe permitirá, todo o tempo, manter ao lado da versificação modernista a tradicional – que, com o tempo, como já se viu, vai inclusive predominar.

No *Itinerário de Pasárgada* (1954), Bandeira nos diz que:

*O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda foi-se-me corrigindo lentamente a força de estranhos dessensibilizantes.*¹³

E também:

Ora, no verso livre autêntico o metro deve estar de tal modo esquecido que o alexandrino mais ortodoxo funcione dentro dele sem virtude de verso medido (p. 39).¹⁴

¹² Pennafort, Onestaldo de. “Marginalia à poética de Manuel Bandeira”. In: Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Cit, pp. XCIII e ss.

¹³ Bandeira, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 38.

¹⁴ Retoma aqui Bandeira um ponto de debate com Mário de Andrade, nos primeiros tempos modernistas, quando censura ao poeta paulista o uso de versos de cadência tradicional de entremeio com versos livres. Para a compreensão do sentido do verso livre para Bandeira, são de especial interesse as cartas, de outubro de 1922, identificadas com os números 5, 6 e 7 neste

O ponto a ressaltar é que, nas duas frases, o verso medido surge como uma forma de sensibilidade. Ou talvez possamos dizer, para maior clareza, um condicionante da forma de sentir ou apreender a realidade (pelo poeta) e um filtro a moldar a percepção do leitor.

Sérgio Buarque já havia apresentado essa questão de modo bastante incisivo. No seu texto de 1940, quando atribui a Bandeira o “verdadeiro” verso livre, o que tem em mente é que ele permite “abandonar uma forma impessoal já amaciada pela usura”. E isso, para Sérgio, vale tanto para a impessoalidade das formas tradicionais quanto para a impessoalidade das inovações, como o verso livre generalizado a partir do Modernismo – em contraste com o qual o de Bandeira seria tão “verdadeiro” quanto, concomitantemente ou depois, a sua poesia medida. De fato, num artigo de 1950, o crítico escreve:

*Os poemas que não nos oferecem a menor aspereza, a mínima resistência, porque evocam, através de palavras-chave, do timbre e até do ritmo, a imagem do já visto, sentido, assimilado e geralmente aprovado, tendem sem dúvida a encontrar, de parte dos críticos indolentes, uma aceitação mais pronta [...] Pode-se dizer que se trata, aqui, de uma aceitação adquirida, preexistente e originada em sugestões estranhas ao poema. O resultado é que uma interpretação automática vem a tomar a dianteira sobre o exato valor do contexto...*¹⁵

Daí a sua postulação, em 1958, de que ao eliminar o filtro do ritmo tradicional (e da disposição anímica a ele vinculada,

poderíamos acrescentar), há uma conquista de objetividade:

*A realidade [...] 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.*¹⁶

Portanto, para Sérgio, a liberdade não é evidentemente uma conquista ou um objetivo em si, mas uma condição de acesso à realidade, sem o filtro da sensibilidade imposto pelas formas tradicionais: “Liberdade e objetividade tornaram-se termos rigorosamente correlatos”. Esse é um ponto importante para Sérgio. Tanto que, em outro contexto, num artigo de 1950, usando uma passagem de I. A. Richards, condena os poemas que não conseguem violentar as expectativas comuns do tempo: “examinados nos seus pormenores, revelam uma impersonalidade extrema, uma absoluta ausência de caráter individual, seja no ritmo, seja no fraseado” (p. 248). E por fim, citando o autor americano, aponta para pior efeito de sentido: “Poderiam ter sido elaborados por uma comissão de escritores”.¹⁷ Bandeira, nesse caso, é sempre o contraexemplo referido: o poeta, ao longo da sua carreira, faria o esforço de proteger e manter a sua individualidade contra “a perspectiva dessas reações” (p. 248).

Na sua difícil conquista do verso livre, um dos faróis de Manuel Bandeira foi um texto que ele refere várias vezes: “Em busca do verso puro”, de Pedro Henriquez-Ureña.¹⁸

volume: Moraes, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001.

¹⁵ Holanda, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra – estudos de crítica literária*, vol. 2. Cit. 247-8.

¹⁶ *Idem*. “Roteiro de uma poesia”, cit., p. CLVI.

¹⁷ *O espírito e a letra – estudos de crítica literária*, vol. 2. Cit., p. 248.

¹⁸ Reproduzido em UREÑA, Pedro Henriquez-. *Estudios métricos*. Obras completas, Tomo III. Santo Domingo: Secretaría de Estado de Cultura/Editora Nacional, s/d.

A radicalidade do ensaio de Ureña reside na sua identificação do ritmo como pura repetição, mas não porque no seu interior se repita este ou aquele elemento, nesta ou naquela ordem ou posição, como o acento ou a duração. Isso, para ele, são atualizações históricas de uma fórmula ideal. O verso, em sua pureza, se define como tal por ser uma unidade rítmica dentro de uma série. Uma unidade rítmica, portanto, que não só integra uma série, mas é definida por ela. Uma unidade rítmica que, apesar de definida como tal, não tem identidade rítmica quando isoladamente considerada, “não aceita apoios rítmicos exteriores; se contenta com o impulso íntimo de seu voo espiritual”.¹⁹

Manuel Bandeira fez um bom resumo desse ensaio de Ureña na conferência “Poesia e verso”,²⁰ e interpretou corretamente o seu anseio e conceito de “verso puro”, ao escrever no *Itinerário de Pasárgada* aquela reivindicação de que mesmo o verso medido eventualmente inserido num conjunto de versos livres não deveria ser percebido como tal, mas sim como um fragmento de fala comum ou como elemento que só significa pela posição na série e não pela associação a uma disposição de espírito “poética”.

Rigorosamente falando, nos termos de Ureña adotados por Bandeira, o verso realmente “puro”, cujo ritmo é determinado exclusivamente pelas pausas de fim de verso, sem qualquer outro apoio de recorrência, poderia ser entendido (uma vez que é determinado apenas por essas pausas) como discurso dividido em linhas. Já a prosa, sendo

esse o único traço distintivo do “verso puro”, seria o discurso corrido, cuja divisão em linhas não busca a marcação de pausas capazes de definir uma série rítmica.²¹

Outro ponto que deve ter encontrado ressonância em Bandeira, embora ele não o refira diretamente, é que, para Ureña, no primeiro pós-guerra, o ideal do verso puro caminhava junto com outros ideais de pureza e reconstrução por meio da radicalidade, da recuperação da simplicidade:

Si es verdad que nuestro tiempo cava hasta llegar a la semilla de las cosas para echarlas a que germinen de nuevo y crezcan libres; si el empeño de simplificación y de claridad toca a los fundamentos de los valores espirituales, y del valor económico, y de la actividad política, y de la vida familiar, ¿por qué no ha de tocar a las formas de expresión? Reducido a su esencia pura, sin apoyos rítmicos accesorios, el verso conserva intacto su poder de expresar, su razón de existir. (p. 463)

Além de Ureña, outro escritor, hoje pouco lembrado entre nós, teve marcante presença na reflexão de Bandeira sobre a questão do verso: Carlos Vaz Ferreira. O título de seu trabalho mais conhecido (*Sobre la percepción métrica*)²² será retomado pelo poeta numa crônica de 1942: *Percepção métrica*.²³ O que Bandeira encontra nesse

²¹ A propósito, para Ureña a prosa não se confunde com a linguagem falada. Aliás, para ele, a última proeza do desenvolvimento da prosa é justamente a sua imitação convincente da linguagem falada. A prosa, tal como a entende, é uma derivação do verso. Ou seja, um discurso que perdeu ou negou a segmentação por meio de pausas “arbitrárias” para compor séries rítmicas (Ureña, *Op. cit.*, p. 465-7).

²² Ferreira, Carlos Vaz. *Sobre la percepción métrica*. Barcelona: Imprensa Elzeviriana, 1920. A publicação em livro, na verdade, é apenas a republicação isolada em volume, com correção de gralhas, do texto que saiu originalmente em outro livro do autor, *Ideas y observaciones*, de 1905.

²³ Bandeira, Manuel. *Crônicas inéditas*, vol. 2. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 352.

¹⁹ *Ibidem*, p. 464.

²⁰ Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Cit., p. 1.184 e ss.

trabalho de 1920 é algo em que ele mesmo se reconheceu:

Aquele espírito de compreensão que se funda no conhecimento da boa tradição aliado à curiosidade de novas formas, desejadas não para destruição das velhas mas para ampliá-las e completá-las.

O ponto central do livro de Vaz Ferreira é a afirmação de que a percepção métrica pelo ouvinte ou leitor é uma disposição ativa. Que há uma forma de ouvir versos e uma forma de ouvir prosa. E que a forma de ouvir versos permite, por exemplo, que um mesmo verso pronunciado em segmentos por 3 atores (e interrompido ainda por um toque de clarim) seja organizado, pelo ouvinte, como um perfeito decassílabo.²⁴ E é também essa forma de ouvir que permite, segundo Vaz Ferreira, que numa dada estrofe as sinalefas não se façam na leitura, mas que o ouvinte as processe como tais, “se tem ouvido poético”, para recompor versos harmoniosos.²⁵

Para Bandeira, na inflexão já observada para a predominância do verso medido e das formas tradicionais a partir de *Lira dos cinqüent’anos*, o ensaio do autor uruguaio tem agora a mesma importância que teve o do dominicano na época do verso livre.²⁶

²⁴ O verso em questão é este, de Zorrilla, com a devida marcação teatral:

García – No puede más mi corazón de fiera.
Sálvese, sí...
(Don García va a salir de la tienda, en cuyo momento suena la señal de un agudo clarín. Don García se detiene.)
Arjona – El clarín!
Pueblo – Um caballero!

²⁵ *Ibidem*, pp.14-5.

²⁶ “O ensaio de Carlos Vaz Ferreira pode colocar-se entre os mais notáveis do gênero e ao lado do de Pedro Henriquez Ureña ‘En busca del verso puro’” (p. 352). Essa afirmação, aliás, permite ver como a questão do retorno à metrificação tradicional era importante para Bandeira, e como ele sentia ser necessário confrontar “o contexto

Mas o que de fato interessa aqui é que Bandeira, na sua crônica, afirma dois pontos: o primeiro é a proposição de que:

Assim como se pode falar de uma sintaxe ideológica, se poderia também falar de uma métrica ideológica, que, levando em conta certos movimentos da alma, ousa quebrar num verso o ritmo geral do poema para o conformar ao ritmo interior que o inspira (p. 353).

O segundo é, por meio da citação que encerra a crônica, afirmar que o verso totalmente livre:

*Es tendencia buena, natural, legitima (siempre que sea además, no en lugar, de la versificación reglada, y en los casos en que responda más a necesidad espontánea que a deliberado propósito).*²⁷

Num texto notável dos anos de 1960, Wilson Martins desenvolve a tese de que Bandeira, “o maior poeta brasileiro contemporâneo”:

*Jamais esteve, na verdade, no centro das revoluções literárias, nem mesmo nas suas linhas de força predominantes. Ele sempre foi um poeta ‘paralelo’ e, em termos de pura apreciação estética, eliminando tanto quanto possível do nosso espírito as considerações, mesmo inconscientes, de história literária, pode-se pensar que uma das suas singularidades foi a condição necessária da outra: ele pôde ser sucessivamente ‘o maior poeta contemporâneo’ na medida mesmo em que não era o ‘poeta mais típico’ ou mais representativo de cada momento.*²⁸

objetivista e mecânico dos legisladores do Parnaso”, em 1942 – no período, portanto, do que depois se convençionalmente denominar Geração de 45. Porque a verdade é que o livro de Vaz Ferreira, após as postulações iniciais que são de fato estimulantes, perde-se numa minuciosa e algo preciosa análise da versificação francesa, sem levar muito adiante aquilo que tão enfaticamente propõe como ponto de partida da sua reflexão.

²⁷ Bandeira, Manuel. *Crônicas inéditas*, vol. 2. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 356.

²⁸ Martins, Wilson. “Poeta contemporâneo”. In: Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*, cit. p. CLXXXIII.

O que Martins surpreende nessa formulação é justamente a nota mais pessoal de Bandeira, que se realiza de várias maneiras. Pela inserção da sua biografia como elemento mítico a organizar não só as imagens principais da sua poesia, mas ainda a motivar as escolhas estilísticas; pela sua recusa em ceder às tendências dominantes, mas sempre a elas respondendo com simpatia ou curiosidade (a recusa ao automatismo seja do verso medido, seja do verso livre polimétrico modernista; o retorno às formas clássicas a partir dos anos 40; a prática de poemas concretos na década seguinte).

Desses fatores, entretanto, o que parece mais relevante é a vinculação obra/vida, no sentido de fazer de cada escolha e de cada momento literário uma resposta a um anseio de realização ou a uma reação a uma fatalidade. Essa vinculação, que é lentamente construída ao longo da poesia e da prosa publicada – estrategicamente exposta como as vicissitudes de um “poeta menor”, isto é, que não se ergue acima dos limites da própria individualidade –, tem o momento de esplendor em *Itinerário de Pasárgada*, obra sem semelhante em nossa literatura, pelo que realiza de fusão vida-e-obra, demonstração de competência técnica e potencialização do arsenal imagético de origem particular.

Para toda a crítica posterior à publicação desse livro (1954), será ele referência ineludível e guia preferencial na incursão no universo poético de Bandeira. E talvez por isso mesmo, dado o peso que nesse depoimento se dá à libertação pelo verso livre, seja um pouco sensível em toda parte um certo apagar das luzes sobre a produção posterior de Bandeira, especialmente sobre a última coletânea, *Estrela da tarde*. A “maneira”

do poeta termina quase sempre definida a partir dos seus poemas em verso “verdadeiramente livre”, de *Libertinagem* em diante.

Ao mesmo tempo, nosso vocabulário crítico parece ter tido alguma dificuldade de lidar – especialmente nos tempos pós-*new criticism* – com aquilo mesmo que caracterizaria o tom próprio de Bandeira, especialmente nos poemas de recorte mais pessoal, ou melhor, mais vinculados à imagem de “poeta menor”, tísico profissional, o menino da vida que poderia ter sido e que não foi.

Apenas como exercício de deslocamento de perspectiva, poderíamos trazer aqui um outro referencial teórico e crítico, que não era desconhecido de Bandeira. Trata-se da poesia de haikai.

O haikai, de uma forma ou outra, esteve presente ao longo do Modernismo. E mesmo antes. Na apresentação do *Pau-Brasil*, como se sabe, Paulo Prado cita um terceto de um poeta francês, tomando-o por haikai japonês, para em seguida falar da poética capaz de “obter, em comprimidos, minutos de poesia”.²⁹ Luis Aranha, por sua vez, tem haicais embutidos nos longos e ousados poemas, tão maltratados por Mário de Andrade. E Guilherme de Almeida, em que pese seu contato com a colônia japonesa, difundiu no país um tipo de haikai acrescido de um adorno precioso de títulos e rimas, uma das quais interna.³⁰ Mas outros cultores houve da forma, um dos quais foi Oldegar Vieira.³¹

²⁹ A propósito, ver: Franchetti, Paulo. “Um certo poeta japonês”. In: *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

³⁰ Sobre o haikai guilhermino, ver: “Guilherme de Almeida e a história do haikai no Brasil”. In: Franchetti, Paulo, *Op. cit.*

³¹ Vieira, Oldegar. *Folhas de chá*. São Paulo: Cadernos da Hora Presente, 1940. O livro traz ilustrações de Anita

Numa crônica de maio de 1943, intitulada “Hai-Kais”, Bandeira discorre brevemente sobre o haikai japonês, elogia o livro *Folhas de chá*, de Vieira, por conta de dois haicais que transcreve e, por fim, apresenta sua tradução de cinco haicais de Bashô, quatro dos quais depois incluiria em livro.³² A fonte desse primeiro contato documentado de Bandeira com o haikai japonês é o livro *Matsuo Bashô et disciples – haikai*, de Kuni Matsuo e Émile Steinilber-Oberlin, de 1936.³³ E pode-se imaginar com que prazer terá lido na apresentação de Steinilber-Oberlin trechos como este, sobre Bashô:

E a pobreza – como em São Francisco – é um tesouro para ele, o único que permite, ao Poeta, os contatos íntimos com a natureza, a riqueza das confidências profundas e o segredo de uma vida depurada.

Nesse volume, Kuni Matsuo, além dos comentários interpretativos (dos quais um é reproduzido na crônica), apresenta um resumo dos termos-chave na caracterização da arte do haikai, segundo Bashô: *sabi*, *shiori* e *hosomi*. Embora simplifique bastante o sentido de *sabi*, que dá como sinônimo de sobriedade, ainda assim explica que,

Malfatti e uma introdução em que o autor apresenta as características do haikai. Na época, teve grande difusão. Talvez também porque tenha sido objeto de alguma publicidade, pois concorreu, junto com *Viagem*, de Cecília Meireles, ao prêmio da Academia Brasileira de Letras, em 1938. Um depoimento do autor, recolhido por Carlos Verçosa, vale a pena ser lembrado: quando Vieira visitou Bandeira, ainda na década de 40, este lhe mostrou uma estante e disse: “É nessa estante que eu guardo os livros de minha preferência, que eu estou lendo e gosto de reler sempre. O seu livro tá aí.” (*Oku: viajando com Bashô*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 1996, p. 383).

³² Bandeira, Manuel. *Crônicas inéditas 2*, cit., p. 384-8.

³³ O livro se encontra disponível em <https://docplayer.fr/50438051-Matsuo-basho-et-disciples-haikai-traduction-de-kuni-matsuo-et-emile-steinilber-oberlin-1936.html> e também é oferecido gratuitamente na Amazon, para Kindle.

para produzir o efeito de *sabi*, “o essencial é a atitude filosófica do poeta, que pode apreciar a beleza da simplicidade natural, nascida da experiência da vida humana”. Já *shiori* seria a expressão harmoniosa de conjunto, enquanto *hosomi* significaria “sutileza refinada do pensamento do poeta que chegou àquele estado de espírito cheio de fineza e quietude”.

Kuni Matsuo apresenta, nesse texto introdutório, uma visão muito moderna, tributária do restaurador do haikai, Masaoka Shiki. Nos tratados da escola de Bashô, porém, encontramos esses termos – e outros igualmente importantes – definidos de uma forma que parece mais abrangente. No que mais diretamente interessa à caracterização do haikai, mas não só – pois também se aplicam a outras artes – são dois: *wabi* e o já referido *sabi*.

Sabi, segundo os tratados, é a qualidade de poemas caracterizados pelo clima de solidão e de tranquilidade: um texto tem *sabi* quando exprime a calma, a resignada solidão do homem no meio da beleza brilhante, da grandeza do universo, como neste haikai de Kobayashi Issa:

*Em solidão,
Como a minha comida –
E sopra o vento do outono.*³⁴

Wabi também conota solidão, mas desta vez com referência ao estado emocional da vida do eremita, do asceta. Designa um calmo saboreio dos aspectos agradáveis da pobreza, do despojamento que liberta o espírito dos desejos que o prendem ao mundo. É portadora de *wabi* a arte que, com

³⁴ Tradução de Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti. In: Franchetti, Paulo (Org.) *Haikai – antologia e história*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

o mínimo de elementos, significa apenas o suficiente para que se realize o momento de integração entre o homem e o que o rodeia, como nestes versos:

*Àqueles que só se interessam
Pelas flores de cerejeira
Eu gostaria de mostrar a primavera:
No capim, no meio da neve,
Num vilarejo de montanha.*³⁵

Essa maneira de perceber e avaliar um texto não é, por certo, congenial à nossa tradição. Mas o sentimento que produz e as cordas emotivas que toca existem, é claro, entre nós e formam como um *continuum* em tom menor (para glosar o tema) ao longo da literatura ocidental, como em todos os seus livros mostrou, com muitos exemplos, R. H. Blyth.³⁶

A avaliação de um bom haikai ou de uma boa obra de arte (para forçar um pouco o uso deste termo para designar uma sessão de haikai ou de chá) não se restringe, portanto, ou não privilegia o aspecto de realização técnica. A autonomia do objeto estético é algo que parece muito distante do haikai de Bashô. Não que a técnica e seu domínio não sejam importantes. São, e há todo um longo treinamento para o domínio dos passos essenciais de cada arte.³⁷ Mas o distintivo do haikai, o objetivo a que se

subordina todo o resto, é a sua capacidade de realizar as qualidades indicadas pelos termos que vimos expondo.

Ora, isso tem implicações diretas na forma específica de recepção do haikai. E também, por consequência, na forma de sua produção, porque, quando lemos os comentários tradicionais japoneses (como aquele que Bandeira leu e transcreveu na sua crônica), o que vem para primeiro plano não são as qualidades técnicas do haikai, mas o contexto (real ou imaginário) da sua produção. Alguém já definiu o poema tradicional japonês, o tanka, de uma maneira que serve perfeitamente ao haikai. Aquele seria “cinco linhas em busca de um contexto”;³⁸ este, três – portanto talvez ainda mais necessitado de contexto.

O que impressiona em muitos comentários é não só a profusão dos detalhes conhecidos ou imaginados para o momento em que o poema é feito, mas também o que parece mais relevante: a relação entre o que o poema diz ou faz e o que se esperaria, como reação banal, automatizada, de alguém naquela situação.

E agora, depois dessa breve incursão no universo do haikai, podemos regressar a Manuel Bandeira: a questão que este paralelo buscou destacar é a da leitura contextualizada a partir de uma situação específica de produção do texto poético. Porque é essa situação que permite, do nosso ponto de vista, o maior rendimento da poesia de Bandeira, especialmente aquela em que, para retomar a formulação de Sérgio Buarque de Holanda, “liberdade e objetividade tornaram-se termos rigorosamente correlatos”. Ou, para falar com Bandeira, aquela em que o mais profundo é o mais cotidiano.

³⁵ O poema é de Fujiwara Ietaka (1158-1237) e foi citado por Sen no Rikyû (1521-1591) – o maior mestre do *Cha no yû* – como exemplo do espírito do *wabi-cha* (tipo de cerimônia do chá em que se utilizam objetos vulgares, porém escolhidos cuidadosa e significativamente pelo mestre da cerimônia). A tradução é de Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti.

³⁶ A propósito, ver Blyth, R. H. *A history of haiku; Haiku* (4 vol.) e especialmente *Zen in English literature and oriental classics*. Tokyo: The Hokuseido Press, 1942.

³⁷ Entretanto, embora não possamos aqui discutir o seu alcance e implicações, é também célebre a frase de Bashô, na qual o mestre afirma que uma criança de dez anos tem mais possibilidade de fazer um bom haikai à sua maneira do que qualquer letrado muito instruído.

³⁸ Miner, Earl R. *An introduction to Japanese court poetry*. Stanford: Stanford University Press, 1968, p. 28.

Nesse sentido, parece muito precisa a percepção de Álvaro Lins, já referida: Bandeira exige do seu leitor (e cria, ao longo da obra, as condições para isso) uma leitura contextualizada, uma leitura na qual os fragmentos do quotidiano, o grito de desespero ou a expressão crua do desejo sejam vistos não em si mesmos, mas a partir de um ponto de vista, de um contexto pessoal. O que não quer dizer, de forma alguma, diminuição da potência estética ou emotiva. Pelo contrário, é essa poderosa configuração da figura autoral que impede que, como o porquinho-da-índia, o leitor possa fazer nenhum caso das suas ternurinhas.³⁹ E é ela que redimensiona, no conjunto da obra – por meio de uma continuidade reafirmada até mesmo pela prática que o poeta manteve de sempre incluir nos livros publicados poemas pertencentes a outras fases, ou mais condizentes com os que vieram no livro anterior –, sejam os poemas de extração simbolista, sejam os

³⁹ De fato, se não surgissem vinculados a essa forte figura autoral que os dinamiza e contextualiza num amplo universo afetivo e cultural, poemas como “Porquinho-da-índia”, “Andorinha” e alguns outros do tipo provavelmente só teriam a oferecer ao leitor uma singular dose de pieguice.

de feição clássica, sejam aqueles, por fim, em que o poeta se aproxima das tendências dominantes no tempo, como a poesia neomodernista dos anos 1940 ou a poesia concreta na década seguinte.

Para a construção desse lugar especial na literatura e no imaginário brasileiro, o verso livre foi de importância central, pelo que implicou de conquista do coloquial, do prosaico, do corriqueiro – daquilo enfim que foi potencializado ao máximo na definição da figura autoral. Mas quando consideramos em conjunto a obra poética de Bandeira, recusando-nos a recortá-la de modo a obtermos um S. João Batista do Modernismo, ou, pior, um modernista aos poucos mitigado, que no final da vida perdeu o pique e o pulso, talvez tenhamos a tentação – no que toca ao vulto inteiro do poeta – de concordar mais uma vez com Álvaro Lins: “só aparentemente é que o Sr. Manuel Bandeira é um poeta ‘fácil’. Na realidade, muito mais difícil do que o mais hermético dos nossos grandes poetas”. Tão difícil, poderíamos dizer, e quase sempre tão transparente, quanto um bom mestre de haicai.