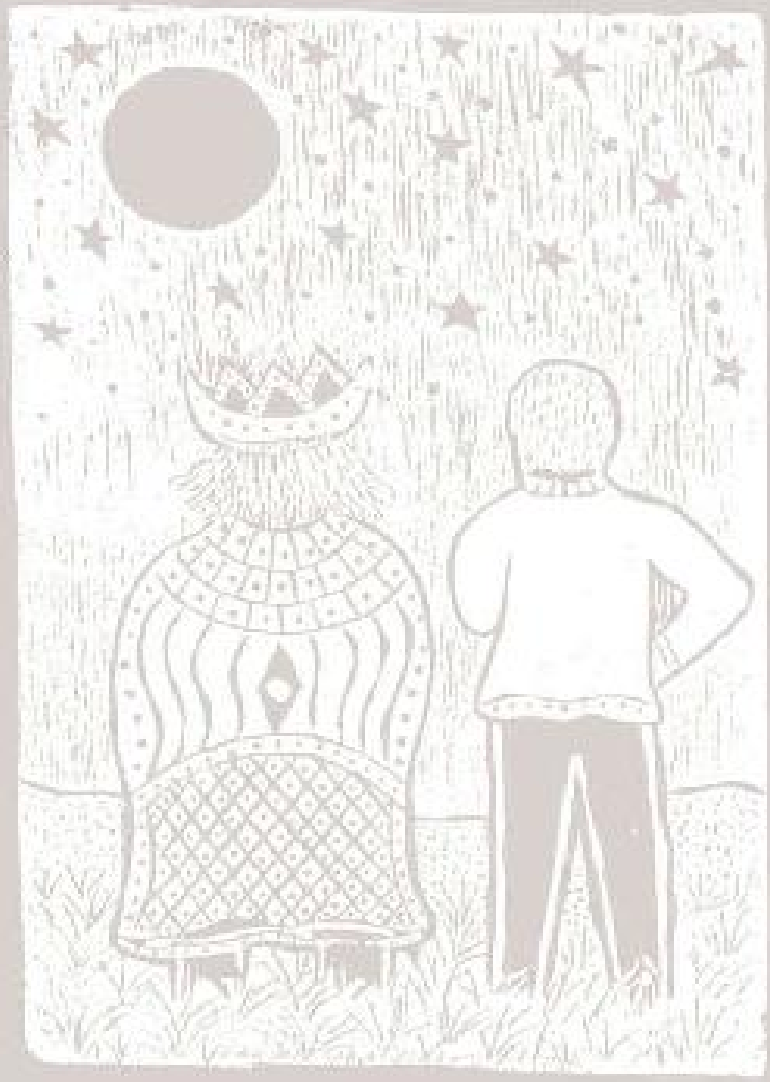
Manuel Bandeira



ITINERÁRIO DE PASÁRGADA

global editora

Manuel Bandeira



ITINERÁRIO DE PASÁRGADA

global
editora

Itinerário de Pasárgada

Manuel Bandeira

***

1ª edição digital
São Paulo
2014

global
editora



[Arquivo-Museu de Literatura Brasileira/Fundação Casa de Rui Barbosa-RJ[

A "Vida Nova" de Manuel Bandeira

Itinerário de Pasárgada, esta conhecida autobiografia poética de Manuel Bandeira, veio a público, pela primeira vez, em 1954. Seu autor, então com 68 anos de idade, era um poeta de renome, já consagrado pela melhor crítica que se fazia entre nós e muito admirado entre seus pares e leitores de poesia de todo o país. Apesar de ter continuado em plena atividade literária até pouco antes da sua morte (que ocorreria em 1968, quando contava 82 anos), Bandeira havia se resignado, desde *Libertinagem* (1930), segundo suas próprias palavras, "à condição de poeta quando Deus é servido". De modo que sua produção, depois do *Itinerário*, se por um lado permaneceu bastante prolífera no campo da tradução e da crônica, por outro lado pouco mais deu em termos de poesia – incluindo-se, nesse "pouco", o livro *Estrela da tarde* e poemas como os da série "Preparação para a morte".

A bem da verdade, o edifício poético de Manuel Bandeira, cujos alicerces de fatura simbolista começaram a ser erguidos com o livro *A cinza das horas* (1917), projetando-se no espaço com *Carnaval* (1919) e *O ritmo dissoluto* (1924), já atingira, com *Libertinagem* (1930) e *Estrela da manhã* (1936), altura e feições de moderno arranha-céu, depois consolidado com *Lira dos cinquent'anos* (1940), *Belo belo* (1948) e *Opus 10* (1952). O que mais lhe faltava, portanto, ao tempo do *Itinerário de Pasárgada*, era um ou outro detalhe de acabamento, um ou outro arremate de cobertura, para que fosse então concluída uma das obras poéticas mais importantes da literatura brasileira e de língua portuguesa de todos os tempos. E é esse edifício, praticamente concluído, que o poeta que não pôde fazer-se arquiteto apresenta a seus leitores no *Itinerário*, descrevendo, com a clareza e a simplicidade dos grandes, às vezes

com fino humor, mas nunca com empáfia ou pedantismo (com a humildade, enfim, que sempre o caracterizou), todo o percurso que o levou a construí-lo, revelando desde as ideias iniciais do projeto aos percalços da construção, desde os acasos que influenciaram na solução de um ou outro problema aos segredos mais recônditos da sua sólida estrutura, desde as incontáveis e sucessivas influências recebidas na elaboração da obra ao processo de decantação a que teve de submetê-las para obter, como resultado final, o ritmo próprio das suas linhas vivas e da sua plástica admirável.

A *Homenagem a Manuel Bandeira*, capitaneada por seu grande amigo Rodrigo Melo Franco de Andrade e publicada em 1936 (volume que reúne estudos e depoimentos sobre a sua obra, além de homenagens sob a forma de versos, pinturas e desenhos, assinados pelos mais destacados intelectuais, críticos e artistas da época), demonstra a dimensão a que chegara o prestígio do poeta ao completar 50 anos, prestígio que só iria aumentar com o passar do tempo, tornando-se Bandeira uma unanimidade no seu octogésimo aniversário, quando seu nome passa a identificar uma espécie de arquétipo de poeta nacional. De São João Batista do nosso modernismo, como um dia o chamou Mário de Andrade, a "bandeira" não mais de uma geração, mas de todo o contínuo em que se desenvolve a poesia brasileira, como anunciado nos versos de Carlos Drummond de Andrade:

> Ontem, hoje, amanhã: a vida inteira
> teu nome é para nós, Manuel, bandeira.

A consagração aos 50 anos fora alcançada, curiosamente, por um poeta que até então havia publicado praticamente todos os seus livros às suas próprias expensas, em tiragens muito reduzidas. Não é à toa que Bandeira será enfático ao afirmar, no *Itinerário de*

Pasárgada, a importância daquela *Homenagem*, também publicada em tiragem mínima, o que a fez surgir já como raridade bibliográfica.[1] Afirma o poeta: "Quem quer que queira estudar a minha poesia e a da minha geração não pode dispensar a leitura desse livro". E foi, muito provavelmente, dos títulos de dois ensaios publicados naquela *Homenagem*, o de Pedro Nava e o de Ribeiro Couto, respectivamente "*Itinerário* para a Rua da Aurora" e "De menino doente a rei *de Pasárgada*", que Bandeira retirou o título com o qual batizaria a sua autobiografia poética, dezoito anos depois.

Uma autobiografia cuja leitura irá se mostrar, com o passar dos anos, tão indispensável ao estudo da poesia de Bandeira e dos seus companheiros de geração quanto a leitura da *Homenagem*, o que se deve, basicamente, a dois motivos. Em primeiro lugar, sendo a poesia de Bandeira, em boa parte, de substrato confessional e biográfico (desde "Epígrafe", o primeiro poema do seu livro de estreia, passando por um poema como "Testamento", escrito aos 57 anos, até "Antologia", escrito aos 79), vários dos seus versos e estrofes, quando não poemas inteiros, permaneceriam ainda hoje eivados de hermetismo – o que evidentemente não os diminuiria em força e beleza – não fosse a benevolência do poeta em conceder-nos as devidas "chaves" para que pudéssemos compreendê-lo até a medida do possível. E se falamos "na medida do possível" é porque o poeta também nos conta de pelo menos dois poemas, dentre os muitos feitos durante o sono, que conseguiu "recompor depois de acordado", poemas, portanto, cuja decifração tornava-se impossível até para ele mesmo. Por outro lado, revelando as intenções implícitas em muitos dos seus versos e as contingências que o levaram a escrevê-los, Bandeira, que vivenciou momentos decisivos da afirmação do nosso modernismo, termina por apresentar, no

Itinerário, não só as etapas de formação da sua própria poética, mas um testemunho vivo de todo o ambiente intelectual e artístico do seu tempo, testemunho dos mais importantes para a história da nossa literatura.

Registre-se, ainda, que uma das mais importantes sementes do *Itinerário de Pasárgada* encontra-se numa entrevista que Bandeira concedeu a Paulo Mendes Campos, publicada, em 1949, na revista *Província de São Pedro*[2] – entrevista à qual, inclusive, o poeta se refere no *Itinerário*, remetendo a ela os leitores interessados em maiores detalhes sobre as circunstâncias e motivos de alguns poemas do livro *Belo belo*. O cotejamento do texto da entrevista com o do *Itinerário* revela que Bandeira aproveitou, na escritura da sua autobiografia, não apenas o "tom" de depoimento da entrevista, mas passagens inteiras, ligeiramente modificadas.

Não é demais ressaltar, para o leitor que se depara com o *Itinerário* pela primeira vez, que estamos tratando de uma autobiografia *poética*. Homem discretíssimo nas suas relações pessoais e sobretudo nas amorosas, Bandeira não menciona fatos de sua vida que pudessem vir a comprometer, de algum modo, a sua privacidade. Os fatos são revelados na medida em que possuem alguma relevância para a construção da sua obra e na exata proporção em que reverberam nos poemas.

Há que se considerar ainda, em um trabalho dessa natureza, em boa parte escrito a partir de evocações e reminiscências pessoais, além da natural autocensura a que o autor se submeteu, a possibilidade de ele ter sido traído, vez por outra, pela sua memória. O próprio Bandeira reconhece, em certa passagem do *Itinerário*, as dificuldades que enfrentava, durante a sua escritura, para lembrar-se de fatos ocorridos entre 1904 – ano em que adoece do pulmão – e 1917, quando publica seu primeiro livro de versos, tempo em que,

segundo afirma, tomou conhecimento de suas limitações e formou sua técnica.

Vejamos um exemplo concreto de lapso de memória comprovadamente ocorrido naquele período. Escreve o autor, relembrando o tempo em que esteve internado no sanatório de Clavadel, na Suíça, e tentou publicar, a partir de lá, um primeiro livro de versos em Portugal: "Foi em Clavadel que pela primeira vez pensei seriamente em publicar um livro de versos. As edições de França Amado me pareciam muito bonitas, e o meu sonho era ver alguns poemas meus sob a mesma forma em que eu costumava ler os versos de Eugênio de Castro. Tendo escrito na Suíça o soneto a Camões, mandei-o com mais dois poemas ao próprio Eugênio de Castro, pedindo-lhe uma recomendação para o seu editor".

A partir do trabalho do crítico e ensaísta português Arnaldo Saraiva, sabe-se que Bandeira jamais enviou o soneto sobre Camões a Eugênio de Castro. Pesquisando nos arquivos de Eugênio, Saraiva encontrou não só a carta de Bandeira, mas os originais dos três poemas enviados ao grande poeta português: "Inscrição", "A morte de Pã" e "Despertar de Pierrot" – o primeiro publicado, com pequenas variantes, em *A cinza das horas*, e os dois últimos, também com variantes, em *Carnaval* (o último sob o título "Rondó de Colombina").3

Um outro exemplo de lapso de memória de Bandeira, encontrado na primeira edição do *Itinerário* e corrigido na segunda, diz respeito às ruas limítrofes dos quatro quarteirões que constituíram, entre 1892 e 1896, a sua "Tróada": a troca do nome da Rua Formosa (um trecho da atual Av. Conde da Boa Vista) pelo da Rua do Sol, esta situada na outra margem do Rio Capibaribe e fora, portanto, do perímetro que tanto influenciou o poeta na construção da sua mitologia.

Em certa passagem do *Itinerário*, Bandeira conta: "Quando a meu pai chamavam de bom, a sua resposta invariável era: – Bom é Deus. Pois ao me ouvir chamar de grande poeta, quero sempre dizer: – Grande é Dante". A referência a Dante Alighieri não poderia ser mais apropriada. Isso porque, se pensarmos a autobiografia poética enquanto um gênero literário, devemos forçosamente reconhecer que Dante, com a sua *Vida nova*, se não foi o seu idealizador, foi, no mínimo, o seu mais importante expoente.

O *Itinerário de Pasárgada* é, assim, a "Vida Nova" de Manuel Bandeira: impossibilitado de levar uma existência normal, uma vez que descobriu possuir, nos pulmões, "lesões teoricamente incompatíveis com a vida" (como diagnosticou seu médico, no sanatório de Clavadel), ele termina encontrando para si uma outra vida, a vida que pôde ter sido e que de fato foi, e é essa vida nova, a vida na poesia, que é aqui narrada em toda a sua plenitude.

Critérios da edição

A fixação do texto da presente edição do *Itinerário de Pasárgada* foi realizada a partir do cotejamento de todas as edições da obra publicadas durante a vida de Manuel Bandeira, quais sejam: a primeira (Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1954), a segunda (Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957), a impressão do texto na primeira edição Aguilar da obra reunida do autor (*Poesia e prosa*, Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, v. II, p. 7-112) e a terceira edição (Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966), esta última publicada em comemoração ao octogésimo aniversário do autor. Edições póstumas foram também consultadas para se verificar, em passagens específicas, a possível existência de soluções diversas das que adotamos quando da escolha de uma ou outra variante textual.

Duas alterações encontradas na segunda edição são evidências

mais do que suficientes para comprovar que Bandeira reviu o texto antes de entregá-lo à Livraria São José: a correção realizada na relação das ruas que delimitavam a sua "Tróada" (retirando o nome da Rua do Sol e incluindo o da Rua Formosa, como já afirmamos há pouco) e a exclusão do nome de Álvaro Lins do rol de amigos que o poeta declara gostaria de ver na Academia Brasileira de Letras – justificada pelo rompimento entre os dois escritores a partir de 1956, motivado por questões políticas.

Ocorre que esta mesma segunda edição, realizada a partir de um texto certamente revisto pelo autor, apresenta, por outro lado, um número bastante considerável de erros tipográficos, o que termina deixando dúvidas, no tocante a certas pequenas alterações (a supressão ou inclusão de uma ou outra vírgula, a troca ou omissão de uma ou outra palavra que em verdade não altera o sentido do texto etc.), se estas decorreram de um burilamento do texto, realizado pelo autor, ou de simples descuido editorial.

Nem todas essas pequenas dúvidas puderam ser sanadas a partir da consulta à edição Aguilar da obra reunida, uma vez que esta, mesmo contando, para a sua realização, "com a inestimável cooperação do escritor", como afirmado em Nota Editorial, toma nitidamente por base, no tocante ao *Itinerário*, apenas a segunda edição, endossando ligeiros descuidos editoriais introduzidos no texto a partir de 1957 e que permaneceram em todas as edições seguintes, à exceção da terceira, de 1966. Isso porque esta última, a mais bem realizada graficamente entre todas as edições da obra, parte, por sua vez, apenas da primeira edição, desconsiderando as alterações indiscutivelmente realizadas pelo autor para a segunda e mostrando-se, obviamente, imprestável para sanar qualquer dúvida acerca de variações textuais.

A nossa opção, portanto, foi pela manutenção das alterações

mais significativas introduzidas na segunda edição e mantidas na edição Aguilar, imaginando que um erro editorial mais comprometedor, na segunda edição, teria chamado a atenção do poeta e motivado sua correção na edição seguinte. Agimos assim mesmo em se tratando da supressão de uma frase inteiramente dentro do contexto e sem qualquer motivo aparente para a sua retirada, como é o caso de certa afirmação do poeta quando discorre sobre a influência da música em sua obra ("Na verdade, faço versos porque não sei fazer música"), frase cuja distribuição na mancha textual da primeira edição, em uma única linha completa, não descarta a possibilidade de supressão por descuido editorial. No tocante a supressões menos significativas, porém, decidimos, por segurança, reconstituir o texto a partir da primeira edição.

Lapsos de memória mais pontuais (a troca de uma palavra na citação de um verso, o equívoco em relação a uma data etc.), quando identificados, foram prontamente corrigidos, uma vez que correções dessa natureza, quase todas realizadas em citações entre aspas, não significam violação ao texto bandeiriano. Procedemos assim, por exemplo, no tocante ao verso de Bilac "Invejo o ourives quando escrevo", do poema "Profissão de fé", citado por Bandeira como "Imito o ourives quando escrevo"; ou na correção do ano de publicação da importante entrevista que o poeta concedeu a Paulo Mendes Campos na *Província de São Pedro*, citada há pouco – 1949, e não 1948, como se encontra em todas as edições anteriores do *Itinerário*.[4]

Ao longo da obra, Manuel Bandeira faz várias citações de poemas, versos, trechos em prosa, títulos de obras e expressões em francês, alemão, italiano, espanhol e inglês. Partia do princípio, ao que parece, de que seus leitores dominavam esses idiomas o suficiente para não perderem o fio da meada no decorrer da leitura,

à exceção do alemão, pois somente os versos citados em língua alemã são apresentados com tradução para o português, realizada pelo próprio Bandeira. Na presente edição, decidimos introduzir, em notas de rodapé, além de algumas explicações e esclarecimentos ao texto, traduções dos trechos em prosa e poemas citados nos demais idiomas, no intuito de facilitar a leitura do *Itinerário* para o estudante e o leitor comum interessados na obra de Bandeira.

Há, evidentemente, algo de arbitrário no tocante às notas explicativas, ressalvados o princípio geral de que não foram escritas visando especialistas e a intenção de não se sobrecarregar o texto com notas em excesso. Quanto às traduções, além de não traduzirmos, por motivos óbvios, algumas expressões de uso corriqueiro, evitamos traduzir, também por uma questão de leveza, os títulos dos muitos livros e poemas citados, concentrando nossa atenção, de fato, nos poemas e nos trechos em prosa, cujo entendimento parece-nos indispensável para uma compreensão integral do *Itinerário*.

Nos casos dos poemas em forma fixa, procuramos, na medida do possível, respeitar a métrica dos versos, muito embora não tenhamos pretendido realizar "traduções poéticas", uma vez que a tentativa de manter o esquema rímico poderia levar a distorções de conteúdo. Na tradução dos trechos em italiano e francês, contamos com o inestimável apoio, respectivamente, de Moema Peisino e Lourival Holanda, a quem deixamos aqui registrados os nossos mais sinceros agradecimentos.

Carlos Newton Júnior

Nasceu no Recife, em 1966. Professor universitário, poeta e ensaísta, é autor de vários livros, entre os quais *Canudos: poema dos quinhentos* (Fortaleza: UFC, 1999), *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna* (Recife: UFPE, 1999), *Vida de Quaderna e Simão* (Recife: UFPE/Artelivro, 2003), *Poeta em Londres* (Recife: Bagaço, 2005), *De mãos dadas aos caboclos* (Recife: Bagaço, 2008) e *Ofício de sapateiro* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2011). Organizou e prefaciou a poesia reunida de Ariano Suassuna (*Poemas*. Recife: UFPE,

1999), os ensaios do mesmo autor (*Almanaque armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008), a poesia reunida de Paulo de Tarso Correia de Melo (*Talhe rupestre*. Natal: UFRN, 2008), a antologia *O cangaço na poesia brasileira* (São Paulo: Escrituras, 2009), entre outros. Publicou dezenas de ensaios e artigos sobre literatura, artes plásticas e teatro, em revistas e periódicos de todo o país (*Cadernos de Literatura Brasileira*, *Continente Sul Sur*, *O Globo*, *Jornal do Commercio*, *Tribuna do Norte* etc.).

---

1 A edição de *Homenagem a Manuel Bandeira* foi de apenas 201 exemplares, sendo um impresso especialmente para o homenageado. No colofão do livro, encontra-se a indicação de que foi impresso aos 31 de dezembro de 1936, nas oficinas tipográficas do *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro. Em 1986, no âmbito das comemorações do centenário de nascimento do poeta, foi realizada uma reimpressão fac-similar da obra, patrocinada pela empresa Metal Leve S.A., cujo diretor era José Mindlin.

2 CAMPOS, Paulo Mendes. Documentos da vida literária: Manuel Bandeira fala de sua obra. *Província de São Pedro*, n. 13, p. 164-172, mar.-jun. 1949.

3 SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

4 Este último lapso explica-se pelo fato de a entrevista ter sido originalmente publicada em 1948, em quatro partes, n'*O Jornal*, do Rio de Janeiro, e republicada integralmente no n. 13 da *Província de São Pedro*, no ano seguinte.

A
Fernando Sabino,
Paulo Mendes Campos
& João Condé,
que me fizeram escrever este livro,
dedico-o.
M. B.

Biografia de Pasárgada[5]

Quando eu tinha os meus quinze anos e traduzia na classe de grego do Pedro II a *Ciropédia* fiquei encantado com esse nome de uma cidadezinha fundada por Ciro, o Antigo, nas montanhas do sul da Pérsia, para lá passar os verões. A minha imaginação de adolescente começou a trabalhar, e vi Pasárgada e vivi durante alguns anos em Pasárgada.

Mais de vinte anos depois, num momento de profundo *cafard*[6] e desânimo, saltou-me do subconsciente este grito de evasão: "Vou-me embora pra Pasárgada!". Imediatamente senti que era célula de um poema. Peguei do lápis e do papel, mas o poema não veio. Não pensei mais nisso. Uns cinco anos mais tarde, o mesmo grito de evasão nas mesmas circunstâncias. Desta vez o poema saiu quase ao correr da pena. Se há belezas em "Vou-me embora pra Pasárgada", elas não passam de acidentes. Não construí o poema; ele construiu-se em mim nos recessos do subconsciente, utilizando as reminiscências da infância – as histórias que Rosa, a minha amaseca mulata, me contava, o sonho jamais realizado de uma bicicleta etc. O quase inválido que eu era ainda por volta de 1926 imaginava em Pasárgada o exercício de todas as atividades que a doença me impedia: "E como eu farei ginástica... tomarei banhos de mar!". A esse aspecto Pasárgada é "toda a vida que podia ter sido e que não foi".

M. B.

---

5 Depoimento incorporado ao *Itinerário de Pasárgada* na primeira edição da Aguilar da obra reunida de Manuel Bandeira (*Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. 2 v.).
6 Da expressão francesa *j'ai le cafard* ("estou deprimido", "estou triste").



Sou natural do Recife, mas na verdade nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências. Procurei fixá-las no poema "Infância":7 uma corrida de ciclistas, um bambual debruçado no rio (imagino que era o fundo do Palácio de Cristal), o pátio do antigo Hotel Orleans, hoje Palace Hotel... Devia ter eu então uns três anos. O que há de especial nessas reminiscências (e em outras dos anos seguintes, reminiscências do Rio e de São Paulo, até 1892, quando voltei a Pernambuco, onde fiquei até os dez anos) é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia. Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente, e que me enche de sobressalto ou me força a uma atitude de apaixonada escuta.

O meu primeiro contato com a poesia sob a forma de versos terá sido provavelmente em contos de fadas, em histórias da carochinha. No Recife, depois dos seis anos. Pelo menos me lembro nitidamente do sobrosso que me causava a cantiga da menina enterrada viva no

conto “A madrasta”:

Capineiro de meu pai,
Não me cortes meus cabelos.
Minha mãe me penteou,
Minha madrasta me enterrou
Pelo figo da figueira
Que o passarinho bicou.
Xô, passarinho!

Era assim que me recitavam os versos. E esse “Xô, passarinho!” me cortava o coração, me dava vontade de chorar.

Aos versos dos contos da carochinha devo juntar os das cantigas de roda, algumas das quais sempre me encantaram, como “Roseira, dá-me uma rosa”, “O anel que tu me deste”, “Bão, balalão, senhor capitão”, “Mas para que tanto sofrimento”. Falo destas porque as utilizei em poemas. E também as trovas populares, coplas de zarzuelas, *couplets* de operetas francesas, enfim versos de toda a sorte que me ensinava meu pai. Lembro-me de uns cujo autor até hoje ignoro. Ouviu-os meu pai de um sujeito que um dia, no alpendre de uma casinha do interior de Pernambuco, lhe veio pedir esmola. Meu pai, que gostava de brincar, disse-lhe: “Pois não! Mas você antes tem de me dizer uns versos”. Ora, o nosso homem não se fez de rogado e saiu-se com esta décima lapidar, cujo primeiro verso, estropiado, mostra que a estrofe não era de sua autoria:

Tive uma choça, se ardeu-se.
Tinha um só dente, caiu.
Tive uma arara, morreu.
Um papagaio, fugiu.
Dois tostões tinha de meu:
Tentou-me o diabo, joguei-os.
E fiquei sem ter mais meios
De sustentar os meus brios.
Tinha uns chinelos... Vendi-os.
Tinha uns amores... Deixei-os.8

Assim, na companhia paterna ia-me eu embebendo dessa ideia que a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas. O próprio meu pai era um grande improvisador de *nonsense* líricos, o seu jeito de dar expansão ao gosto verbal nos momentos de bom humor. Spender falou-nos certa vez da atração que sobre nós exercem certas palavras. *Braggadocio*, por exemplo. Quando li essa coisa no inglês, fiquei estupefato, pois a palavra *braggadocio* sempre me invocara e um mês antes eu a introduzira num poeminha onomástico feito para Master Anthony Robert Derham.[9] Meu pai volta e meia se sentia invocado por uma palavra assim. Uma delas pude aproveitar num de meus poemas: "protonotária". Se eu tivesse algum gênio poético, certo poderia, partindo dessas brincadeiras que meu pai chamava "óperas", ter lançado o *surréalisme* antes de Breton e seus companheiros.

Procuro me lembrar de outras impressões poéticas da primeira infância e eis que me acodem os primeiros livros de imagens: *João Felpudo*, *Simplício olha pra o ar*, *Viagem à roda do mundo numa casquinha de noz*.[10] Sobretudo este último teve influência muito forte em mim; por ele adquiri a noção de haver uma realidade mais bela, diferente da realidade quotidiana, e a página do macaco tirando cocos para os meninos despertou o meu primeiro desejo de evasão.[11] No fundo, já era Pasárgada que se prenunciava.

O meu mais antigo sinal de interesse pela poesia escrita data dos oito ou nove anos. Lembro-me de por esse tempo andar procurando no *Jornal do Recife* a poesia que diariamente vinha na primeira página. E até me recordo de dois nomes que frequentemente apareciam assinando esses versos – Áurea Pires e Henrique Soído. Lembro-me ainda muito bem da estranheza, do mal-estar que me dava quando a poesia era soneto e eu, até então só afeito ao ritmo

quadrado, me sentia desagradavelmente suspenso ao terceiro verso do primeiro terceto. A aceitação da forma soneto foi em poesia a minha primeira vitória contra as forças do hábito.

Não posso deixar de evocar aqui as horas de intensa emoção, as primeiras provocadas por um livro lido por mim, e foi esse livro o *Cuore* de De Amicis na tradução de João Ribeiro. Era eu semi-interno no colégio de Virgínio Marques Carneiro Leão, à Rua da Matriz. Depois de certa hora os alunos externos voltavam para suas casas e eu ficava sozinho na grande sala dos fundos do edifício. O *Coração* era o livro de leitura adotado na minha classe. Para mim, porém, não era um livro de estudo. Era a porta de um mundo, não de evasão, como o da *Viagem à roda do mundo numa casquinha de noz*, mas de um sentimento misturado, com a intuição terrificante das tristezas e maldades da vida.

Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores – Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo –, construiu-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma d. Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heroica das personagens dos poemas homéricos. A Rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas ruas da Aurora, da Saudade, Formosa12 e Princesa Isabel, foi a minha Tróada; a casa de meu avô, a capital desse país fabuloso. Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante.

---

7 Do livro *Belo belo*.

8 No poema "Testamento", do livro *Lira dos cinquent'anos*, certamente influenciado por esta décima, escreveu Bandeira: "O que não tenho e desejo/ É que melhor me enriquece./

Tive uns dinheiros – perdi-os.../ Tive amores – esqueci-os./ Mas no maior desespero/ Rezei: ganhei essa prece".

9 Neto de Frédy Blank, grande amiga de Manuel Bandeira. O "poeminha", escrito em inglês, encontra-se no livro *Mafuá do malungo*: "*Anthony Robert,/ sweet braggadocio,/ be-/ lieve it or not,/ I love you much more/ then you love me!*" ("Anthony Robert,/ doce fanfarrão,/ acredite ou não,/ eu o amo muito mais/ do que você me ama!").

10 Livros citados no poema "Ruço", de *A cinza das horas*.

11 Informação fundamental para a compreensão do poema "Cabedelo", do livro *Libertinagem*: "Viagem à roda do mundo/ Numa casquinha de noz:/ Estive em Cabedelo./ O macaco me ofereceu cocos.// Ó maninha, ó maninha,/ Tu não estavas comigo!...// – Estavas?...".

12 Trecho da atual Av. Conde da Boa Vista.



Na casa de Laranjeiras, onde moramos os seis anos que cursei o Externato do Ginásio Nacional, hoje Pedro II, nunca faltava o pão, mas a luta era dura. E eu desde logo tomei parte nela, como intermediário entre minha mãe e os fornecedores – vendeiro, açougueiro, quitandeiro, padeiro. Nunca brinquei com os moleques da rua, mas impregnei-me a fundo do realismo da gente do povo. Jamais me esqueci das palavras com que certo caixeiro de venda português deu notícias de um companheiro que não era visto havia algum tempo: "O *seu* Alberto está com os pulmões podres".

Essa influência da fala popular contrabalançava a da minha formação no Ginásio, onde em matéria de linguagem eu me deixava assessorar por meu colega Sousa da Silveira, naquele tempo todo voltado para a lição dos clássicos portugueses.

Desde o primeiro ano tivéramos a fortuna de contar entre os nossos mestres o professor Silva Ramos. Não repetirei aqui o que já disse do melhor modo que pude nas *Crônicas da Província do Brasil*. A Silva Ramos e a Sousa da Silveira devo o gosto que tomei a Camões, cujos principais episódios de *Os Lusíadas* eu sabia de cor e declamava em casa para mim mesmo com grande ênfase. O que ainda hoje lamento é não ter tomado então conhecimento da lírica do maior poeta de nosso idioma. Do Camões lírico apenas sabia o que vinha nas antologias escolares, especialmente na que era adotada no Ginásio, a de Fausto Barreto e Carlos de Laet. Eis outro

livro que fez as delícias de minha meninice e de certo modo me iniciou na literatura de minha língua. Antes dos parnasianos a cantata “Dido”, de Garção (meu pai fez-me decorá-la), já me dera a emoção da forma pela forma, e era com verdadeiro deleite que eu repetia certos versos de beleza puramente verbal: “E nas douradas grimpas/ Das cúpulas soberbas/ Piam noturnas agoureiras aves”... E mais adiante: “De roxas espadanas rociadas/ Tremem da sala as dóricas colunas”...

Sousa da Silveira residia numa pequena casa térrea da chácara de seu avô, o Visconde de Thayde. Essa propriedade acabou sendo comprada pelo Marechal Pires Ferreira, que nela abriu a rua do seu nome. Creio que a casa da família de Sousa da Silveira ficava exatamente onde hoje passa a rua, e confinava com o quintal da casa de Machado de Assis. Sousa da Silveira admirava grandemente a Machado de Assis, dizia de memória com vivo entusiasmo os “Versos a Corina”. Não tinha curiosidade pelos parnasianos e eu não podia compreender como se podia gostar do Barão de Loreto, do Barão de Paranapiacaba, e não gostar de Bilac, cuja “Via Láctea” vim a saber toda de cor. Apesar do respeito que me inspirava o meu colega, três anos mais velho do que eu, nunca pude compartilhar de todas as suas admirações em assuntos de poesia. Mas uma coisa é certa – ele me fazia sentir nos grandes escritores do passado esse elemento indefinível que é o gênio da língua, a que sempre se mostrou tão particularmente sensível. A sua lição foi, e continuou sendo vida afora, muito preciosa para a minha experiência poética.

Começou essa experiência por volta dos dez anos, ainda antes de eu entrar para o Ginásio. Na realidade não se tratava de poesia, mas simplesmente de versos. Quadrinhas humorísticas, gracejando a propósito dos namoros de meus tios maternos. Depois no Ginásio, lendo versos de Sousa da Silveira, de Lucilo Bueno, e em casa os de

meu tio Cláudio da Costa Ribeiro, o único dos oito irmãos dotado com essa habilidade, herdada do pai, que em versos fez a sua corte a minha avó,[13] enveredei pela lírica amorosa (estava, debaixo do maior segredo, apaixonado por uma moça amiga de minha irmã).

Antes de conhecer o manual de Castilho, eu embatucava diante de certos problemas. De uma feita fui, muito encalistrado, perguntar a meu tio Cláudio se "Vésper" rimava com "cadáver". A sua resposta negativa me inutilizou um soneto. Hoje vejo que quem tinha razão era o meu ouvido. Rima é igualdade de som. Tanto se rima consoantemente como toantemente e de outras maneiras. Só muito mais tarde vim a saber que os ingleses rimam *be* com *eternity*. Vim a saber que afinal a aliteração nada mais é do que uma rima de fonemas iniciais. Mas quanta coisa eu ignorava! Baste dizer que as rimas toantes que empreguei em dois poemas de *Carnaval*, pratiquei-as por ter verificado o efeito que delas tirara o francês Charles Guérin, poeta que andei lendo muito por volta de 1910. Era mais natural que as aprendesse na poesia medieval portuguesa. Mas eu nada sabia de trovadores, nada conhecia da poesia espanhola.

Outro condiscípulo com quem muito conversei de poesia no Ginásio foi Lucilo Bueno. Era para mim fonte de outros conhecimentos, diferentes dos que me fornecia Sousa da Silveira. Apreciava muito Luís Murat, que nunca me atraiu, mas gostava, como eu, dos franceses – Coppée, Leconte de Lisle, Baudelaire, Heredia (vão assim propositadamente misturados para mostrar que não sabíamos distinguir ainda um Baudelaire de um Coppée), já ouvira mesmo falar em Verlaine e Mallarmé. Estes, porém, não eram para o nosso bico. Quando estávamos no quinto ano, apareceu, vindo do Internato para terminar o curso de bacharel em letras no Externato, um rapaz que não era como os outros: Castro Meneses. Já havia publicado *Mythos*, colaborava na *Rosa Cruz*, a revista dos

discípulos de Cruz e Sousa, tinha um ar orgulhoso, arrastava uma perna, parecia mesmo um poeta e um *poète maudit*. Nunca tive coragem de abordar aquele adolescente tão admirado. O meu acanhamento impediu-me, pois, de conhecer naquela idade os simbolistas franceses. O que lia deles nas revistas perturbava por demais todos os meus hábitos de poesia. Se até me repugnavam certos alexandrinos dos parnasianos em que a cesura caía numa palavra átona! Em 1903, já residindo em São Paulo, entrei num sebo e vi lá exposta à venda por uma ninharia a primeira edição de *Parallèlement*.14 Comprei, li, não entendi, mandei o voluminho a Lucilo Bueno. No tempo do Ginásio o único simbolismo acessível para nós era o de Antônio Nobre. Este sim, adorávamos, sabíamos de cor. Quanto a Eugênio de Castro, só depois de 1904 vim a conhecê-lo.

Quase nada se estudava de literatura no Ginásio. Ficava-se nas antologias das classes. Havia uma cadeira de literatura no último ano. O catedrático era Carlos França, apelidado por toda a gente "França Cacete". Não sabíamos então que contra dois competidores, um dos quais o famoso Artur de Oliveira, tirara ele a cadeira por concurso. Carlos França me deixou a impressão de um senhor elegante, polidíssimo, meio cacete sim (levou aulas, muitas aulas discorrendo sem parar sobre "a palavra"), mas extremamente simpático. A certa altura do ano me designou para escrever um trabalho sobre Mme. de Sévigné e como prêmio me fez presente do livro de Taine *La Fontaine et ses fables*. Precioso estímulo foi esse. Tudo o que eu sabia até então a respeito de arte poética não passava de intuições. As primeiras reflexões que fiz sobre fundo e forma em poesia me foram despertadas pela análise de Taine. Aprendi muito com essa leitura, em que pese a meu amigo Otto Maria Carpeaux, a quem de certo devem escandalizar as linhas em que o grande crítico

afirma tranquilamente: "*C'est qu'il était poète. Je crois que, de tous les Français, c'est lui qui le plus véritablement l'a été*".15 Creio que Carlos França nada nos ensinou: aprendemos apenas o que estava no livrinho adotado em classe, o Pauthier.

Mais nos ensinou de literatura, a mim e mais dois ou três colegas que o cercávamos depois das aulas de sua cadeira, que era a de História Universal e do Brasil, o velho João Ribeiro (ainda não o era àquele tempo). Esse abriu-me os olhos para muitas coisas. Achava Raimundo Correia superior a Bilac, e Machado de Assis mais original e profundo do que o Eça. Explicava-nos por quê. Tudo o que ele nos dizia interessava ao nosso grupinho prodigiosamente: era tão engenhoso, tão diferente da voz geral.

O que deveria ser a base do estudo das letras, o latim e o grego, foi-nos ensinado no Ginásio da pior maneira. No entanto o professor de latim, Vicente de Sousa, era homem inteligente e culto, grande latinista, mas que negação completa para mestre de meninos! Em vez de procurar despertar o nosso gosto pela poesia de um Virgílio (ou de um Lucrécio, tão em harmonia com o seu espetaculoso materialismo) e pela prosa de um Tácito, obrigava-nos a quebrar a cabeça com as formas arcaicas das declinações, fazia muita questão era da pronúncia restituída, de que foi o introdutor no Brasil. Do professor de grego nem falemos.

Mas eu não me destinava à literatura e não tratei de suprir por mim mesmo as deficiências dos meus professores, como fez meu colega Antenor Nascentes, tornado com os anos não só latinista mas também helenista insigne. Não era minha ambição ser poeta e sim arquiteto, gosto que me foi muito jeitosamente incutido por meu pai, sempre a me interessar no desenho, dando-me a ler os livros de Viollet-le-Duc (*L'art du dessin*, *Comment on construit une maison*), mostrando-me reproduções das grandes obras-primas

arquitetônicas do passado, criticando com zombaria os aleijões dos mestres de obra do Rio. Se eu escrevia versos, era com o mesmo espírito desportivo com que me equilibrava sobre um barril lançado a toda a força das pernas, o que de modo nenhum me fazia sentir com vocação para artista de circo. Em todo o tempo do Ginásio duas vezes experimentei o desejo de publicidade, pelo menos a ponto de tomar iniciativa para isso. Da primeira foi mandando a uma nova revista literária, a *Universal*, fundada por Medeiros e Albuquerque, um soneto em louvor de Chateaubriand, onde me lembro que havia este verso, de um gongorismo imitado não do sublime cordovês mas do medíocre lusíada Filinto Elísio: "Da que altívolo engenho anima mente altiva". O soneto não foi publicado e pela caixa de respostas da revista o redator sentenciou: "O seu soneto não está mau. Também não está bom. Enfim, continue!". Da outra vez fui mais feliz, enviando a Antônio Sales, redator influente do *Correio da Manhã*, um soneto, como o outro em alexandrinos, de um erotismo que bem traía as curiosidades sexuais da adolescência. A publicação desses versos na primeira página do *Correio* como que me saciou por completo a fome de glória. Pouco tempo depois partia eu para São Paulo, onde ia matricular-me no curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica. Pensava que a idade dos versos estava definitivamente encerrada. Ia começar para mim outra vida. Começou de fato, mas durou pouco. No fim do ano letivo adoeci e tive de abandonar os estudos, sem saber que seria para sempre. Sem saber que os versos, que eu fizera em menino por divertimento, principiaria então a fazê-los por necessidade, por fatalidade.

---

13 Fato que inspirou Bandeira a escrever "Cartas de meu avô", um dos mais belos poemas de *A cinza das horas*.
14 Livro do poeta francês Paul Verlaine, publicado em 1889.
15 "É que ele é poeta. Creio que, de todos os franceses, ele é quem mais verdadeiramente o foi."



Confesso que já me vou sentindo bastante arrependido de ter começado estas memórias. Fi-lo a instâncias de Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. O compromisso que assumi com eles nada tinha de irrevogável, porque um e outro são criaturas humanas, compreensivas. Mas a revista a que elas se destinavam gorou, e quando eu dei por mim, estava nas mãos do João Condé, amigo sabidamente implacável, que me faz viver trabalhando para os seus Arquivos e para o *Jornal de Letras*, valendo-se para isso dos expedientes mais inconfessáveis, como sejam a sua simpatia pessoal, a televisão, o nome de Caruaru etc.

O meu arrependimento vem do nenhum prazer que encontro nestas evocações, da mediocridade que elas respiram, e ainda das dificuldades em que me vejo ao tentar refazer o meu itinerário no período que vai do ano de 1904, em que adoeci, ao de 1917, quando publiquei o meu primeiro livro de versos – *A cinza das horas*. Foi nesses treze anos que tomei consciência de minhas limitações, nesses treze anos que formei a minha técnica.

Tomei consciência de minhas limitações. Instruído pelos fracassos, aprendi, ao cabo de tantos anos, que jamais poderia construir um poema à maneira de Valéry. Em "*Mémoires d'un poème*" (*Variété V*) confiou-nos o grande poeta que a primeira condição que ele impunha no trabalho de criação poética era "*le plus de conscience possible*";16 todo o seu desejo era "*essayer de*

retrouver avec volonté de conscience quelques résultats analogues aux résultats intéressants ou utilisables que nous livre (entre cent mille coups quelconques) le hasard mental".17 Anteriormente chegara ele a dizer que preferia "*avoir composé une oeuvre médiocre en toute lucidité qu'un chef-d'oeuvre à éclairs, dans un état de transe...*".18 Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias. Longe de me sentir humilhado, rejubilava, como se de repente me tivessem posto em estado de graça. Mas *A cinza das horas*, *Carnaval* e mesmo *O ritmo dissoluto* ainda estão cheios de poemas que foram fabricados *en toute lucidité*. A partir de *Libertinagem* é que me resignei à condição de poeta quando Deus é servido.

Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias.

Mas ao mesmo tempo compreendi, ainda antes de conhecer a lição de Mallarmé, que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia. Coisa que descobri nos lapsos de memória ou no exame de variantes. Quantas vezes, querendo relembrar uma estrofe de poema, uma trova popular, e não conseguindo reconstituí-las

fielmente, fazia da melhor maneira o *remplissage*;[19] depois, cotejando as duas versões – a minha e o original –, verificava qual delas era melhor, pesquisava o segredo da superioridade e, descoberto, passava a utilizá-lo nos meus versos. Quantas vezes também vi, em poetas de gosto certeiro nas emendas, um verso defeituoso ou inexpressivo carregar-se de poesia pelo efeito encantatório de uma ou de algumas palavras, exprimindo no entanto o mesmo sentimento ou a mesma ideia que as substituídas. Compare-se, por exemplo, o poema "Mocidade e morte", de Castro Alves, como apareceu em *Espumas flutuantes*, com a primeira versão, de 1864, e publicada em São Paulo por volta de 1868-69 sob o título de "O tísico". Na oitava inicial havia o verso "No seio da morena há tanta amora!". Na versão definitiva "amora" foi substituída por "aroma". Naturalmente o poeta ponderou que as amoras do peito das morenas não são tantas, duas apenas, e mais tarde corrigiu o verso para "No seio da mulher há tanto aroma!". A superioridade é óbvia. O primeiro dístico

> Mas uma voz repete-me sombria:
> Terás abrigo sob a lájea fria.

foi mudado para

> Mas uma voz responde-me sombria:
> Terás o sono sob a lájea fria.

Evidentemente melhor pelo desaparecimento do eco em "fria" do i de "abrigo", e porque "sono" evoca muito mais fortemente a ideia de morte. Na segunda oitava fez Castro Alves duas correções importantes: mudou "O regaço da amante é um lago virgem" para "Não! o seio da amante é um lago virgem" (a negativa reforçou extraordinariamente a expressão; a substituição de "regaço" por "seio" clareou o verso com a introdução de um timbre diferente de vogal) e substituiu o sexto verso ("Adornada com os prantos do

arrebol”) por “Que banharam de pranto as alvoradas”, verso que forma com o anterior um dístico de raro sortilégio verbal:

> Vem! formosa mulher – camélia pálida,
> Que banharam de pranto as alvoradas.

Repare-se que em “Adornada com os prantos do arrebol” a ideia é a mesma, mesmíssima, expressa em “Que banharam de pranto as alvoradas”. Com esta diferença capital: no segundo verso há poesia, no primeiro não. Podia levar mais adiante o cotejo das duas versões e de fato já o fiz num trabalho intitulado “Um poema de Castro Alves”,20 mas o que aí fica basta para me fazer entender.

Na minha *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana* se pode ler o soneto “Banzo”, de Raimundo Correia, como apareceu em *A Semana* de 10 de janeiro de 1885. Que diferença da versão definitiva! Transcreverei aqui apenas o segundo terceto:

> Dos monolitos cresce a sombra informe...
> Tal em minh’alma vai crescendo o vulto
> Desta tristeza aos poucos, lentamente.

A mesma ideia, o mesmo sentimento que estão no terceto depois das correções:

> Vai co’a sombra crescendo o vulto enorme
> Do baobá... E cresce n’alma o vulto
> De uma tristeza imensa, imensamente...

Duas ou três palavras que saíram, duas ou três que entraram, eis o golpe de mestre que transformou três versos medíocres em três outros palpitantes de poesia. No mesmo livro se pode comparar o soneto IV da “Via Láctea” com a versão primitiva publicada em *A Semana* de 14 de novembro de 1885: como no caso do “Banzo”, a substituição de algumas palavras (“tinge” em vez de “doura”, “estremecem ninhos” em lugar de “alam-se carinhos” etc.) realizou mais uma vez o milagre de influir alma em matéria sem vida.

Cotejos como esses me foram ensinando a conhecer os valores plásticos e musicais dos fonemas; me foram ensinando que a poesia é feita de pequeninos nadas e que, por exemplo, uma dental em vez de uma labial pode estragar um verso.

Devo dizer que aprendi muito com os maus poetas. Neles, mais do que nos bons, se acusa o que devemos evitar. Não é que os defeitos que abundam nos maus não apareçam nos bons. Aparecem sim. Há poemas perfeitos, não há poetas perfeitos. Mas nos melhores poetas certos versos defeituosos passam muita vez despercebidos. Bilac foi sem dúvida um belo artista. Sem embargo, não é verdade que os dois primeiros versos do "Julgamento de Frineia" lhe saíram muito desgraciosamente pesados por causa de quatro adjetivos, colocados em posição homóloga, dois num verso, dois no outro, sendo que os primeiros graves, os segundos esdrúxulos?

> Mnezarete, a divina, a pálida Frineia,
> Comparece ante a austera e rígida assembleia...

A combinação adjetivo + substantivo + substantivo + adjetivo é de uma monotonia mortal para um alexandrino. Em toda a obra de Bilac há uma meia dúzia deles:

> No indizível horror de uma noite vazia...
> ("A morte")
>
> Da infernal multidão dos Elfos amorosos...
> ("Wilfredo")
>
> Na cerrada região das florestas sombrias
> ("O caçador de esmeraldas")

Mas não foi em Bilac, foi em pós-parnasianos de segunda ordem que atentei nesse trambolho e aprendi a evitá-lo.

---

16 "O máximo de consciência possível."
17 "Tentar encontrar, com empenho da consciência, quaisquer resultados análogos aos

resultados interessantes ou utilizáveis que nos oferece (entre cem mil tentativas) o acaso mental."

18 "Compor uma obra medíocre em total lucidez do que uma obra-prima num estado de transe..."

19 Enchimento.

20 Ensaio incluído no volume *De poetas e de poesia* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Serviço de Documentação, 1954. Coleção Os Cadernos de Cultura, 64), que foi republicado conjuntamente com a segunda edição do *Itinerário de Pasárgada* (Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957).



As influências literárias que fui recebendo são incontáveis. Foram sucessivas, não simultâneas. Me lembro de uma fase Musset, de uma fase Verhaeren... Villon... Eugênio de Castro... Lenau... Heine... Charles Guérin... Sully Prudhomme... Até Sully Prudhomme? dirá algum requintado de hoje. Até Sully Prudhomme. Foi ele que me deu a vontade de estudar a prosódia poética francesa, o que fiz no compêndio de Dorchain. Assim se explica a mania em que andei algum tempo das formas fixas – baladas, rondós e rondéis; assim se explica a alternância de rimas agudas e graves da maioria dos poemas de *A cinza das horas*.

Mais do que a obra em conjunto de um grande poeta, me impressionou duradouramente certo poema dele, ou certo poema ou estrofe ou simples verso de poeta às vezes bem chinfrim, valha-me Deus! A um desses poemas já me referi: a cantata "Dido", de Garção. Pois há na obra de Sully Prudhomme um soneto, que ainda hoje repito com delícia sempre renovada, um soneto em que aprendi muita coisa e me parece perfeito a todos os aspectos:

C'était un homme doux, de chétive santé,
Qui, tout en polissant des verres de lunettes,
Mit l'essence divine en formules très nettes,
Si nettes, que le monde en fut épouvanté.

Ce sage démontrait, avec simplicité,
Que le bien et le mal sont d'antiques sornettes,
Et les libres mortels d'humbles marionettes,
Dont le fil est aux mains de la nécessité.

Pieux admirateur de la Sainte Écriture,
Il n'y voulait pas voir un Dieu contre nature.
À quoi la Synagogue en rage s'opposa.

Loin d'elle, polissant des verres de lunettes,
Il aidait les savants à compter les planètes:
C'était un homme doux Baruch de Spinoza.[21]

Outros poemas que fizeram época na minha experiência poética desses anos de formação foram "*La chanson du mal-aimé*" de Guillaume Apollinaire, a primeira revelação para mim da nova poesia, o "Plenilúnio", de Raimundo Correia, o poema em prosa "*La poterne du Louvre*", de *Gaspard de la nuit*, de Louis Bertrand (eu e meu pai fazíamos grandes pagodeiras pela manhã no meu quarto de doente, representando ao vivo, para ninguém, o diálogo do poema), três ou quatro sonetos de Camões (Afonso Lopes de Almeida foi quem me deu a conhecer Camões sonetista, presenteando-me o livro), "*Paroles aux jeunes gens*", de Guy-Charles Cros... Sobre os sonetos de Camões e o poema de Cros preciso espraiar-me um pouco.

O soneto que começa pelo verso "O céu, a terra, o vento sossegado" tem sido para mim, desde aqueles dias, fonte de inesgotáveis reflexões. Tenho que transcrevê-lo:

O céu, a terra, o vento sossegado...
As ondas, que se estendem por a areia...
Os peixes, que no mar o sono enfreia...
O noturno silêncio repousado...

O pescador Aónio, que, deitado
Onde co'o vento a água se meneia,
Chorando o nome amado em vão nomeia,
Que não pode ser mais que nomeado:

Ondas (dizia), antes que Amor me mate,
Tornai-me a minha Ninfa, que tão cedo
Me fizestes à morte estar sujeita.

Ninguém responde; o mar de longe bate;

Move-se brandamente o arvoredo;
Leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita.

O sexto e o décimo terceiro versos deste soneto me fizeram ver a tirania absurda do sistema parnasiano em querer impor a sinalefa obrigatória. Alberto de Oliveira, no seu exemplar de *Os Timbiras*, hoje pertencente à biblioteca da Academia, escreveu à margem do verso "Grita; e os seus, medrosos, receando" as seguintes palavras: "Se não errado, frouxo". Ora, sente-se que Gonçalves Dias fazia uma pausa depois de "Grita"; mas ainda que não o fizesse, por que preferir a dura sinalefa ao suave hiato? Os parnasianos admitiam o hiato "dentro na mesma dicção", como dizia o Castilho, e Raimundo Correia escreveu, aliás lindamente, "A toalha friíssima do lago", mas reprovavam-no de dicção a dicção. Muito inconsequentemente, porque se aceitavam que se contassem em "toalha" duas ou três sílabas, como não consentir a contagem de uma ou duas sílabas em "o ar"? Camões praticou o hiato em "a água", em "o arvoredo" e fê-lo excelentemente: quem me vem dizer que há frouxidão naqueles dois versos? Suponho que era pensando nesses hiatos que Afonso Lopes de Almeida me observou um dia: "Você já reparou como são fortes os versos fracos de Camões?". Camões me reconciliou com os hiatos. A tal ponto que resolvi celebrar o acontecimento com um poema, que intitulei "Hiato" e incluí depois em *Carnaval*.

---

21 "Era um homem cordato, de saúde frágil,/ Que ao tempo em que trabalhava, polindo lentes,/ Pôs a essência divina em fórmulas tão claras,/ Mas tão claras que o mundo ficou espantado.// Demonstrava o sábio, com simplicidade,/ O quanto o bem e o mal são antigas tolices,/ E os livres mortais humildes marionetes,/ Cujos fios pertencem à necessidade.// Seguidor tão fiel da Sagrada Escritura,/ Não queria ver Deus contrário à natureza./ Algo a que a Sinagoga com ira se opôs.// E assim longe dela, polindo suas lentes,/ Ajudava os sábios a ver os planetas:/ Era um homem cordato, Baruch de Spinoza."



Por causa de um hiato num verso do poeta mineiro Mário Mendes Campos travei com o crítico Machado Sobrinho derramada polêmica, pelas colunas do *Correio de Minas*, de Juiz de Fora, o que fez minha irmã dizer em casa que eu queria penetrar na literatura brasileira via Juiz de Fora. O *Correio de Minas* foi o primeiro jornal em que colaborei seguidamente. Antes disso só publicara uma crônica no *Rio-Jornal* e um artigo intitulado "Uma questão de métrica" no *Imparcial* de 25 de dezembro de 1912.

A questão de métrica era a acentuação dos octossílabos. Um amigo de meu pai mostrara a Goulart de Andrade os meus versos "À sombra das araucárias" (*A cinza das horas*), e o poeta me aconselhara a corrigir o quarto verso desta quadra:

> As cousas têm aspectos mansos.
> Um após outro, a bambolear,
> Passam, caminho d'água, os gansos.
> Vão atentos, como a cismar...

Não aceitei a sugestão de antepor "atentos" a "vão", cuja finalidade era dar ao octossílabo acentuação na quarta sílaba, porque, habituado que estava aos octossílabos franceses e animado pelo exemplo de Machado de Assis em "Flor da mocidade" e "A mosca azul", achava que o quarto verso, com acentuação diferente da dos três anteriores, saía mais expressivo do movimento dos bichinhos. E resolvi escrever um pequeno estudo sobre a técnica dos

octossílabos.

Mas voltando ao soneto de Camões: outra coisa que aprendi nele e em outros, e ainda na obra de Alberto de Oliveira, Bilac, Raimundo Correia e Vicente de Carvalho, poetas que, com os portugueses Antônio Nobre, Cesário Verde e Eugênio de Castro, foram os que mais atentamente estudei nesses anos de formação, foi não desdenhar das chamadas rimas pobres. Rimas de particípios passados, por exemplo, como no transcrito soneto de Camões, onde "sossegado" rima com "repousado", "deitado" e "nomeado". São eles tão pertinentes ao assunto (Machado de Assis de uma feita comentara versos meus com meu pai, elogiando as rimas, que lhe pareciam "bem ligadas ao assunto"), soam tão bem dentro da tonalidade geral do poema, que ninguém se lembra que são todos particípios passados. Aprendi que a boa rima é a que traz ao ouvido uma sensação de surpresa, mas surpresa nascida não da raridade, senão de uma espécie de resolução musical, como neste verso das "Pombas": "Raia, sanguínea e fresca, a madrugada". Essa "madrugada", onde está, é uma das rimas mais belas, mais generosas, mais euforizantes de toda a poesia de língua portuguesa.

O poema "*Paroles aux jeunes gens*", de Guy-Charles Cros, li-o no *Mercure de France*, número de 16 de abril de 1912. Foi, com umas *lullabies*[22] de Mac-Fiona Leod, o meu primeiro contato com o verso livre. Antes disso o que eu tomava por verso livre eram os versos polimétricos de Verhaeren.

A esse propósito vem a pelo contar a história de um concurso promovido por Medeiros e Albuquerque na Academia Brasileira de Letras. Na sessão de 4 de junho de 1910 declarou Medeiros oferecer um prêmio de 500 mil-réis para a melhor poesia sobre assunto geral, social ou filosófico, de acordo com as bases que apresentava por escrito. Não me lembra mais que bases eram essas, mas me

lembra ainda que a poesia não devia ter mais de 200 versos nem menos de 100. Em 13 de maio do ano seguinte a comissão julgadora, composta de Alberto de Oliveira, Salvador de Mendonça, Augusto de Lima, Rodrigo Octávio, Filinto de Almeida e Afonso Celso, apresentou o seu parecer, segundo o qual "nenhuma das poesias apresentadas preenchia as condições exigidas, por vícios de forma ou defeitos de ideia". O parecer foi aprovado. Eis que no dia 25 do mesmo mês o *Jornal do Comércio*, edição da tarde, rompe uma campanha contra a Academia, campanha que se soube no tempo ter sido dirigida por Félix Pacheco, que então ainda não pensava em se candidatar a membro da Casa de Machado de Assis. No tópico inicial, em que os acadêmicos eram chamados "os imortais da Praia da Lapa" (a Academia funcionava no Silogeu), dizia o redator: "Ninguém admite que só os maus poetas hajam concorrido ao prêmio. De alguns temos notícia que enviaram trabalhos e bons, que servirão para confundir os severíssimos julgadores. O sr. Alberto Ramos, por exemplo, enviou formosa e ousada composição, que, como as outras, foi atirada ao limbo. As nossas colunas ficam ao dispor de todos aqueles que desejarem ver publicadas as poesias que remeteram para o concurso". Cinco concorrentes mandaram os seus poemas: Alberto Ramos, José Oiticica, Hermes Fontes, Eduardo Nazareno e um certo M. Bandeira Filho, que não era outro senão o autor destas linhas, ainda hesitante em como assinar as suas produções. Alberto Ramos concorrera com o "Canto de maio"; José Oiticica, com a sua "Ode ao Sol". Durante mais de um mês se disseram horrores contra a Academia e a comissão julgadora do concurso. Hermes Fontes e Oiticica escreveram cartas engraçadíssimas. O primeiro empombou com empáfia: "A Academia deve-me uma satisfação. *Eles* são o Olimpo. Eu sou o titã que nunca pediu favores a Júpiter". E acabava outra carta com estas palavras:

“Se, pois, qualquer bestarel de metro e plaina me acoimar de interessado na perlenga, e com *parti-pris*, responderei que, com concurso ou sem concurso, na Academia ou fora dela, eu sou Hermes Fontes”. Oiticica escreveu uma primeira carta bem-humorada: “Aquilo foi alfanje de galego a cortar grama de jardim. Não escapou ninguém”. Mas em segunda carta vinha encrespado e agreste. Os outros concorrentes, e entre eles estava também Heitor Lima, não piaram. O meu poema intitulava-se “A sugestão dos astros” e foi também apresentado pelo *Jornal do Comércio*. Apresentado nestes termos: “Damos hoje a poesia do sr. M. Bandeira Filho, em que, inegavelmente, há muita coisa bonita”. O elogio me pareceu muito chochinho na ocasião; pouco tempo depois já eu estava consciente de que os meus versos não passavam de um exercício poético, sem sombra de poesia, e onde, inegavelmente, nada havia de bonito... Nunca os exumei das páginas do *Jornal do Comércio*, onde espero que para sempre durmam, ao abrigo de um possível póstero violador de sepulturas.

O que lucrei nesse concurso foram umas linhas escritas em não sei que jornal por Eurycles de Mattos, que, comentando o caso, disse mais ou menos isto: “Tenham paciência os srs. concorrentes cujas poesias foram publicadas pelo *Jornal do Comércio*: nada daquilo é verso livre”. Eurycles tinha razão. E vejam como eu andava atrasado: em 1911 ainda não tinha ideia do que fosse o verso livre! De repente, o poema de Guy-Charles Cros, os versos de Mac-Fiona Leod, as *Serres chaudes* de Maeterlinck.

Importa ao meu itinerário transcrever o poema “*Paroles aux jeunes gens*” (depois direi por quê):

Les impuissants ont tort; les sages ont tort aussi,
car le corps de la femme est plus beau qu’un bel arbre
et la pulpe des lèvres plus douce que le raisin.
Il faut aimer au temps de l’amour.

Pourquoi chercher ailleurs des fins plus compliqués
et d'autres raisons de vivre?
Il faut aimer au temps du désir
et savoir qu'on n'est pas tenu d'être fidèle.

Il faut aimer tant que tout votre sang
vous bat à grands coups dans les veines et vous brûle,
tant que le soir encore on rêve en se couchant
à celle don't la jambe vous a plu dans la rue.

Il faut aimer de tous ses sens ouverts
la belle aux larges flancs qui n'a pas de cervelle
et recommencer le lendemain avec une autre
et puis avec une autre, le jour après.

Heureux celui qui vit purement son instinct
sans résister à la voix rouge de sa chair.
Il faut savoir remplir son rôle de bon mâle sur la terre,
faire le bonheur des femmes ou leur malheur, qu'importe!...

Il faut aimer au temps de l'amour
et ne chercher d'autre raison de vivre![23]

Esses versos me impressionaram profundamente e duplamente: o doente imobilizado numa *chaise longue* sentia-se de certo modo um pouco ressarcido de longas privações por aquela cínica atitude do poeta diante do amor e das mulheres; o rapaz que fazia versos metrificados e rimados, e cujas maiores liberdades consistiam em não respeitar a cesura mediana de um alexandrino ou a pausa na quarta sílaba de um octossílabo, achou um sabor diferente nesses versos, em que a alexandrinos de corte tradicional se misturavam outros de livre movimento rítmico. E entrou a versejar pela nova cartilha.

O poema "Carinho triste"[24] foi a minha primeira tentativa de verso livre. Ainda não eram versos livres, como não o eram tampouco os do poema de Guy-Charles Cros. Mas durante muito tempo continuei nessa prática de aproximação, que foi a de muitos poetas (tinha sido a de Laforgue em alguns poemas, "*L'hiver qui vient*", por exemplo).

O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda foi-se-me corrigindo lentamente à força de que estranhos dessensibilizantes: traduções em prosa (as de Poe por Mallarmé), poemas *désavoués*25 pelos seus autores, como o famoso que Léon Deubel escreveu na Place du Carroussel às 3 horas de uma madrugada de 1900 ("*Seigneur! je suis sans pain, sans rêve et sans demeure.*"26), *menus*, receitas de cozinha, fórmulas de preparados para pele, como esta:

Óleo de rícino
Óleo de amêndoas doces
Álcool de 90°
Essência de rosas.

Versos como os do meu "Debussy", "Sonho de uma terça-feira gorda", "Balada de Santa Maria Egipcíaca", "Na solidão das noites úmidas", "Bélgica", "A vigília de Hero", "Madrigal melancólico", "Quando perderes o gosto humilde da tristeza" ainda acusam o sentimento da medida.27 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. Como em "Mulheres"28 o alexandrino "O meu amor porém não tem bondade alguma". Só em 1921, com "A estrada", "Meninos carvoeiros", "Noturno da Mosela"29 etc., fui conseguindo libertar-me da força do hábito. Mas não sei se não ficou sempre uma como saudade a repontar aqui e ali... Não me lembro de problemas dentro da metrificação, que eu não tivesse resolvido prontamente. No entanto os primeiros versos do poema "Gesso",30 que é em versos livres, me deu água pela barba durante anos. Originalmente me saíram assim:

Aquela estatuazinha de gesso, quando ma deram, era nova
E o gesso muito branco e as linhas muito puras
Mal sugeriam imagem de vida.

Não era possível manter aquele “ma deram”, tão avesso ao gênio da fala brasileira. Além disso, o verso soava pesado e desgracioso. Havia que emendar, mas conservando a estatuazinha de gesso como cabeça de estrofe. Só em 1940 (“Gesso” é anterior a 1924, talvez de 22 ou 23), ao rever as provas da edição de *Poesias completas*, acertei com a solução:

> Esta estatuazinha de gesso, quando nova
> – O gesso muito branco, as linhas muito puras –
> Mal sugeria imagem de vida.

Um número fixo de sílabas com as suas pausas cria um certo movimento rítmico, mas não é forçoso ficar no mesmo metro para manter o ritmo. Quando atentei nisso, senti-me verdadeiramente liberto da tirania métrica. A lição está em Gonçalves Dias, no poema “Minha vida e meus amores”. O poeta vinha versejando em decassílabos acentuados na sexta sílaba, ou na quarta e na oitava:

> Outra vez que lá fui, que a vi, que a medo
> Terna voz lhe escutei: – Sonhei contigo! –
> Inefável prazer banhou meu peito,
> Senti delícias; mas a sós comigo
> Pensei – talvez! – e já não pude crê-la.

De súbito faz cair as pausas na quarta e na sétima, aproximando o ritmo do decassílabo do ritmo do verso de onze sílabas, que vai aparecer no quarto e quinto versos da estrofe seguinte:

> Ela tão meiga e tão cheia de encantos,
> Ela tão nova, tão pura e tão bela...
> Amar-me! – Eu que sou?
> Meus olhos enxergam, enquanto duvida
> Minh’alma sem crença, de força exaurida,
> Já farta da vida,
> Que amor não doirou.

O movimento rítmico de um verso pode sofrer a influência de verso anterior ou do seguinte. É sabido que na poesia espanhola e

na portuguesa do tempo dos cancioneiros a vogal inicial de um verso podia embeber-se no verso precedente. Gonçalves Dias também versejou desse modo. O que admira é que o próprio Alberto de Oliveira, mestre de uma escola de rigorosa métrica, haja procedido assim, e tenho que o fez inadvertidamente, quando, em "O exame de Hercília" (*Alma livre*), escreveu:

Subiu ao Atlas de um salto
E ao Kilimanjaro; logo
    De tão alto,
Ao Barh-al-Abiah de água clara
Baixou e ao saibro de fogo
    Do Sahara.

O quarto verso tem oito sílabas, mas a sílaba "ao" é atraída pelo verso anterior, e no contexto da estrofe se mantém o ritmo do heptassílabo.

O contrário se passa na "Valsa" de Casimiro de Abreu, poema escrito em versos de duas sílabas, mas obedecendo ao ritmo de cinco sílabas. Examine-se a última estrofe:

Na valsa
Cansaste;
Ficaste
Prostrada,
Turbada!
Pensavas,
Cismavas,
E estavas
Tão pálida
Então;
Qual pálida
Rosa
Mimosa...

O esdrúxulo "pálida", duas vezes empregado, levou o poeta no primeiro caso a começar o verso seguinte por vogal, e no segundo a usar o verso monossilábico "Rosa", sem o que se quebraria o ritmo.

Atendendo a essas inter-relações entre os versos de um poema é que eu no poema "Boi morto",31 escrito em octossílabos, quebrei a medida no terceiro verso da última estrofe:

> Boi morto, boi descomedido,
> Boi espantosamente, boi
> Morto, sem forma ou sentido
> Ou significado...

É que o monossílabo "boi", embora completando a medida do segundo verso, ecoa, no entanto, arrastado pelo *enjambement*,32 no verso seguinte, como se este fosse em realidade "Boi morto, sem forma ou sentido". Nada me seria mais fácil do que dar as oito sílabas ao terceiro verso da estrofe, escrevendo "Morto, sem forma nem sentido". Preferi, porém, quebrar o verso, por amor de um ritmo um pouco mais sutil do que o estritamente estabelecido pelo número fixo de sílabas.

---

22 Canções de ninar.
23 "Palavras aos jovens": "Os impotentes estão errados; os sábios também estão,/ pois o corpo da mulher é mais belo que uma bela árvore/ e a polpa dos lábios mais doce que a uva./ É preciso amar no tempo do amor.// Por que buscar longe objetivos complicados/ e outras razões para viver?/ É preciso amar no tempo do desejo/ e saber que não se é obrigado a ser fiel.// É preciso amar enquanto todo o sangue/ golpeia fortemente nas veias e queima,/ enquanto à noite ainda se sonha ao dormir/ com aquela cujas pernas nos agradaram na rua.// É preciso amar com todos os sentidos abertos/ a bela de largos quadris e sem cérebro/ e recomeçar no dia seguinte com uma outra/ e depois com outra, no outro dia.// Feliz quem vive puramente pelo instinto/ sem resistir à rubra voz da carne./ É preciso fazer bem seu papel de macho na terra,/ fazer a felicidade das mulheres ou sua infelicidade, que importa!...// É preciso amar no tempo do amor/ e não buscar outra razão de viver!"
24 Do livro *O ritmo dissoluto*.
25 Repudiados.
26 "Senhor! estou sem pão, sem sonho e sem morada."
27 Os dois primeiros poemas citados são do livro *Carnaval*; os outros, de *O ritmo dissoluto*.
28 Do livro *Libertinagem*.
29 Poemas do livro *O ritmo dissoluto*.
30 Do livro *O ritmo dissoluto*.
31 Do livro *Opus 10*.
32 Ou "cavalgamento", fenômeno que ocorre quando o sentido de uma frase, interrompido no final de um verso, completa-se no verso seguinte.



Já disse que as influências literárias que recebi foram inúmeras: mencionei apenas algumas. E as extraliterárias? As do desenho e as da música?

Sempre fui mais sensível ao desenho do que à pintura. Lembro-me ainda de certos momentos da minha meninice em que me quedava maravilhado diante de certos desenhos dos grandes mestres do Renascimento, especialmente de Leonardo. E foi intuitivo em mim buscar no que escrevia uma linha de frase que fosse como a boa linha do desenho, isto é, uma linha sem ponto morto. Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra está no seu lugar exato e cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectivo ou puramente musical, e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores. Não sei se estou sutilizando demais, mas é tão difícil explicar porque num desenho ou num verso esta linha é viva, aquela é morta.

Maior ainda foi em mim a influência da música. Não há nada no mundo de que eu goste mais do que de música. Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente. Tomar um tema e trabalhá-lo em variações ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar a vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-los

num entendimento de todo repouso... creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte. Dir-me-ão que é possível realizar alguma coisa de semelhante na arte da palavra. Concordo, mas que dificuldade e só para obter um efeito que afinal não passa de arremedo. Por volta de 1912, tempo em que andei me intrometendo na música e até ousei querer entender o tratado de composição de Vincent d'Indy,33 tentei, muito sugestionado pelo livro de Blanche Selva sobre a sonata, reproduzir num longo poema a estrutura da forma sonata. Sempre lamento ter destruído a minha sonata, onde havia um alegro, um adágio, um *scherzo* e o final. Não foi simples exercício: era expressão de uma profunda crise de sentimento; só que eu, como corretivo ao possível sentimentalismo, desejei estruturar os meus versos (eram versos livres) segundo a severa arquitetura musical.

Há no *Carnaval* um poema que, em sua forma, resultou dessas minhas veleidades musicais: o "Poema de uma Quarta-feira de Cinzas", em que obedeci à estrutura da forma *lied*. À música e não à imitação de qualquer modelo literário se deve atribuir a repetição de um ou dois versos, às vezes de uma estrofe inteira, em muitos poemas de *A cinza das horas* ("A canção de Maria", "Cartas de meu avô", "Poemeto irônico", "O inútil luar", "Três idades", "Tu que me deste o teu carinho") e do *Carnaval* ("Vulgívaga", "Confidência", "Poema de uma Quarta-feira de Cinzas").

Na "Evocação do Recife"34 as duas formas "Capiberibe – Capibaribe" têm dois motivos. O primeiro foi um episódio que se passou comigo na classe de geografia do Colégio Pedro II. Era nosso professor o próprio diretor do Colégio – José Veríssimo. Ótimo professor, diga-se de passagem, pois sempre nos ensinava em cima do mapa e de vara em punho. Certo dia perguntou à classe: "Qual é o maior rio de Pernambuco?". Não quis eu que ninguém se me

antecipasse na resposta e gritei imediatamente do fundo da sala: “Capibaribe!”. Capibaribe com *a*, como sempre tinha ouvido dizer no Recife. Fiquei perplexo quando Veríssimo comentou, para grande divertimento da turma: “Bem se vê que o senhor é um pernambucano!” (pronunciou “pernambucano” abrindo bem o *e*) e corrigiu: “Capiberibe”. Meti a viola no saco, mas na “Evocação” me desforrei do professor, intenção que ficaria para sempre desconhecida se eu não a revelasse aqui. Todavia, outra intenção pus na repetição. Intenção musical: Capiberibe a primeira vez com *e*, a segunda com *a*, me dava a impressão de um acidente, como se a palavra fosse uma frase melódica dita da segunda vez com bemol na terceira nota. De igual modo, em “Neologismo”35 o verso “Teadoro, Teodora” leva a mesma intenção, mais do que de jogo verbal.

Mesmo do ponto de vista do sentimento, estava eu naquela época tão penetrado dos *lieder* de Schubert, que quando pensei em publicar o livro, que ia chamar-se *Poemetos melancólicos* e depois resolvi intitular *A cinza das horas*, quase lhe dei por epígrafe, não os versos de Maeterlinck, com que saíram na primeira edição:

> *Mon âme en est triste à la fin,*
> *Elle est triste enfin d’être lasse,*
> *Elle est lasse enfin d’être en vain.*36

mas a frase inicial do *lied* “*Der Leiermann*”, de Schubert.

---

33 Bandeira refere-se ao livro *Cours de composition musicale* (Paris: Durand, 1903; 1909; 1933. 3 v.).
34 Poema do livro *Libertinagem*.
35 Poema do livro *Belo belo*.
36 “Minh’alma no fim se entristece,/ Entristece enfim de cansada,/ E se cansa enfim de ser vã.”



Em junho de 1913 embarquei para a Europa a fim de me tratar num sanatório suíço. Escolhi o de Clavadel, perto de Davos-Platz, porque a respeito dele me falara João Luso, que ali passara um inverno com a senhora. Mais tarde vim a saber que antes de existir no lugar um sanatório, lá estivera por algum tempo Antônio Nobre. "Ao cair das folhas", um dos seus mais belos sonetos, talvez o meu predileto, está datado de "Clavadel, outubro, 1895". Fiquei na Suíça até outubro de 1914.

Essa estada de pouco mais de um ano em Clavadel quase nenhuma influência exerceu sobre mim literariamente, senão que me fez reaprender o alemão, que eu aprendera no Pedro II, mas tinha esquecido (de volta ao Brasil li quase todo o Goethe, Heine e Lenau). Dois poetas havia entre os meus companheiros de sanatório. Um logo me chamou a atenção. Era um bonito rapaz, de grande distinção de maneiras, alto, de olhos azuis, grande cabeleira loura, gravata preta *lavallière*. Chamava-se Paul Eugène Grindel e fizera dezoito anos em dezembro de 1913. Fiz relações com ele. Contou-me que não tinha certeza de sua vocação poética e por isso pensava em fazer-se editor. Como que se preparando para a profissão, colecionava belas edições. Mostrou-me algumas, entre elas uma de *Sagesse*, reproduzindo o próprio manuscrito do poeta, outra de *Femmes*, que então se vendia *sous le manteau*.37 Acompanhei com curiosidade a evolução, que foi vertiginosa, do

meu companheiro de cura. Ao me ser apresentado, ainda era todo de Hugo; falei-lhe de Romain Rolland, do *Jean Christophe*, e fiquei de cara à banda quando ele me respondeu abruptamente: "*Ah, Romain Rolland et ses dix volumes!*".38 Meses depois me emprestava Vildrac, Fontainas, Claudel. Em 1914 editou uma plaquetezinha de poemas ilustrada por uma russa, mlle. Diakonova, nossa companheira de sanatório, com quem andava de namoro. Veio a guerra, separamo-nos, e aqui no Rio recebi carta dele, convidando-me para correspondente brasileiro de uma revista literária que pretendia fundar e cujo moto era a frase de Hello: "*La beauté c'est la forme que l'amour donne aux choses*".39 Comunicava-me ainda que "*pour des motifs très littéraires*"40 passara a assinar-se Paul Éluard... Casou-se com mlle. Diakonova, a Gala, que hoje é mulher de Salvador Dalí. Éluard tornou-se um dos grandes poetas da França e do mundo, mas o rapaz de Clavadel não deixava ainda entrever as suas possibilidades: foi ao contato dos dadaístas e depois dos *surréalistes* que se formou definitivamente. Fio que o seu talento poético, bastante pessoal e tão aristocrático (toda a sua obra o atesta), jamais se sujeitará à boçal estética imposta pelo comunismo russo aos seus escravos.

Mais interesse me despertava em Clavadel a figura de um poeta húngaro, Charles Picker, muito original como pessoa. Devia ter os seus vinte e poucos anos e se sentia perdido. Enfrentava, porém, a doença com grande bravura e *humour*. Em 23 de fevereiro de 1915 ainda estava vivo e me escreveu uma carta tocante, remetendo-me, a meu pedido, alguns poemas. Não quero que esses versos se percam e por isso aproveito a oportunidade destas minhas memórias para transcrevê-los aqui: estou certo que mais de um leitor, amigo da poesia, me há de agradecer a lembrança.

HERBST
(OUTONO)

Die Stunde atmet, frei von allem Schweren.
In leisem Scheine lacht der Bergeszug
Und rot und üpprig ballen sich die Beeren
Am Baume der einst blasse Blüten trug.
Und Fackeln gleich entzünden sich die Föhren
Wie hinter eines lichten Engels Flug,
Und selig schlummert jegliches Begehren
Und noch im Traume lachelt es: genug!

Respira a hora, livre de todo peso.
Ri em suave luz a montanha.
Rubros e luxuriantes pendem os frutos
Da árvore onde um dia só havia flores pálidas.
Ardem como fachos os pinheiros,
Como se um anjo de luz houvesse passado.
E todo desejo dormita em beatitude
E mesmo em sonho sorri como que murmurando: basta!

*

Hast du, Freund, heute nichts den unsterblichen Göttern gestohlen?
Armer Verschwender! dir stahlen die Götter den Tag.
Aber grenzenlos ist das Meer des grossen Erinners
Stiller als Welle und Wind sinket unhebbarer Schatz.

Nada roubaste hoje, amigo, aos deuses imortais?
Pobre perdulário! então os deuses te roubaram o dia.
Mas infinito é o oceano da Grande Memória
E nele, mais docemente do que a vaga e o vento, afundam
[irrecuperáveis tesouros.

DER KRITIKER
(O CRÍTICO)

Ich besitze die Regel, ein knorriges Stöcklein! Nur selten
Kommt ein wildes Genie und zerbricht es – an mir.

Possuo a regra, porrete nodoso! E é raro
Que venha um gênio e mo quebre nas costas!

DER KRITIKER UND DER LORBEER
(O CRÍTICO E O GALHO DE LOURO)

Lauschend stehe ich da mit dem biegsan blühen den Zweige:
Künstlern zum Kranze das Laub, Stümpern zur Strafe der Stock.

Aqui estou eu escutando com o galho de louro na mão:
A folhagem para coroar o artista, a vara para castigar o calhorda.

Parece que ainda estou vendo os pequeninos olhos de Picker, doces e maliciosos, dizendo esses versos... Tenho que se ele houvesse resistido à tuberculose, como eu e Éluard resistimos, seria a esta hora um dos grandes nomes da literatura: possuía tudo para isso.

Foi em Clavadel que pela primeira vez pensei seriamente em publicar um livro de versos. As edições de França Amado me pareciam muito bonitas, e o meu sonho era ver alguns poemas meus sob a mesma forma em que eu costumava ler os versos de Eugênio de Castro. Tendo escrito na Suíça o soneto a Camões, mandei-o com mais dois poemas ao próprio Eugênio de Castro, pedindo-lhe uma recomendação para o seu editor.41 Que ingenuidade a minha, e eu já tinha vinte e oito anos feitos! Não tive resposta.

---

37 Por baixo dos panos.
38 “Ah, Romain Rolland e seus dez volumes!”
39 “A beleza é a forma que o amor dá às coisas.”
40 “Por razões muito literárias.”
41 Lapso do autor, que não enviou a Eugênio de Castro o soneto dedicado a Camões, como explicamos na apresentação deste volume.



O meu primeiro livro viria a ser impresso no Brasil, nas oficinas do *Jornal do Comércio*, dirigidas então pelo simpático Rios, homem gordo, bonachão e paciente com os poetas estreantes que queriam subverter as normas tradicionais da arte tipográfica. A tiragem foi de apenas duzentos exemplares e custou trezentos mil-réis... Bons tempos!

A cinza das horas não continha tudo o que eu havia escrito até 1917, data da publicação. Fizera eu uma escolha, preferindo os poemas que me pareciam ligados pela mesma tonalidade de sentimento, pelas mesmas intenções de fatura. O sentimento ia resumido, programado por assim dizer, nos versos, já transcritos, de Maeterlinck. A fatura já não era de modelo parnasiano e sim simbolista, mas de um simbolismo não muito afastado do velho lirismo português. Os sonetos a Camões e a Antônio Nobre são claros indícios disto. Nada tenho para dizer desses versos, senão que ainda me parecem hoje, como me pareciam então, não transcender a minha experiência pessoal, como se fossem simples queixumes de um doente desenganado, coisa que pode ser comovente no plano humano, mas não no plano artístico. No entanto publiquei o livro, ainda que sem intenção de começar carreira literária: desejava apenas dar-me a ilusão de não viver inteiramente ocioso.

Não fiz grande distribuição do folheto, senão entre parentes e amigos. E um dos motivos foi que, tendo mandado um exemplar a

Bilac, não recebi nenhuma resposta. Como na ocasião tivesse conhecido em Petrópolis a Flexa Ribeiro e a Leal de Sousa, ofereci-lhes o volume. Foram eles muito amáveis comigo. O primeiro dedicou-me todo um rodapé na *Notícia*, onde colaborava semanalmente; e o segundo meia página da *Careta*. Américo Facó escreveu uma nota na *Fon-Fon*, assinalando as raízes portuguesas do meu lirismo. José Oiticica, que fazia crítica literária, não me lembra agora em que jornal, ocupou-se do livro lisonjeiramente, transcrevendo, entre outras coisas, o soneto "Um sorriso". Afonso Lopes de Almeida escreveu na edição vespertina do *Jornal do Comércio* com afetuoso carinho de amigo, o primeiro que fiz no mundo literário. No mesmo jornal fui saudado em comprido artigo por Castro Meneses. Mas a crítica mais desvanecedora, por inesperada, foi a de João Ribeiro no *Imparcial*. Não tratou naquele dia senão do meu livro e deu ao artigo o título "A poesia nova". Começava assim: "Eis aqui um excelente e verdadeiro poeta. Por que verdadeiro e excelente? Eis também uma questão de resposta difícil". Mais adiante dizia: "*A cinza das horas*, pequenino volume, é neste momento um grande livro. De tal arte nos havíamos estragado o gosto com o abuso das convenções, dos artifícios e das nigromancias mais esdrúxulas, que esta volta à simplicidade e ao natural é uma consolação reparadora e saudável". Transcrevendo a "Canção de Maria", comentava: "... soa aos meus ouvidos como se fossem voltas e redondilhas camonianas. Têm a mesma suavidade e frescor que ainda conservam as do extraordinário lírico português". Temperava esses elogios, tão cordiais, com uma advertência onde havia uma lição admirável e que muito me valeu: "N'*A cinza das horas* há ainda uma ou outra rara poesia que parece um funesto tributo às manias reinantes. É, todavia, exceção rara, sendo quase tudo de uma arte primorosa, daquela melodia ingênita que Carlyle

atribuía a todas as coisas do coração. Os elementos de sua arte são simples como as coisas eternas: céu, água e uma voz errante bastam aos seus quadros: *És como um lírio/ Nascido ao pôr do sol à beira d'água/ Numa paisagem triste, onde cantava um sino...*".

João Ribeiro não transcreveu a quadra completa, que era assim:

> És como um lírio alvo e franzino
> Nascido ao pôr do sol à beira d'água
> Numa paisagem triste, onde cantava um sino
> A de nascer inconsolável mágoa...

Era como se o mestre dissesse: "Nesse poema de oito versos o que importa como poesia são as palavras que transcrevi: o resto é enchimento, é matéria morta, que deve ser alijada". Meditei na lição e até hoje em toda poesia que escrevo me lembro dela e procuro só pronunciar as palavras essenciais.

Mas Castro Meneses não se limitou a escrever sobre o meu livro: sabendo-me invalidado pela doença, veio visitar-me e ofereceu-me papel para editar novo livro: foi o que me fez pensar no *Carnaval*. O famoso "Opus 9" era uma das músicas de minha preferência. Imaginei fazer qualquer coisa do mesmo gênero em poesia. Assim, escrevi o meu "Debussy" no mesmo espírito em que Schumann compusera o seu "Chopin". Escrevi também um "Samuel Tristão" (Samuel Tristão foi um dos pseudônimos de Álvaro Moreyra, cuja influência sofri antes de o conhecer pessoalmente, tanto que minha irmã me desaconselhou o título de meu primeiro livro, porque *cinza das horas* lhe parecia muito "Álvaro Moreyra"), um "Samuel Tristão", que afinal não incluí no livro e se imprime aqui pela primeira vez:

> Arte: eco, voz erradia
> Desmaiando em ressonâncias...
> Êxtase... Melancolia
> Que vem do azul das distâncias...

Alma de estátuas que acordam
Nos crepúsculos silentes...
Olhos dos que se recordam...
Sombra de gestos morrentes...

O meu *Carnaval* começava ruidosamente, como o de Schumann, mas foi-me saindo tão triste e mofino, que em vez de acabar com uma galharda marcha contra filisteus, terminou chochamente "*not with a bang but a whimper*".42

É um livro sem unidade. Sob o pretexto de que no *Carnaval* todas as fantasias se permitem, admiti na coletânea uns fundos de gaveta, três ou quatro sonetos que não passam de pastiches parnasianos ("A ceia", "Menipo", "A morte de Pã" e mesmo "Verdes mares", que este até o Pedro Dantas, meu fã nº 1, considera imprestável), e isto ao lado das alfinetadas dos "Sapos".

A propósito desta sátira, devo dizer que a dirigi mais contra certos ridículos do pós-parnasianismo. É verdade que nos versos

A grande arte é como
Lavor de joalheiro

parodiei o Bilac da "Profissão de fé" ("Invejo o ourives quando escrevo..."). Duas carapuças havia, endereçada uma ao Hermes Fontes, outra ao Goulart de Andrade. O poeta das *Apoteoses*, no prefácio ao livro, chamara a atenção do público para o fato de não haver nos seus versos rimas de palavras cognatas; Goulart de Andrade publicara uns poemas em que adotara a rima francesa com consoante de apoio (assim chamam os franceses a consoante que precede a vogal tônica da rima), mas nunca tendo ela sido usada em poesia de língua portuguesa, achou o poeta que devia alertar o leitor daquela inovação e pôs sob o título dos poemas a declaração entre aspas: "Obrigado à consoante de apoio". Goulart não se magoou com a minha brincadeira e sete anos depois foi quem me arranjou editor para o meu volume *Poesias*.

Com *Carnaval* recebi o meu batismo de fogo. Certa revista deu sobre ele uma nota curta, mais ou menos nestes termos: "O sr. Manuel Bandeira inicia o seu livro com o seguinte verso: 'Quero beber! cantar asneiras...'. Pois conseguiu plenamente o que desejava". Na *Revista do Brasil*, ao tempo dirigida por Monteiro Lobato, apareceu este comentário: "*Carnaval* – Manuel Bandeira – Rio, 1919. É este um folhetinho de versos como os outros. Bem como os outros não: porque não há em todos belezas como estas, de um subjetivismo complicado que, noutro tempo, se chamava tolice". Seguia-se a transcrição de "Debussy" e depois: "Escola muito conhecida, como se vê. Há quem goste e tem papa francês em São Paulo". Esse papa francês, na ideia do crítico, parece que era Freitas Valle, o Jacques d'Avray de tantos belos poemas em francês e que nada tinha com o peixe.

Houve, de fato, quem gostasse. Muita gente. João Ribeiro e Oiticica dispensaram ao folhetinho a mesma boa acolhida dada a *A cinza das horas*. O primeiro escreveu n'*O Imparcial* de 15 de dezembro: "A musa do sr. Manuel Bandeira é sóbria, oracular e quase taciturna, de poucas palavras, mas por vezes sublimes e profundas. Neste novo livro... há desenvolturas de espírito e angústias de coração que bem definem o temperamento poderosamente versátil do poeta. Todas as delicadezas da arte, sem dano da suavidade da inspiração, o domínio da ideia e das palavras enfim, o *savoir-faire*, as qualidades de verdadeiro escritor aqui se apresentam com exclusivo brilho... Tudo é de esmerado lavor: bastaria uma só das composições do *Carnaval* para dizer como é numeroso o ritmo dos seus versos e como é consumada a arte com que os compõe".

Que podia eu desejar ainda? Era a aprovação e elogio do mestre encanecido na leitura da poesia de várias literaturas. Pois tive mais:

a geração paulista que iria, ainda nesse ano de 1919, iniciar a revolução modernista, tomou-se de amores pelo *Carnaval*. Segundo informação de Mário de Andrade, foi Guilherme de Almeida quem primeiro assinalou o livro e o revelou aos companheiros. Naturalmente a sátira dos "Sapos" estava a calhar como número de combate e, com efeito, por ocasião da Semana de Arte Moderna, três anos depois, foi o meu poema bravamente declamado no Teatro Municipal de São Paulo pela voz de Ronald de Carvalho sob os apupos, os assobios, a gritaria de "foi não foi" da maioria do público, adversa ao movimento.

Dessa geração paulista, uns dez anos mais moça do que eu, já me era conhecido Ribeiro Couto, que se mudara para o Rio e foi levado a minha casa por Afonso Lopes de Almeida. Couto, esse tornado em forma humana, escondeu o jogo na primeira vez em que nos vimos. Falava pouco e baixo, como se já estivesse praticando os versos que escreveria mais tarde:

> Minha poesia é toda mansa.
> Não gesticulo, não me exalto...

Disse, ou antes murmurou em quase inaudível surdina, um soneto que nunca publicou, pelo menos em livro, soneto a uma negra, em que me impressionou muito o segundo hemistíquio do alexandrino inicial: "A raça te entristece". Esse primeiro encontro foi o princípio de uma amizade que dura até hoje e me tem sido fonte de grandes alegrias, grandes ensinamentos. De algumas grandes raivas também...

---

42 "Não com um estrondo, mas um gemido."



As minhas relações com Ribeiro Couto estreitaram-se quando, falecido meu pai em 1920, fui morar só na Rua do Curvelo, hoje Dias de Barros. Poucos meses antes mudara-se o meu amigo para a casa de d. Sara, à mesma rua. No discurso com que me recebeu vinte anos mais tarde na Academia Brasileira de Letras fala Couto, com graça e emoção, dessa casa e da sua boa senhoria: "Era uma dessas vivendas burguesas que já vão desaparecendo, e onde laboriosas famílias de recursos medianos alugam 'quartos sem pensão' a cavalheiros". D. Sara não fornecia comida nem aos seus hóspedes, mas Couto sempre foi homem de grande lábia e conseguiu convencer "a bondosa portuguesa" a abrir exceção em nosso favor. "Passamos então nós dois, privilegiadas criaturas", conta o autor d'*A casa do gato cinzento*, livro escrito na Rua do Curvelo, "a regalar-nos com a mesa que nos preparava d. Sara; e será negra ingratidão se um dia, em nossas reminiscências escritas, não levantarmos um monumento de glória àquelas peixadas, àquelas galinhas de cabidela, àquelas papas, àqueles bifes de cebolada com que a paciente senhora nos compensava da imensa pena de existir".

A Rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde quotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do Morro do Curvelo. Disse-o Couto

melhor do que eu mesmo poderia explicar agora: “Das vossas amplas janelas, tanto as do lado da rua em que brincavam crianças, como as do lado da ribanceira, com cantigas de mulheres pobres lavando roupa nas tinas de barrela, começastes a ver muitas coisas. O Morro do Curvelo, em seu devido tempo, trouxe-vos aquilo que a leitura dos grandes livros da humanidade não pode substituir: a rua”.

A morte de meu pai e a minha residência no Morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou. Quando meu pai era vivo, a morte ou o que quer que me pudesse acontecer não me preocupava, porque eu sabia que pondo a minha mão na sua, nada haveria que eu não tivesse a coragem de enfrentar. Sem ele eu me sentia definitivamente só. E era só que teria de enfrentar a pobreza e a morte. Quanto ao Morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na Rua da União em Pernambuco. Não sei se exagero dizendo que foi na Rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância. Lá escrevi quatro livros, três de poesias – *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem* e quase toda a *Estrela da manhã* – e um de prosa – as *Crônicas da Província do Brasil*.

Mas voltando a Ribeiro Couto, foi por intermédio dele que tomei contato com a nova geração literária do Rio e de São Paulo, aqui com Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Di Cavalcanti, em São Paulo com os dois Andrades, Mário e Oswald, quando Mário de Andrade veio ao Rio para ler em casa de Ronald e depois em casa de Olegário Mariano a sua *Pauliceia desvairada*, ainda inédita. Eu já

estava bem preparado para receber de boa cara os desvairismos de Mário, porque Ribeiro Couto, grande farejador de novidades na literatura da Itália, da Espanha e da Hispano-América (correspondia-se com Alfonsina Storni e outros argentinos), me emprestava os seus livros e foi assim que conheci e comecei a gostar de Palazzeschi, cuja "*Fontana malata*"[43] sabia de cor, de Soffici, Govoni, Ungaretti. Ainda possuo daquele tempo o exemplar, que foi do Couto, do livro de Soffici *Simultaneità e chimismi lirici*,[44] onde há anotações a lápis ("Mas que estupendo!", "Ah! que gozo!", "Que delicioso!") à margem de passagens como esta:

Tutto si ripete e ricalca le vie di ogni giorno
L'orologio che non batte le ore
Che ogni sessanta minuti precisi
E non si riposa mai
Nè fa lo scherzo di mettersi a girare all'indietro
È il simbolo legalizzato di questa vita
Che ci annoia

Tutti gli usci son chiusi como l'apocalisse
Ogni camera ha un segreto idiota
Di bidets di camicie mauve di pelli sudate di giuramenti e di fotografie

Fiordi! non mi scriver più che tu mi ami
Il cuore ha chiuso gli sportelli come le banche
Per una moratoria di tristeza[45]

E era com passagens como esta de Soffici ou palavras do *Codice di Perelà*, de Palazzeschi, que nos desabafávamos então do tédio do quotidiano.

Naquele tempo me apaixonei, mas me apaixonei deveras, por um poema de Sergio Corazzini, poeta um ano mais moço do que eu e falecido aos vinte anos, da mesma tuberculose de que escapei de morrer. Pertencera ao grupo dos *crepuscolari*, sentimentais, irônicos e antidannunzianos. Fui menino turbulento, nada sentimental. A doença, porém, tornara-me paciente, ensinara-me a humildade, o que estava muito certo. Infelizmente gerou também

em mim um sentimentalão que nunca mais consegui corrigir de todo. E era este sentimentalão que se deliciava ao repetir consigo (como se fossem coisas tiradas do próprio peito) os lancinantes queixumes da "*Desolazione del povero poeta sentimentale*",46 de Corazzini:

Le mie tristezze sono povere tristezze comuni.
Le mie gioie furono semplici.
Semplici, cosi, che se io dovessi confessarle a te arrossirei.
Oggi io penso a morire.

Io voglio morire, solamente perchè sono stanco,
solamente perchè i grandi angioli
su le vetrate delle catedrali
mi fanno tremare d'amore e di angoscia;
solamente perchè io sono, oramai,
rassegnato come uno specchio,
come un povero specchio melancolico.

Vedi che io non sono un poeta:
*sono un fanciullo triste che ha voglia di morire.*47

O contato frequente com o vizinho Ribeiro Couto ajudava a minha reajustação ao mundo dos sãos. Seja dito de passagem que os versos que ele fazia naquele tempo – os do seu primeiro livro *Jardim das confidências* – também são bastante sentimentais. Mas quem julgasse do homem pelo poeta enganar-se-ia redondamente. Porque naqueles poemas do Couto havia menos sentimentalidade do que o desejo de ser um sentimental. O homem sabia dominar essa veleidade de poeta com seu viril espírito de luta, o que demonstraria alguns anos depois vencendo a doença sem nenhuma defecção à sua marcante personalidade. Costumo dizer que a tuberculose (pelo menos era assim antigamente, quando não havia estreptomicina nem pneumotórax nem toracoplastia) exige humildade para a cura. Doente metido a ter personalidade ("Ah, não tomar o meu banho frio de chuveiro todas as manhãs, isso não! Prefiro morrer") morria mesmo. Pois Ribeiro Couto curou-se (é

verdade que com pneumotórax) passando noites em claro a jogar *poker* com uns turcos horríveis em Abernéssia ou, de revólver em punho, enfrentando, como delegado de polícia, os inimigos da ordem em São Bento de Sapucaí.

---

43 "*La fontana malata*" ("A fonte doente"), poema de Aldo Palazzeschi.
44 *Simultaneidade e química lírica*, de Ardengo Soffici.
45 "Tudo se repete e segue as estradas de cada dia/ O relógio que não bate as horas/ A não ser a cada sessenta minutos/ E nunca descansa/ Nem brinca de girar ao contrário/ É o símbolo legalizado desta vida/ Que nos entedia// Todas as saídas estão fechadas como o apocalipse/ Há um segredo idiota em cada cômodo/ De bidê de camisas violetas de peles suadas de juramentos e de fotografias// Fiordi! não me escrevas mais que me amas/ O coração fechou os caixas como os bancos/ Para uma moratória de tristeza."
46 "Desolação do pobre poeta sentimental."
47 "As minhas tristezas são pobres tristezas comuns./ As minhas alegrias foram simples./ Tão simples que se tivesse de confessá-las a ti eu enrubesceria./ Hoje penso em morrer.// Eu quero morrer, somente porque estou cansado,/ somente porque os grandes anjos/ nos vitrais das catedrais/ me fazem tremer de amor e angústia;/ somente porque estou, por ora,/ conformado como um espelho,/ como um pobre espelho melancólico.// Veja que eu não sou um poeta:/ sou uma criança triste que tem vontade de morrer."



À influência do homem Ribeiro Couto, muito saudável, e do poeta Ribeiro Couto, com os seus amados simbolistas de segunda ordem – Samain, Jammes etc. –, veio juntar-se a de Mário de Andrade. Uma vez, em casa de Di Cavalcanti, vi sobre a mesa um livro em cujas páginas corri os olhos com certo enjoo. Imaginem que a dedicatória dizia assim: "A Di Cavalcanti, o menestrel dos tons velados, of. Mário de Andrade". Era o *Há uma gota de sangue em cada poema*. Achei aquela poesia ruim, mas, como expliquei ao próprio Mário mais tarde, de um ruim esquisito. Em 1921 veio Mário ao Rio e foi então que fiz conhecimento pessoal com o autor de *Pauliceia desvairada*, que o ouvi ler duas vezes juntamente com as *Cenas de crianças*, que jamais publicou (não lhes dava a mínima importância). Não sei que impressão teria recebido da *Pauliceia*, se a houvesse lido em vez de a ouvir da boca do poeta. Mário dizia admiravelmente os seus poemas, como que indiretamente os explicava, em suma, convencia. Apesar de certas rebarbas que sempre me feriram na sua poesia, senti de pronto a força do poeta e em muita coisa que escrevi depois reconhecia a marca deixada por ele no meu modo de sentir e exprimir a poesia. Foi, me parece, a última grande influência que recebi: o que vi e li depois disso já me encontrou calcificado em minha maneira definitiva. Grande influência, repito, e de que eu tinha então clara consciência, tanto que depois de escrever certos poemas – "Não sei dançar", por

exemplo, “Mulheres”, “Pensão familiar”[48] – estive quase a inutilizá-los porque me pareciam verdadeiros *à la manière de*. Se não o fiz, foi porque o mesmo Mário me convenceu de minha ilusão, provando-me, com bons argumentos, que eles eram tudo o que poderia haver de mais “manuel”. O encontro em casa de Ronald de Carvalho prolongou-se numa amizade que se fortaleceu através de assídua correspondência. Durante anos nenhum dos dois não escrevia poema que não submetesse à crítica do outro, e creio que essa dupla corrente de juízos muito serviu à depuração de nossos versos.

Em 1922 apareceu *Klaxon*, a primeira revista do movimento modernista, em cujo terceiro número saiu o meu “*Bonheur lyrique*”,[49] enviado a pedido de Mário. Não me lembro mais se foi nesse ano ou no seguinte que estive em São Paulo e travei conhecimento com os companheiros de Mário e Oswald: Paulo Prado, Couto de Barros, Tácito de Almeida (Guilherme eu já conhecia do Rio), Menotti del Picchia, Luís Aranha, Rubens Borba de Morais, Yan de Almeida Prado e outros. Reuniam-se eles todas as tardes numa casa de chá da Rua Barão de Itapetininga, onde estive um dia, encantado de ver a camaradagem, o bom humor, o entusiasmo que reinava no grupo.

Foi assim que me vi associado a uma geração que, em verdade, não era a minha, pois, excetuados Paulo Prado, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, todos aqueles rapazes eram em média uns dez anos mais moços do que eu. A minha colaboração com ela (como, por outros motivos, também a de Ribeiro Couto) sempre se fez com restrições. Assim, nem ele nem eu aquiescemos em tomar parte na homenagem que a revista *Klaxon* prestou a Graça Aranha, editando um número a este dedicado. Minha recusa não implicava nenhuma quebra da admiração e estima que sempre votei ao autor

de *Canaã*. Pareceu-me, porém, que a homenagem iria dar a Graça Aranha, pelo menos aos olhos do grande público, a posição de chefe do movimento modernista no Brasil. O que veio depois mostrou que eu tinha razão: o movimento passou a ser considerado obra de Graça Aranha, e embora "as datas estejam aí, e as obras", como argumentou Mário comigo em carta de 1924, não conseguimos até hoje impor a verdade, a saber, que nunca fomos discípulos de Graça Aranha. O movimento estava já em plena impulsão quando Graça Aranha chegou da Europa, em outubro de 1921, trazendo-nos a sua *Estética da vida*, que nenhum de nós aceitou. Mas, como escreveu Mário, "o que ninguém negará é a importância dele pra viabilidade do movimento, e o valor pessoal dele. É lógico: mesmo que o Graça não existisse, nós continuaríamos modernistas e outros viriam atrás de nós, mas ele trouxe mais facilidade e maior rapidez pra nossa implantação. Hoje nós somos pra quase toda a gente". Também não quisemos, Ribeiro Couto e eu, ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna. Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados. Pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é enorme. Não só por intermédio dele vim a tomar conhecimento da arte de vanguarda na Europa (da literatura e também das artes plásticas e da música), como me vi sempre estimulado pela aura de simpatia que me vinha do grupo paulista.

Para completar (e de certo modo contrabalançar) essa influência havia os amigos do Rio, amigos que, a partir de Ribeiro Couto, fui fazendo em cadeia: Jaime Ovalle, Rodrigo M. F. de Andrade, Dante Milano, Osvaldo Costa, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Morais Neto. Lista a que devo juntar, depois de 1925, o nome de Gilberto Freyre, cuja sensibilidade tão pernambucana muito

concorreu para me reconduzir ao amor da província, e a quem devo ter podido escrever naquele mesmo ano a minha "Evocação do Recife".50

O Morro do Curvelo, todos esses amigos e, naturalmente, outros laços de afetos – eis o clima dentro do qual compus os livros de versos *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem*, grande parte de *Estrela da Manhã*, e o livro de prosa *Crônicas da Província do Brasil*, este uma seleção de artigos que durante algum tempo escrevi para o *Diário Nacional*, de São Paulo, e para *A Província* do Recife, na fase em que ela foi dirigida por Gilberto Freyre.

---

48 Os três poemas encontram-se no livro *Libertinagem*.
49 "Felicidade lírica", um dos dois poemas em francês de *Libertinagem* (o outro é "*Chambre vide*" ["Quarto vazio"]). Bandeira falará desses poemas mais adiante.
50 Do livro *Libertinagem*. Segundo Gilberto Freyre, o poema foi escrito por Bandeira a seu pedido, para uma edição especial de jornal que depois se tornou o *Livro do Nordeste*, organizado em 1925 para comemorar o centenário do *Diário de Pernambuco* (FREYRE, Gilberto. Manuel Bandeira e o Recife. In: ANDRADE, Carlos Drummond de et al. *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Typ. do *Jornal do Commercio*, 1936).



O ritmo dissoluto apareceu em 1924 conjuntamente com a segunda edição de *A cinza das horas* e o *Carnaval*, num volume editado pela *Revista de Língua Portuguesa*. Causou grande e divertida surpresa nos arraiais modernistas aparecer eu, autor de um poema já publicado ("Poética"), onde primitivamente havia este verso "Abaixo a *Revista da Língua Portuguesa*", aparecer eu da noite para o dia editado por essa mesma revista. Eis como se tornou possível a coisa. Depois que morreu meu pai, fiquei sem nenhuma esperança de ver em livro os versos que fizera depois do *Carnaval*. Nunca procurei editor para eles. Ora, aconteceu que um dia, encontrando-me na Livraria Freitas Bastos com Goulart de Andrade, interpelou-me o poeta muito amavelmente: "Então, quando temos novo livro?". Respondi-lhe que nunca, porque editor não me apareceria, nem eu tinha dinheiro para me editar por conta própria. Ao que Goulart acudiu prontamente: "Pois eu vou lhe arranjar editor!". Não fiz fé que o conseguisse. Dias depois, em novo encontro de rua, ouvi-lhe com espanto recomendar-me que procurasse o Laudelino Freire, a quem falara sobre mim e com quem ficara acertado que o meu livro seria editado pela *Revista*. Assim, a publicação do volume *Poesias* fiquei devendo-a a dois homens a quem atacara: ao poeta que eu satirizara nos "Sapos", e ao editor contra cuja revista havia gritado "Abaixo!" num poema escandalosíssimo para o tempo (e creio que agora, de novo, para ao

menos três trimestres da geração de 45). É verdade que o verso irreverente foi suprimido, mas para ser substituído pelo que lá está: "Abaixo os puristas!".

O ritmo dissoluto é dos meus livros aquele sobre o qual os que apreciam a minha poesia mais discordam.

Para Adolfo Casais Monteiro, que tanto me desvaneceu escrevendo um estudo (*Manuel Bandeira*, Editorial Inquérito Limitada, Lisboa, 1944),[51] o mais longo já dedicado à minha obra poética, nesse livro "o parnasiano quebrou definitivamente o seu instrumento de cordas de bronze; mas o que lhe ficou nas mãos não é um instrumento: são os pedaços com que o há de construir". E mais adiante acrescenta: "Em *O ritmo dissoluto* muitas são as poesias sem ritmo de espécie alguma; mais do que ritmo dissoluto, portanto. Mas a maioria delas oscila entre a notação sucessiva de impressões desagregadas umas das outras e a repetição de certos temas já *cansados*, em que a nota da melancolia se entrelaça com a da voluptuosidade, mas 'sem poder de convicção'. Há neste livro não sei o quê de morno, de abatido e indiferente: indiferença à poesia como à vida, ausência daquela ressonância aguda, ou profunda, que é o sinal de que a poesia desceu sobre o poema". O agudo crítico português confessou que *O ritmo dissoluto* lhe produziu certo mal-estar.

Para Octávio de Faria ("Estudo sobre Manuel Bandeira" em *Homenagem a Manuel Bandeira*, Rio, 1936), ao contrário, *O ritmo dissoluto* era, dos quatro livros que eu tinha publicado até aquela data (*A cinza das horas*, *Carnaval*, *O ritmo dissoluto* e *Libertinagem*), o que mais lhe satisfazia. "É o momento", explicou, "em que o poeta, vencendo as últimas barreiras da sujeição a regras que o tolhem demais, atinge a sua forma mais agradável". Diz ainda que lido o livro *Libertinagem* logo em seguida a *O ritmo dissoluto*,

decepciona um pouco; que depois de poesias como “Quando perderes o gosto humilde da tristeza”, “Sob o céu todo estrelado”, “Carinho triste” (todas d’*O ritmo dissoluto*), até “Evocação do Recife”, “Noturno da Rua da Lapa” ou “O impossível carinho” (todas de *Libertinagem*) não deixam de dar uma impressão de tenuidade, de diminuição de forças, de menor capacidade criadora.

A mim me parece bastante evidente que *O ritmo dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia. Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas ideias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*. N’*O ritmo dissoluto* prossegui em certas experiências de *Carnaval*, como rimas toantes, mistura de versos brancos e versos rimados, versos livres em que ainda persiste certo ritmo de medida e rimados, coisa de que depois tomei horror. Devo dizer que figuram nele poemas que são contemporâneos dos de *Carnaval* ou mesmo anteriores a eles (“Na solidão das noites úmidas”, “Felicidade”, “Mar bravo”, que é de 1913, “A vigília de Hero”, também de 1913 ou 1914, pois escrevi-o em Clavadel, “Quando perderes o gosto humilde da tristeza”). Os demais é que foram compostos a partir de 1920, na Rua do Curvelo ou na Mosela (Petrópolis). (Às influências assinaladas anteriormente há que acrescentar essa da atmosfera de Petrópolis. Dos vinte e quatro poemas que perfazem *O ritmo dissoluto*, oito foram escritos na Mosela. Mas a ação de Petrópolis só se exerce quando estou lá, ação lenitiva, que atuando sobre a minha sensibilidade, logo me comunica aos versos um manso ritmo de aceitação.) Aliás, dois pelo menos dos poemas de *O ritmo dissoluto*

não são dissolutos de ritmo: “Noite morta” e “Berimbau”. O primeiro é um dos meus prediletos em toda a minha obra, não sei se porque até hoje guardou para mim a atmosfera do lugar e do momento em que o escrevi, ou se porque, embora em versos livres, o sinto, na forma, bem mais necessariamente inalterável do que os meus poemas de metro cuidadosamente construído. “Berimbau”, que é de certo modo a minha “Amazônia que não vi”, está cheio de intenções formais e me recorda um dos maiores prazeres que já tive em minha vida de poeta e foi a atenção com que o ouviu Guilherme de Almeida quando eu disse pela primeira vez o poema (e só nessa vez o disse bem), poucos dias depois de o ter escrito. À proporção que eu ia recitando, via nos olhos de Guilherme que nada lhe escapava dos efeitos que eu ali pusera, por mínimo que fosse. “Berimbau” foi musicado por Jaime Ovalle. Aproveitarei este detalhe para falar das minhas relações com os compositores brasileiros a que fiquei ligado pela poesia.

---

51 Publicado no Brasil em 1958 (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Serviço de Documentação. Coleção Os Cadernos de Cultura, 111).



Muitos poetas há que só sobrevivem ainda (e sem dúvida sobreviverão para sempre) porque alguns dos seus poemas foram musicados por um grande compositor. Creio que ninguém hoje se lembraria fora da Alemanha (talvez mesmo dentro da Alemanha) de Wilhelm Müller e dos seus ciclos de poemas *Die schöne Müllerin* e *Winterreise*, se não fossem os admiráveis *lieder* de Schubert a que eles serviram de letra. Igual imortalidade devem ao mesmo Schubert outros poetas ainda mais obscuros do que Wilhelm Müller: quem entre nós já ouviu falar em Rellstab, Seidl, Schubart, Schmidt von Lübeck senão como autores dos versos destas imorredouras páginas da obra do grande gênio romântico – *Aufenthalt*, *Die Tauberpost*, *Die Forelle*, *Der Wanderer*?

Não alimento nenhum desejo de imortalidade. O meu poema "A morte absoluta"[52] não foi sincero apenas na hora em que o escrevi, o que é afinal a única sinceridade que se deva exigir de uma obra de arte. Posso dizer na mais inteira tranquilidade que pouco se me dá de, quando morrer, morrer completamente e para sempre na minha carne e na minha poesia. No entanto, já não será possível para alguns de meus versos aquela serena paz da morte absoluta, e até estou certo de que eles chegarão bem longe na posteridade, não por virtude própria, mas porque, a exemplo dos poemas alemães musicados por Schubert, ganharam indefinida ressonância como textos de deliciosos *lieder* de Villa-Lobos, de Mignone, de Camargo

Guarnieri, de Lorenzo Fernandez, de Jaime Ovalle, de Radamés Gnattali... A lista é mais longa, porque (já assinalaram dois de nossos críticos musicais, Andrade Muricy e Aires de Andrade) os nossos compositores me têm distinguido com marcada preferência como fornecedor de texto poético para as suas canções. A que atribuir tal preferência é ponto difícil de apurar. Segundo Muricy, os próprios compositores não sabem explicar suficientemente por que buscaram a minha colaboração. A Muricy explicava Lorenzo Fernandez que atribuía a predileção à "musicalidade" que encontrava na minha poesia. "Será isso?", comentou o crítico. "Não será antes a presença nela de um acicate que lhe é peculiar, provocador do trabalho de expressão sonora? Explico de outra maneira. Os músicos sentem que poderão inserir a sua musicalidade – de música propriamente dita – naquela musicalidade subentendida, por vezes inexpressa, ou simplesmente indicada. Percebem que a sua colaboração não irá constituir uma superestrutura, mas que se fundirá com a obra poética, intimamente. Por outro lado adivinham que, nas relações mútuas, o poeta não exorbitará; que será um bom camarada: que não tentará apossar-se da parte do leão, como fariam um Castro Alves, um Luís Delfino, um Cruz e Sousa, um Hermes Fontes, grandes sinfonistas. A poesia compreendida como um 'tecido' e não como uma 'dança' é a que oferece maior plasticidade para a impregnação musical."

Há nessas palavras do crítico uma nota preciosa: é quando ele fala na musicalidade – de música propriamente dita – inserida na musicalidade subentendida, por vezes inexpressa, ou simplesmente indicada, da poesia. A isso eu já havia chegado em minhas reflexões, estudando a música a que os meus versos serviram de texto. Foi vendo "a musicalidade subentendida" dos meus poemas desentranhada em "música propriamente dita" que compreendi não

haver verdadeiramente música num poema, e que dizer que um verso canta é falar por imagem. Nos versos a que mais completamente parece aderir a frase musical, como em *Du bist die Ruh*, de Schubert, ou em *Ich liebe dich, sowie du mich*, do *lied* de Beethoven, não se pode dizer que necessariamente preexistisse a melodia tal como a escreveu o compositor. A "musicalidade subentendida" poderia ser definida por outro músico noutra linha melódica. O texto será um como que baixo-numerado contendo em potência numerosas melodias. Assim explico que eu sinta a mesma adequação da música às palavras em duas ou três realizações musicais de um só texto, como é o caso de "Azulão", texto que escrevi para uma melodia de Jaime Ovalle, musicado depois por Camargo Guarnieri, e depois ainda por Radamés Gnattali; como é o caso de "Cantiga", musicado primeiro por Guarnieri e depois por Lorenzo Fernandez. A verdade é que, como disse Mário de Andrade em sua *Pequena história da música*, a música, embora afirmem todos que ela é escrava da palavra, se tornou uma escrava despótica. "Não deixa mais a palavra falar por si. Quer sublinhar o sentido dela por meio dos intervalos melódicos, dos ritmos, harmonias e timbres." Não creio, porém, que jamais a música tenha deixado a palavra "falar por si", mesmo no tempo do cantochão. É que por maiores que sejam as afinidades entre duas artes, sempre as separa uma espécie de abismo. Nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente. Foi, pois, descabida presunção de poeta a de Mallarmé, respondendo a Debussy, quando este lhe comunicou ter escrito música para "*L'après-midi d'un faune*": "*Je croyais y en avoir mis déjà assez*".53 Tinha posto muita, com efeito, mas só e a bastante que um poeta pode pôr nos seus poemas: ritmo, literalmente, e figuradamente aqueles efeitos que correspondem de certo modo à orquestração na música – os

timbres, por exemplo, e outros expedientes que o próprio Mallarmé definiu na prosa das *Divagations*: "As palavras iluminam-se de reflexos recíprocos como um virtual rastilho de luzes sobre pedrarias... Esse caráter aproxima-se da espontaneidade da orquestra: buscar diante de uma ruptura dos grandes ritmos literários e sua dispersão em frêmitos articulados, próximos da instrumentação, uma arte de rematar a transposição para o livro da sinfonia...". Sim, mas a autêntica melodia estará sempre ausente.

Nem sempre a melodia despertada nos músicos pelos meus versos me parecia implícita no texto. O que no entanto sempre me deixou perplexo é que em certas melodias que, pelo movimento ou pelos intervalos melódicos, pareciam distanciar-se tanto do movimento e das inflexões orais, eu me sentisse tão fielmente interpretado no sentimento geral do poema. Assim em "Berimbau" de Jaime Ovalle. O poema foi sentido e pensado em andamento quase *presto* e Ovalle ouviu-me dizê-lo dessa maneira. O andamento da música é precisamente o contrário disso, e todavia a adequação da música às palavras me parece perfeita. Assim como certos poemas admitem pluralidade de sentido ou de interpretações, como que em qualquer texto literário há infinito número de melodias implícitas.

Mas vejo que fui sendo arrastado para problemas que não são de minha arte e que jamais eu poderia resolver. Voltando ainda à predileção apontada pelos críticos, Aires de Andrade interpreta-a de maneira diferente, não lembrada por Muricy. Enxerga Aires de Andrade na minha poesia um sentimento e uma expressão muito ligados aos costumes populares: "Mesmo nos momentos em que Manuel Bandeira se manifesta exprimindo anseios de universalização, não consegue o seu pensamento se emancipar inteiramente do jugo que estabelecem em suas faculdades criadoras

as reminiscências acumuladas no espírito do poeta pela ação do observador apaixonado das coisas do povo. Há sempre em seu estilo a intromissão, às vezes franca, às vezes sorrateira, dessas forças que se agitam incessantemente nas camadas subterrâneas da sua emoção em atitudes expansionistas. Atribuo principalmente a esse aspecto da arte de Manuel Bandeira o motivo de atração que faz convergir para a sua poesia as preferências dos nossos compositores".

Não tenho neste instante elementos para fazer uma lista completa de todos os meus poemas que foram musicados. Mas talvez tenha havido da parte dos músicos certa preferência pelos poemas de fundo popular, como "Berimbau" (Ovalle, Mignone), "Trem de ferro" (musicado já umas quatro ou cinco vezes, e muito bem por Vieira Brandão), "Cantiga" (Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez), "Azulão" (Ovalle, Camargo Guarnieri, Gnattali), "D. Janaína" (Mignone), "Irene no céu" (Camargo Guarnieri), "Na Rua do Sabão", "Macumba de pai Zusé" e "Boca de forno" (Siqueira), "O menino doente" (Mignone), "Dentro da noite" (Mignone, Helza Cameu), outros mais que não me ocorrem agora. Os músicos é que melhor poderão explicar a preferência, sendo muito provável que os motivos não sejam os mesmos para todos.

Aludi ao "Azulão" e preciso dizer que, como o texto dele na música de Ovalle, outros textos meus em músicas do mesmo Ovalle e de Villa-Lobos foram escritos para melodia já existente: assim o da "Modinha" de Ovalle, o da "Modinha" de Villa-Lobos (sob o pseudônimo Manduca Piá) e muitas outras coisas de Villa-Lobos, entre as quais as *Canções de cordialidade*. Uma destas canções, a de "Boas-vindas", foi cantada em praça pública no dia 7 de setembro de 1951, sob a regência do próprio Villa-Lobos. Os comunistas aproveitaram a ocasião para praticar mais uma daquelas sordícies

em que são mestres: assoalharam no seu pasquim que a canção havia sido encomendada a Villa-Lobos e a mim pelo Ministro da Educação para bajular uma missão norte-americana que compareceria à cerimônia. Palavra de comunista não merece fé nem resposta? Era o que eu pensava. Vi, porém, neste caso que todo o cuidado com eles é pouco. Pois um vereador comunista afirmou a mentira em plena sessão da Câmara Municipal e dois outros vereadores não comunistas, Magalhães Júnior e Gladstone Chaves de Melo, foram inocentemente na onda e fizeram coro com o comuna, secundando que de fato a coisa era de costa acima... Não estavam a par da verdade, que é esta:

Em 1945 Villa-Lobos, tomado de nojo pela mania em que andavam (e ainda andam) os brasileiros de cantar nas festas de aniversário a cacetíssima "*Happy birthday to you*", resolveu compor para essa e outras ocasiões uma série de canções de sabor brasileiro, a que deu o título de *Canções de cordialidade*. Pediu a minha colaboração para o texto e, como sempre faz, forneceu-me cópia das melodias com os respectivos "monstros". Nos textos para essas canções tive a preocupação de me servir tanto quanto possível das frases feitas da nossa linguagem coloquial. Sobretudo em "Boas-vindas": "Amigo, seja bem-vindo! A casa é sua. Não faça cerimônia. Vá pedindo, vá mandando". Essas *Canções de cordialidade* foram editadas pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em 1946 e nele frequentemente tem sido cantada a de "Boas-vindas" em homenagem a visitantes ilustres. Já a ouvi também regida pelo próprio compositor na inauguração de um Salão de Belas-Artes, à chegada do Presidente da República ou do Ministro da Educação.

Essa tarefa de escrever texto para melodia já composta, coisa que fiz duas vezes para Ovalle e muitas vezes para Villa-Lobos, é de amargar. Pode suceder que depois de pronto o trabalho o

compositor ensaia a música e diz: “Ah, você tem que mudar esta rima em *i*, porque a nota é agudíssima e fica muito difícil emiti-la nessa vogal”. E lá se vai toda a igrejinha do poeta! Do poeta propriamente, não: nesse ofício costumo pôr a poesia de lado e a única coisa que procuro é achar as palavras que caiam bem no compasso e no sentimento da melodia. Palavras que, de certo modo, façam corpo com a melodia. Lidas independentemente da música, não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nenhuma delas.

De três gêneros foi a minha colaboração com os músicos: ou estes escolheram livremente na minha obra os poemas que desejaram musicar; ou me forneceram melodias para que eu escrevesse o texto; ou me pediram letra especial para música que desejavam compor. Deste último gênero são os poemas “Cântico de Natal” e “Jurupari”, que escrevi a pedido de Villa-Lobos; “Canção” e “Letra para uma valsa romântica”, a pedido de Radamés Gnattali; “Desafio” e “Alegrias de Nossa Senhora”, a pedido de Mignone.

“Alegrias de Nossa Senhora”[54] tem a sua história. Mais de uma vez me pedira Mignone texto para um oratório e decerto eu tinha muita vontade de satisfazê-lo, mas cadê inspiração? Um belo dia recebo de uma religiosa carmelita um caderno de poemas sobre os quais me pedia que desse opinião. Entre eles havia um, intitulado “Alegrias de Nossa Senhora”, que me pareceu belíssimo e logo me deu a ideia que dele se poderia extrair o texto de que precisava Mignone. Pus mãos à obra, e no fim verifiquei que o poema resultante era tanto meu quanto da religiosa, senão mais dela do que meu. Propus-lhe então que o assinássemos ambos, mas a sua santa modéstia não quis que o seu nome aparecesse. A solução que achei, e com que ela afinal concordou, foi dizer “texto extraído por Manuel Bandeira do poema de igual nome de uma monja carmelita”.

Villa-Lobos foi o primeiro compositor a escrever música para versos meus. Era nos tempos heroicos do modernismo e do próprio Villa, que morava numa modestíssima casinha da Rua Dídimo, mas que noites inesquecíveis passamos ali. O poema escolhido por Villa foi "Debussy".55 Eu o escrevera na doce ilusão de estar transpondo para a poesia a maneira do autor de "*La jeune fille aux cheveux de lin*" (cito esta peça muito de caso pensado, pois no meu verso repetido "Para cá, para lá..." havia a intenção de reproduzir-lhe a linha melódica inicial).

Por isso fiquei meio que desapontado quando Mário de Andrade me escreveu: "Gosto menos de 'Debussy'. Esplêndido como fatura, não há dúvida. Mas a fatura pouco me interessa. Entendo Debussy duma outra maneira. Não tenho a *sensação* Debussy ao ler teus versos. Nem mesmo do autor da '*Boite à joujoux*' e do '*Children's corner*'. Sabes que mais? Lendo ou evocando o teu pequeno poema, lembro-me imediatamente, imagina de quem... de Erik Satie. O Satie do '*Menuet*', da '*Aubade*', dos '*Morceaux en forme de poire*'".

Villa também não deu bola para minha intenção, foi Villa-Lobos cem por cento e até suprimiu naquela música o nome inútil do compositor francês, intitulando-a "O novelozinho de linha". E ela foi cantada, não sei se vaiada, num dos concertos da Semana de Arte Moderna.

Assim como gosto de ser musicado, gosto de ser traduzido (no fundo é quase a mesma coisa, pois não é?). Sentir-me bem traduzido para outra língua, que delícia! Como gozei lendo a tradução que o norte-americano Dudley Poore fez de "Mozart no céu"!56 Ficou melhor do que o original. O "fazendo piruetas extraordinárias sobre um mirabolante cavalo branco" foi transformado em "*turning marvelous pirouettes on a dazzling white horse*". Que força de expressão nesse "*dazzling*". De resto

sempre achei que dos idiomas que conheço o inglês é por excelência a língua da poesia: tudo se pode dizer em inglês, e a ternura mais desmanchada nunca mela. Em matéria de tradução o maior prazer que já tive foi ao ler a tradução de "Boda espiritual" feita pelo grande Ungaretti: fiquei feliz durante algumas semanas.

Sim, gosto de ser musicado, de ser traduzido e... de ser fotografado. Criancice? Deus me conserve as minhas criancices! Talvez neste gosto, como nos outros dois, o que há seja o desejo de me conhecer melhor, sair fora de mim para me olhar como puro objeto.

---

52 Do livro *Lira dos cinquent'anos*.
53 "Pensei já tê-la posto o bastante."
54 Do livro *Opus 10*.
55 Do livro *Carnaval*.
56 Do livro *Lira dos cinquent'anos*.



Em 1930 publiquei a minha quarta coleção de poemas: *Libertinagem*. Edição de 500 exemplares, impressa em Paulo, Pongetti & Cia., mas custeada por mim. Para de certo modo disfarçar o que pudesse parecer cínico no título, compus a capa seccionando a palavra em três linhas. Naturalmente houve muita gente que visse nisso intenção de escola ou de originalidade, senão mesmo de escândalo. Ora, eu fui sempre um tímido e jamais fiz qualquer coisa com o propósito de chamar a atenção. A capa de *Libertinagem* foi de invenção minha, como já haviam sido as de *A cinza das horas* e *Carnaval*. A vinheta do primeiro livro – uma ariesfinge desenhada por Alberto Childe – é a do meu *ex-libris*, símbolo que um dia expliquei nestas palavras:

ARIESPHINX
A força da doçura
A força da poesia
A força da música
A força das mulheres e das crianças.
A força de Jesus – o cordeiro de Deus.

A vinheta de *Carnaval*, uma cabeça de fauno, é a redução, desenhada também por Childe, de uma aquarela que pintei no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, onde, em 1903 e 1904, fui aluno da classe de desenho e pintura do arquiteto Domenico Rossi.

Alberto Childe, sábio e artista de nacionalidade russa (seu verdadeiro nome era Varonin, família nobre), foi um dos homens

mais inteligentes, mais finos e mais cultos que tive a ventura de conhecer. Deve ter vindo para o Brasil por volta de 1900. Lembro-me dele frequentando a nossa casa de Laranjeiras e dando umas lições de aquarela a meu pai. Era dotado de talento para tudo – literatura, pintura, ciências. Jamais se fixou em qualquer coisa senão na egiptologia e mais para ter um ganha-pão (conseguira ser nomeado egiptólogo do Museu Nacional, cujas múmias restaurou e cujo catálogo referente à sua especialidade escreveu). Possuo no meu arquivo algumas de suas cartas com uma meia dúzia de sonetos, dois originais e os outros traduções – uma de "Sete anos de pastor" de Camões, outra do "*Mysterious night*" de José Maria Blanco, outra do meu soneto "A ceia". Em carta de 21 de janeiro de 1914, me escrevia: "*Les pharaons dorment maintenant au Musée dans de belles armoires neuves, allemandes, en métal laqué crême, et en verre – et aussi les petits dieux de bronze, et le peuple de figurines funéraires émaillées de bleu. Mais je ne sais trop ce qu'ils en pensent: un épervier de bois de sycomore me disait l'autre jour que, bien que davantage exposé aux morsures indélicates des 'carunchos' dans les vieilles armoires, ses sentiments conservateurs avaient été froissés par cette germanisation rénovatrice.* Es ist recht! *ai-je pensé à part moi, sans le fortifier dans les sentiments de la droite, si mal vus à notre époque*".57 Childe era em tudo um homem de direita e não gostava do moderno nem o compreendia. A última vez que o vi foi numa reunião do Conselho Consultivo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, numa sala clara e alegre do Ministério da Educação. Childe, que entrava ali pela primeira vez, confessou-me sentir-se mal naquele ambiente. Fiquei espantado no primeiro momento. Depois refleti que muito mais estranhável era um matemático elegantíssimo como mestre Almeida Lisboa pensar da mesma maneira.

Creio que a grande paixão de Childe foi o Egito. Quando, em 1911, ele restaurava o sarcófago pertencente a um certo Hori, sacerdote de Amon-Ra, teve a ideia de traduzir em soneto, resumindo-a, a confissão negativa que o Livro dos Mortos prescrevia para todo defunto que se apresentava ao tribunal de Amenti, e de fazer naquele caso falar o seu Hori. O soneto era assim:

Dit l'osiris Hori, cerclé de bandelettes,
Hori, prêtre d'Ammon, homme juste et puissant:
Je n'ai point fait charger de chaînes l'innocent,
Et je n'ai point aux morts soustrait leurs amulettes;

Aux Dieux je n'ai pas pris d'offrandes, de galettes;
Ni dérobé de pains au Temple, ni d'encens;
Dans les greniers sacrés j'ai, scribe obéissant,
Soigneusement gardé récoltes et cueillettes.

Vos quarante-deux noms, je les connais, ô Dieux!
Hommage à vous, Dieux grands! Je suis venu, pieux,
Vous apporter mon coeur assoiffé de justice;

Qu'il dépose pour moi son témoignage sûr;
Qu'Anubis me dirige, en la route propice,
Vers la bonne Amenti! Je suis pur! Je suis pur![58]

Bela alma a de Alberto Childe, a quem eu na idade ávida da adolescência ouvi tantas palavras de sabedoria e beleza, e cuja lembrança conservo afetuosamente, porque foi daqueles que, como o Hori do seu soneto, poderia dizer que era um puro.

---

57 "Os faraós agora dormem no Museu em belos armários novos, alemães, de metal laqueado creme, e de vidro – e assim também os pequenos deuses de bronze, e o povo de estatuetas funerárias esmaltadas de azul. Mas não sei bem o que pensam: um gavião em madeira de sicômoro me dizia um dia desses que, ainda que exposto às picadas dos carunchos nos velhos armários, seus sentimentos conservadores tinham sido atingidos por essa germanização renovadora. Ele está certo! pensei cá comigo, sem reforçar seus sentimentos de direita, tão malvistos em nossa época."

58 "Disse o osíris Hori, coberto de bandagens,/ O sacerdote de Amon, justo e poderoso:/ Eu não carreguei de correntes o inocente,/ E nem retirei dos mortos seus amuletos;// Dos deuses não tirei biscoitos e oferendas;/ Do Templo não tirei nem o pão nem o incenso;/ Dos

celeiros sagrados, escriba obediente,/ Recolhi com cuidado colheitas e safras.// Vossos quarenta e dois nomes conheço, ó deuses!/ Glória a vós, grandes deuses! Eu vim, piedoso,/ Doar meu coração sedento de justiça;// Que por mim ele dê todo o seu testemunho;/ Que Anúbis me oriente na estrada propícia,/ Até a boa Amenti! Sou puro! Sou puro!”



Libertinagem contém os poemas que escrevi de 1924 a 1930 – os anos de maior força e calor do movimento modernista. Não admira pois que seja entre os meus livros o que está mais dentro da técnica e da estética do modernismo. Isso todo o mundo pode ver. O que no entanto poucos verão é que muita coisa que ali parece modernismo, não era senão o espírito do grupo alegre de meus companheiros diários naquele tempo: Jaime Ovalle, Dante Milano, Osvaldo Costa, Geraldo Barrozo do Amaral. Se não tivesse convivido com eles, de certo não teria escrito, apesar de todo o modernismo, versos como os de "Mangue", "Na boca", "Macumba de pai Zusé", "Noturno da Rua da Lapa" etc. (este último é aproveitação de um caso que se passou com Ovalle em sua casa da Rua Conde de Lage).

Alguns dos poemas de *Libertinagem*, "Mangue" por exemplo, foram publicados no "Mês Modernista", seção que *A Noite* manteve em sua primeira página não me lembro em que mês do ano de 1925. A coisa tinha sido arranjada por Oswald de Andrade, que fizera relações com Geraldo Rocha, proprietário do jornal, e o induzira a essa espécie de "demonstração" modernista. Mas quem dirigiu a iniciativa foi Mário de Andrade, e a ele coube indicar os colaboradores: Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Prudente de Morais Neto, Martins de Almeida e eu. A princípio não quis aceitar o convite, porque me pareceu que a gente d'*A Noite*, cujo diretor na ocasião era Viriato Correia, ia apresentar-nos um

pouco como o Sarrasani exibia no circo os seus elefantes ensinados. Mário respondeu-me: “Vocês estão fazendo chiquê com *A Noite*. Aceitem isso logo! Liberdade de escrever o que quiser. Eu pretendo mandar pedacinhos vivos porém sem importância, é lógico. Importância de meia-coluna. Acho que vocês devem aceitar”. Afinal concordei em colaborar e a respeito dos elefantes Mário me escreveu: “Se você me dá os elefantes do Circo Sarrasani pra mim, faço uma das meias-colunas com isso. É um bom jeito de mostrar que a gente não cai na esparrela e em última análise nada mais somos que elefantes ensinados, nós artistas. Deixe de ser historiento, que é isso mesmo!”. Não levei muito a sério o “Mês Modernista”: o que fiz foi me divertir ganhando cinquenta mil-réis por semana, o primeiro dinheiro que me rendeu a literatura. A uma das minhas quatro ou cinco crônicas chamei “Bife à moda da casa”, que era o nome do nosso (nosso: meu, do Ovalle, do Dante Milano, do Osvaldo Costa, de Germaninha Bittencourt) prato de resistência no Restaurante Reis. No prato do restaurante entrava de um tudo: era uma mixórdia, que entupia. Assim a minha colaboração, onde havia um cocainômano que rezava: “O pó nosso de cada dia nos dai hoje...”, e depois da “Lenda brasileira” e da “Notícia tirada de um jornal”, este “Dialeto brasileiro”, escrito especialmente para irritar certos puristas: “Não há nada mais gostoso do que ‘mim’ sujeito de verbo no infinito: ‘Pra mim brincar’. As cariocas que não sabem gramática falam assim. Todos os brasileiros deviam de querer falar como as cariocas que não sabem gramática. – O erro mais feio de brasileiro é a construção dos pronomes ‘me’, ‘te’, ‘lhe’, ‘nos’, ‘vos’ com os pronomes ‘o’, ‘a’, ‘os’, ‘as’: ‘Ele já mo deu’. – As palavras mais feias da língua portuguesa são ‘quiçá’, ‘alhures’ e ‘amiúde’”.

Em outra semana fiz “Duas traduções para moderno acompanhadas de comentários”. “Traduzi” para moderno o famoso

soneto de Bocage que começa pelo verso “Se é doce no recente, ameno estio”. Eram assim os quartetos:

Doçura de, no estio recente,
Ver a manhã toucar-se de flores,
E o rio
    mole
        queixoso
Deslizar, lambendo areias e verduras;

Doçura de ouvir as aves
Em desafio de amores
        cantos
        risadas
Na ramagem do pomar sombrio.

Como se vê, eu estava mas era assinalando maliciosamente certas maneiras de dizer, certas disposições tipográficas que já se tinham tornado clichês modernistas.

A outra “tradução” era do “Adeus de Teresa”. Num comentário, de *humour* muito sofisticado, dava o meu poema “Teresa” como tradução “tão afastada do original, que a espíritos menos avisados pareceria criação”.

Na semana seguinte voltei “traduzindo” estes versos do autor d’*A moreninha*:

Mulher, irmã, escuta-me: não ames.
Quando a teus pés um homem terno e curvo
Jurar amor, chorar pranto de sangue,
Não creias, não, mulher: ele te engana!
As lágrimas são galas da mentira
E o juramento manto da perfídia.

Bem, dessa vez eu queria mesmo brincar falando cafajeste, e a coisa foi apresentada como “tradução pra caçanje”:

Teresa, se algum sujeito bancar o sentimental em cima de você
E te jurar uma paixão do tamanho de um bonde
Se ele chorar
Se ele se ajoelhar

Se ele se rasgar todo
Não acredita não Teresa
É lágrima de cinema
É tapeação
Mentira
CAI FORA.

Piadas... Piadas como mais tarde as faria Murilo Mendes a propósito do Rio Paraibuna e da Batalha de Itararé. Por essas e outras brincadeiras estamos agora pagando caro, porque o "espírito de piada", o "poema-piada" são tidos hoje por característica precípua do modernismo, como se toda a obra de Murilo, de Mário de Andrade, de Carlos Drummond de Andrade e outros, eu inclusive, não passasse de um chorrilho de piadas. Houve um poeta na geração de 22 que se exprimiu quase que exclusivamente pela piada: Oswald de Andrade. Mas isso nele não era "modernismo": era, e continua sendo, o seu modo peculiar de expressão. Um caso como o do grande poeta colombiano recentemente falecido: Luís Carlos López. Mas quem negará a carga de poesia que há nas piadas de *Pau Brasil*? E por que essa condenação da piada, como se a vida só fosse feita de momentos graves ou se só nestes houvesse teor poético?

Em *Libertinagem* incluí dois poemas escritos em francês: "*Chambre vide*" e "*Bonheur lyrique*". Ao tempo em que os compus e em anos anteriores fiz outros que nunca publiquei; posteriormente mais um intitulado "*Chanson des petits esclaves*", incluído na *Estrela da manhã*. Esses versos me saíram em francês sem que eu saiba explicar por quê. Certa vez em que eu estava preparando uma edição das *Poesias completas*, quis acabar com isso de versos em francês, que poderia parecer pretensão de minha parte, e esforcei-me por traduzi-los. Pois fracassei completamente, eu que tenho traduzido tantos versos alheios. Outra experiência minha: mandaram-me um dia uma tradução para o francês de poema meu, pedindo-me não só que sobre ela desse a minha opinião, como que

emendasse, mudasse à vontade. Pus mãos à obra e vi que para ser fiel ao meu sentimento teria que suprimir certas coisas e acrescentar outras. No fim não deu também nada que prestasse. Tudo isso me confirmou na ideia de que poesia é mesmo coisa intraduzível. No entanto lá estavam em *Libertinagem* três sonetos de Elizabeth Barrett Browning, aos quais depois acrescentei um quarto. O português dessas traduções contrasta singularmente com os dos poemas originais. É que na ginástica de tradução fui aprendendo que para traduzir poesia não se pode abrir mão do tesouro que são a sintaxe e o vocabulário dos clássicos portugueses. Especialmente quando se trata de tradução do inglês ou do alemão. A sintaxe dos clássicos, mais próxima da latina, é muito mais rica, mais ágil, mais matizada do que a moderna, sobretudo a moderna do Brasil.

Não passarei além de *Libertinagem* sem tocar ainda em três dos seus poemas: "Profundamente", "Vou-me embora pra Pasárgada" e "Oração no Saco de Mangaratiba".

No primeiro não falo da Rua da União, mas ela está ali tão presente quanto na "Evocação do Recife":

> Minha avó
> Meu avô
> Totônio Rodrigues
> Tomásia
> Rosa

Na "Evocação" já havia mencionado o nome de Totônio Rodrigues, que "era muito velho e botava o pincenê na ponta do nariz". Esse Totônio era sobrinho de meu avô e me parecia muitíssimo mais velho do que ele. Não sei se foi isso ou a maneira de usar o *pince-nez*, ou o jeito de falar que o marcou tão profundamente na minha memória. Tomásia era a velha preta cozinheira da casa da Rua da União. Tinha sido escrava de meu avô

e fora por ele alforriada. Naquela cozinha, com seu vasto fogão de tijolo, o seu enorme pilão, e que pelas festas de Santo Antônio, São João e São Pedro resplandecia quentemente com as grandes tachas de cobre areadas até o vermelho, Tomásia, pequena, franzina e de poucas falas, mandava sem contraste e me inspirava um sagrado respeito com as suas duas únicas respostas a todas as minhas perguntas: "hum" e "hum-hum", que eu interpretava por "sim" e "não". Rosa era a mulata clara e quase bonita que nos servia de ama-seca. Nela minha mãe descansava, porque a sabia de toda a confiança. Rosa fazia-se obedecer e amar sem estardalhaço nem sentimentalidades. Quando estávamos à noitinha no mais aceso das rodas de brinquedo, era hora de dormir, vinha ela e dizia peremptória: "Leite e cama!". E íamos como carneirinhos para o leite e a cama. Mas havia, antes do sono, as "histórias" que Rosa sabia contar tão bem...

"Vou-me embora pra Pasárgada" foi o poema de mais longa gestação em toda a minha obra. Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. Estava certo de ter sido em Xenofonte, mas já vasculhei duas ou três vezes a *Ciropédia* e não encontrei a passagem. O douto frei Damião Berge informou-me que Estrabão e Arriano, autores que nunca li, falam na famosa cidade fundada por Ciro, o antigo, no local preciso em que vencera a Astíages. Ficava a sueste de Persépolis. Esse nome de Pasárgada, que significa "campo dos persas" ou "tesouro dos persas", suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias, como o de "*L'invitation au voyage*" de Baudelaire. Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito na minha vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do subconsciente

esse grito estapafúrdio: “Vou-me embora pra Pasárgada!”. Senti na redondilha a primeira célula de um poema, e tentei realizá-lo, mas fracassei. Já nesse tempo eu não forçava a mão. Abandonei a ideia. Alguns anos depois, em idênticas circunstâncias de desalento e tédio, me ocorreu o mesmo desabafo de evasão da “vida besta”. Desta vez o poema saiu sem esforço, como se já estivesse pronto dentro de mim. Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência – essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar. Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí, e “não como forma imperfeita neste mundo de aparências”, uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a “minha” Pasárgada.

“Oração no Saco de Mangaratiba” não é poema, é resíduo de poema. Em 1926 passei duas semanas num sítio distante de Mangaratiba umas duas horas de canoa. A ida para lá, noite fechada ainda, foi a viagem mais bonita que fiz na minha vida. Vênus luzia sobre nós tão grande, tão intensa, tão bela, que chegava a parecer escandalosa e dava vontade de morrer (daquela hora é que iria sair o título do meu livro seguinte: *Estrela da manhã*). A viagem de volta foi também noturna. Saímos da Praia da Figueira às duas da madrugada para apanhar em Mangaratiba o trem das cinco. Ao virarmos a Ponta da Paciência, levantou-se um vento que quase dá conosco na restinga da Marambaia. Chegamos em cima da hora para pegar o trem. Caí derreado no banco do vagão. E então, numa espécie de subdelírio da extrema fadiga, todo um poema, o mais longo que já se formou na minha cabeça, começou a fluir dentro de mim. O meu esgotamento era tal, que não tive ânimo para tomar o menor apontamento. Pensei poder recompor os versos em casa. Mal

cheguei, caí no sono... Quando acordei, só me restavam na memória os seis versos da oração, única estrofe regular do poema, que era no mais em verso livre. Nunca me consolei desse desastre.



Em março de 1933 me vi forçado a abandonar o meu apartamento do Curvelo (soube que lá morou depois Rachel de Queiroz; hoje a casa não existe mais, foi demolida). Passei a residir em Morais e Vale, uma rua em cotovelo, no coração da Lapa. A tristeza dessa mudança exprimi-a numa quadra sibilina intitulada "O amor, a poesia, as viagens". É um poema ininteligível nos seus elementos, porque só eu possuo a chave que o explica; mas que a explicação não é necessária para que pessoas dotadas de sensibilidade poética penetrem a intenção essencial dos versos, se prova pelo comentário da nossa grande Cecília Meireles, que os qualificou de "pura lágrima". Aproveito a ocasião para jurar que jamais fiz um poema ou verso ininteligível para me fingir de profundo sob a especiosa capa de hermetismo. Só não fui claro quando não pude – fosse por deficiência ou impropriedade de linguagem, fosse por discrição.

Da janela do meu quarto em Morais e Vale podia eu contemplar a paisagem, não como fazia do Morro do Curvelo, sobranceiramente, mas como que de dentro dela: as copas das árvores do Passeio Público, os pátios do Convento do Carmo, a baía, a capelinha da Glória do Outeiro... No entanto quando chegava à janela, o que me retinha os olhos, e a meditação, não era nada disso: era o becozinho sujo embaixo, onde vivia tanta gente pobre – lavadeiras e costureiras, fotógrafos do Passeio Público, garçons de cafés. Esse

sentimento de solidariedade com a miséria é que tentei pôr no "Poema do beco", com a mesma ingenuidade com que mais tarde escrevi um poema sobre o boi morto que vi passar numa cheia do Capibaribe. Fiquei, pois, surpreendido ao ver que faziam de um e de outro poema pedras de escândalo.

A maioria dos versos da *Estrela da manhã* e da *Lira dos cinquent'anos* datam de Morais e Vale. No primeiro livro, são ainda do Curvelo o poema que deu título ao livro, a "Canção das duas Índias", "A filha do rei", a "Balada das três mulheres do sabonete Araxá" e alguns outros. Nunca obedeci à ordem cronológica na publicação de meus versos em livro. Assim, em *Belo belo* o poema inicial, "Brisa", ainda é do tempo do Curvelo.

Mencionei a "Balada das três mulheres do sabonete Araxá": eis um poema que à geração de 45 deve parecer bem cafajeste, o que não admira, pois já a de 30, com Schmidt, Vinicius (o Vinicius d'*O caminho para a distância*) e outros, se distinguia da de 22 pela seriedade da atitude, pelo gosto do decoro verbal. A mim sempre me agradou, ao lado da poesia de vocabulário gongorinamente seleto, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na do baixo calão. Assim, a expressão "ficar safado da vida", em que o adjetivo "safado" só pode ser superado por outro que não se deve escrever, continua para mim preservando, na sua condição de lugar-comum, a mesma virtude poética inicial. O poema foi escrito em Teresópolis depois de eu ver numa venda o cartaz do sabonete. É, claro, uma brincadeira, mas em que, como no caso do anúncio "Rondó de efeito" (*Mafuá do malungo*), pus ironicamente muito de mim mesmo. O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência – Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde. Fiz de brincadeira o que

Eliot faz a sério, incorporando aos seus poemas (e convertendo-os imediatamente em substância eliotiana) versos de Dante, de Baudelaire, de Spenser, de Shakespeare etc.

Quero assinalar em certa página da *Estrela da manhã* mais uma influência: "O desmemoriado de Vigário Geral" não teria sido escrito daquele jeito e naquela forma se eu não tivesse lido certo poema em prosa de Pedro Dantas, publicado na revista *Verde*, de Cataguases; creio que se intitulava "Uma aventura". O que me encantou nele foi o mistério que o poeta soube insuflar numas tantas locuções trivialíssimas. Lembro-me desta, por exemplo: "Azul marinho, dirão vocês. Porém nem sempre".

Em "*Chanson des petits esclaves*" e "Trucidaram o rio" aparece pela primeira vez em minha poesia a emoção social. Ela reaparecerá mais tarde em "O martelo" e "Testamento" (*Lira dos cinquent'anos*), em "No vosso e em meu coração" (*Belo belo*), e na "Lira do Brigadeiro" (*Mafuá do malungo*). Não se deve julgar por essas poucas e breves notas a minha carga emocional dessa espécie: intenso é o meu desejo de participação, mas sei, de ciência certa, que sou um poeta menor. Em tais altas paragens só respira à vontade entre nós, atualmente, o poeta que escreveu o *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*.[59]

---

59 Carlos Drummond de Andrade.



Em 1936, aos cinquent'anos de idade pois, não tinha eu ainda público que me proporcionasse editor para os meus versos. A *Estrela da manhã* saiu a lume em papel doado por meu amigo Luiz Camillo de Oliveira Netto, e a sua impressão foi custeada por subscritores. Declarou-se uma tiragem de 57 exemplares, mas a verdade é que o papel só deu para 50.

Hoje nenhum de nós pode impunemente completar cinquenta anos sem a publicidade de uma homenagem dos amigos. O costume foi invenção de Rodrigo M. F. de Andrade a propósito do meu cinquentenário. Já então se afirmara ele o meu amigo mais dedicado e mais delicado. Se tudo o que possuo me veio da poesia, não sei de recompensa que ela me tenha dado maior do que o afeto inalterável em tantos anos desse homem, a quem tantos amigos devem tantos serviços e nenhum aborrecimento. Minha irmã e Rodrigo foram as duas pessoas que conheci mais dotadas do gênio da amizade.

Pois foi Rodrigo que promoveu a *Homenagem a Manuel Bandeira*, belo volume onde, ou em poemas, ou em estudos críticos, depoimentos, impressões, ou em desenhos, exprimiram muitos de meus amigos o seu sentimento a meu respeito ou a respeito da minha poesia. De todos eles – mais de trinta – só perdi um, e não creio que tenha sido por minha culpa. Se perdi esse, ganhei outros novos, cuja crítica ou depoimento faz falta naquele repositório de

generosas perscrutações de minha obra, especialmente as exegeses de Otto Maria Carpeaux e de Aurélio Buarque de Holanda, a longa análise de Adolfo Casais Monteiro. Quem quer que queira estudar a minha poesia e a da minha geração não pode dispensar a leitura desse livro.

A editora Civilização Brasileira, para a qual havia eu traduzido abundantemente,60 quis também prestar-me a sua homenagem, e fê-lo editando um livro meu de prosa – as *Crônicas da Província do Brasil*, seleção de artigos que escrevi para o *Diário Nacional*, de São Paulo, e *A Província*, do Recife. Há ali episódios, como "Reis vagabundos" e "Golpe do chapéu", que deram a alguns amigos meus a impressão de que eu poderia escrever contos e romances. Mas eu é que sei que não nasci com bossa para isso. Bem que o tentei várias vezes. Um dia, em Campos do Jordão, há mais de vinte anos, Ribeiro Couto, que me hospedava, teve de viajar para São Bento de Sapucaí, e eu fiquei sozinho na casa da triste Rua do Sapo, onde, para matar o tempo, comecei a escrever um conto de sabor regionalista. Escrevi umas três páginas. Quando Ribeiro Couto voltou, mostrei-lhas, pedindo-lhe a opinião. O autor de *Baianinha e outras mulheres* tirou-me de golpe as ilusões, dizendo-me: "Tudo isso podia ser dito em três ou quatro linhas". Não escrevi as três ou quatro linhas. E nunca mais me meti a tralhão na arte de José Lins do Rego e de Marques Rebelo.

Editou-me a Civilização um livro de prosa: não ousaria editar um de versos. Como as minhas pequenas edições estivessem esgotadas, resolvi lançar por conta própria um volume de *Poesias escolhidas*. Imprimiram-no os irmãos Pongetti em 1937. A seleção foi minha, com o conselho de dois ou três amigos. A maior ajuda me veio de Mário de Andrade. Minha ideia primeira era escolher o que me parecesse mais meu. Ponderou Mário no entanto que, procedendo

eu assim, ficariam excluídas da coletânea muitas das minhas melhores coisas. Onze anos depois, em nova edição das *Poesias escolhidas*, ouvi as sugestões de Carpeaux, a quem pedi me indicasse os poemas, 30 ou 50, que ele não deixaria de incluir. Indicou-me 50, em cuja admissão concordei.

Desde então principiei a sentir como é difícil organizar qualquer espécie de antologia. Já organizei seis: todas seis me deixaram insatisfeito, por todas seis recebi críticas nem sempre justas. E, o que é pior, magoei involuntariamente a muitos amigos. O culpado das minhas atividades antologísticas foi Gustavo Capanema, encarregando-me em 1936, como número da celebração do centenário do Romantismo, uma antologia dos nossos poetas românticos. Queria o grande ministro, que tão generoso impulso deu entre nós às artes (a ele deve muito a glória de um Portinari, de um Niemeyer), queria que eu resumisse em cinco antologias a melhor poesia do Brasil: anterrománticos, românticos, parnasianos, simbolistas e modernistas. Aceitei ocupar-me dos românticos e dos parnasianos. Fiz-lhe ver que o estudo da poesia colonial estaria muito melhor nas mãos de Sérgio Buarque de Holanda; que, para o simbolismo, ninguém havia mais qualificado do que Andrade Muricy; e que o modernismo era cumbuca onde eu, macaco velho, não me atrevia a meter, já não digo a mão, mas sequer a primeira falange do dedo mindinho.

Quem organiza uma antologia escreve sempre um prefácio em que declara o critério adotado. O que sucede de ordinário é que a maioria dos leitores não faz caso do prefácio. Agora sei que os prefácios são inúteis, e entre apanhar e apanhar, antes apanhar sem prefácio. A minha *Apresentação da poesia brasileira*, escrita especialmente para o Fondo de Cultura, do México, editada aqui em 46 e só em 51 na tradução espanhola, é um estudo crítico da

evolução da poesia no Brasil, seguido de breve florilégio ilustrativo daquela evolução. Isso está explicado no prefácio. Pois não faltou quem visse no meu livro, em contrário do que foi minha intenção, uma antologia precedida de prefácio. Se era poeta e não vinha contemplado na antologia (às vezes porque figurava com algum poema transcrito no texto crítico), fazia beicinho.

O ano de 1937 me trouxe o primeiro provento material que me valeu a poesia: os 5.000 cruzeiros do prêmio da Sociedade Felipe d'Oliveira, da qual vim a fazer parte em 1942. Parece incrível, mas é verdade: aos 51 anos, nunca eu vira até aquela data tanto dinheiro em minha mão. Por isso, maior alvoroço me causaram aqueles cinco contos do que os cinquenta que me vieram depois, em 1946, como prêmio atribuído pelo Instituto Brasileiro de Educação e Cultura.

Tempo houve em que, parte por necessidade, parte por presunção, andei escrevendo sobre música e sobre artes plásticas. Na *Ideia Ilustrada*, revista editada por Luís Aníbal Falcão, colaborei com resenhas críticas de concertos, e certa revista musical, cujo nome me esqueceu (seu proprietário era Felício Mastrangelo), em certa época era redigida por mim de cabo a rabo, com o meu nome ou com pseudônimos. N'*A Manhã*, convidado por Cassiano Ricardo, mantive uma seção diária sobre artes plásticas. Fiz parte da tropa de choque que defendeu, apregoou e procurou explicar a arte nova de músicos, pintores, escultores e arquitetos modernos. Pouco a pouco, porém, fui perdendo não só a presunção como também o entusiasmo. É que os artistas só nos reconhecem, a nós poetas, autoridade para falar sobre eles quando os lisonjeamos. Caso contrário, não passamos de poetas. Como se, sobre artes plásticas, por exemplo, alguém tivesse acertado mais do que um poeta – Baudelaire. Como se, diante de uma tela, algum nosso pintor soubesse dizer alguma coisa de objetivo, todos eles, quando gostam,

se limitando a fazer um arabesco com o dedo sobre o detalhe gostado, o que, traduzido em palavras, quer dizer: “Que matéria!”.

Só no chão da poesia piso com alguma segurança. No entanto fui aceitando tarefas em outros campos. Em 1938 Rodrigo M. F. de Andrade, como diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, me convenceu a escrever um *Guia de Ouro Preto*; Afrânio Peixoto, diretor de uma coleção na Editora Nacional, me levou a preparar uma edição crítica e comentada da obra poética de Gonçalves Dias (1944); os meus alunos do Pedro II umas *Noções de história das literaturas*; os da Faculdade de Filosofia uma *Literatura hispano-americana* (1949)... Saibam todos que fora da poesia me sinto sempre um intruso. Torno a repetir o verso de Banville: “*Je suis un poète lyrique!*”. Sim, sou sofrivelmente um poeta lírico: porque não pude ser outra coisa, perdoai...

---

60 Ao todo quinze volumes: *Nômades do norte*, de J. O. Curwood; *O calendário*, de E. Wallace; *Tudo se paga*, de Elinor Glyn; *O tesouro de Tarzan*, de E. R. Burroughs; *A vida de Shelley*, de André Maurois; *Aventuras maravilhosas do capitão Corcoran*, de A. Assolant; *Gengis-Khan*, de Hans Dominick; *A educação da vontade*, de J. des Vignes Rouges; *A aversão no casamento*, de Van de Velde; *Minha cama não foi de rosa*, de O. W.; *Um espírito que se achou a si mesmo*, de Clifford Beers; *Mulher de brio*, de Michael Arlen; *A vida secreta de D’Annunzio*, de Antongini; *O túnel*, de Bernard Kellermann; *As grandes cartas da história*, de M. Lincoln Schuster. (N.A.)



Em 1940, aberta uma vaga na Academia de Letras com o falecimento de Luís Guimarães Filho, fui visitado por três amigos acadêmicos – Ribeiro Couto, Múcio Leão e Cassiano Ricardo –, que vinham me convidar a que me apresentasse candidato.

Relembrando essa visita, escreveu Ribeiro Couto no discurso com que saudou a minha entrada na Casa de Machado de Assis: "... Tivestes um recuo de hesitação; não era uma hesitação de fundo antiacadêmico, porque sabíeis que aqui dentro só viríeis encontrar companheiros devotados para uma função que é vossa: trabalhar pela cultura brasileira. Talvez porque fosse uma noite de calor e estivésseis à frescata, naquele vosso ambiente de intimidade que guardou sempre um ar de enfermaria, ficastes gravemente assustado com a expectativa de envergar o fardão regimental. Teimastes na recusa: não era possível; e nós teimamos em nossos argumentos, que acabaram por vencer a vossa indisposição para este gênero de indumentária".

Assim foi. Só que pedi dois dias para tomar uma decisão. De fato, não havia em mim preconceito antiacadêmico. Sempre me pareceu que os que atacam a Academia exageram enormemente o que possa haver de força conservadora numa Academia. Há lá dentro, é verdade, acadêmicos de gosto reacionário (e nem sempre são os menos inteligentes ou cultos), mas como coletividade tem a Academia mostrado bastante isenção nas suas relações com os

revolucionários das letras. Que poderia eu ter contra ela, a tal respeito, se a vira já acolher os três patrocinadores da minha candidatura, dois dos quais haviam assumido posição saliente no movimento modernista? E não foram só esses: na Academia já estavam, antes deles, Alceu Amoroso Lima e Guilherme de Almeida, este um dos promotores da famigerada Semana de Arte Moderna, aquele um dos carregadores entusiastas de Graça Aranha na tarde de 19 de junho de 1924. Que poderia eu ter contra a Academia que em 38 premiara Cecília Meireles pelo seu livro *Viagem*, tão fora dos cânones acadêmicos, e fizera-o não por indiferença ou descuido, como acontece algumas vezes ao sabor de maiorias ocasionais, mas depois de vivos e apaixonados debates? Os reacionários da Academia são uns velhinhos amáveis que não fazem mal a ninguém: querem é sossego. Como eu. Reacionários odiosos são os cá de fora, para muitos dos quais a Academia é uma libertina, pois não ousou reformar a ortografia?

E em verdade, se alguma coisa se pode censurar à Academia, será ter, em mais de uma ocasião, faltado àquele espírito conservador, tão natural nela. Por exemplo, três vezes deixar preterir por outros escritores o candidato Mário Barreto, o nosso mais completo conhecedor da língua em seu tempo. Enfim, nesse caso ainda se poderá desculpá-la com dizer que ainda eram vivos Rui Barbosa, Carlos de Laet, Silva Ramos, João Ribeiro, Ramiz Galvão. Em 45, porém, todos eram mortos, a Academia estava sem um filólogo, e no entanto não acolheu para sucessor de Pereira da Silva, o admirável autor dos *Textos quinhentistas* e das *Lições de português*, o sábio professor Sousa da Silveira. Grande erro, senão o maior que já cometeu a casa de Machado de Assis.

Ainda que eu não tivesse sido eleito como fui (no primeiro escrutínio, por 21 votos), daria por bem proveitosa a experiência da

minha candidatura. Aprendi muita coisa em pouco tempo. Diverti-me bastante. Algumas decepções foram contrabalançadas por surpresas agradáveis (o velho amigo da família que não vota na gente; o confrade antimodernista que vota). Em maio (a eleição seria em agosto) saíram à luz, muito inoportunamente, as minhas *Noções de história das literaturas*, onde só quatorze acadêmicos eram citados. Um dos não citados, a quem foram pedir o voto para mim, respondeu com muita graça: "Ele não tomou conhecimento do meu nome como autor, eu também não tomarei conhecimento do dele como candidato!". Outros, porém, tomaram e votaram em mim. Em compensação cinco dos quatorze citados não me deram confiança...

Eleito, me vi em apuros para escrever o elogio do meu antecessor, cuja obra jamais me havia atraído. Do patrono, Júlio Ribeiro, conhecia *A carne*, lida na adolescência, e a fama de gramático. Atirei-me, com a maior paciência e boa vontade, à leitura dos dois autores. O patrono interessou-me bastante como homem combativo e reto, e quanto aos seus romances, até hoje estou convencido que têm sido julgados com demasiada severidade. No meu embaraço, apelei para Valéry: pensara nele (e o seu exemplo muito influíra em minha decisão) quando fui convidado a me inscrever candidato; pensei nele, novamente, ao ter de compor o meu discurso de posse, imaginando que no seu aprenderia talvez o tom, o ritmo conveniente. Li-o e me senti, ai de mim, na maior depressão moral. Me senti como que desamparado. *Que je suis piètre et sans génie!* disse comigo mesmo, repetindo o verso de Laforgue, alterado por mim especialmente para me servir de desabafo em ocasiões como essa.61 Labutei no aranzel como escrevia em menino os meus deveres de colegial – sem gosto e sem vontade. E foi bem consciente do medíocre da minha prosa,

intencionalmente acadêmica (por espírito de automortificação), que, numa noite de novembro – fazia um calor do inferno –, me aproximei da tribuna, encalistrado e meio sufocado sob os chumaços do odioso fardão, que nunca mais vesti, nem vestirei.

A Academia de 1940 já estava bem longe de poder competir com a de 1901, que eu vi reunida no Gabinete Português de Leitura na noite de 2 de junho para ouvir o elogio de Gonçalves Dias por Olavo Bilac, e os necrológios de Luís Guimarães Júnior, J. M. Pereira da Silva e Visconde de Taunay (sócios falecidos) por Medeiros e Albuquerque. A de junho de 1901 representava realmente a plenitude de nossa força intelectual nas letras. Com exceção de Capistrano de Abreu, que não tinha querido entrar para ela, de Afonso Arinos, Euclides da Cunha, Lafayette Rodrigues Pereira e Vicente de Carvalho, que entrariam depois, e de Alphonsus de Guimaraens, pode-se dizer que nela tinham assento as maiores figuras de nossa literatura em todos os gêneros. A muitos deles tive ocasião de ver de perto naquela noite, e ainda tenho bem presente o sentimento de admiração e respeito com que os olhei na ingenuidade dos meus quinze anos. Sem dúvida isso me ajudou a compreender que a Academia não é só o elenco atual, mas alguma coisa que transcende a geração do momento. Em 1940 a ideia da Academia ainda implicava para mim, como ainda implica até hoje, a ideia de casa de Machado de Assis, casa de Nabuco, casa de João Ribeiro, para só citar três grandes espíritos que fascinaram a minha adolescência. E a hesitação me nascia precisamente de me sentir desqualificado para sustentar a tradição que eles, com outros, tão magistralmente encarnavam. Partidário da impureza em matéria de língua, parecia-me descabido e quase petulante pretender lugar numa companhia que, pelo menos teoricamente, sempre se considerou zeladora da pureza do idioma.

Eu tinha mais contra a Academia duas ojerizas. Uma, mencionada por Couto, a do fardão; outra, a de sua divisa. Ouro, louro, imortalidade me horrorizavam. Comuniquei as minhas perplexidades a um amigo, que é o bom-senso em pessoa. Ele tranquilizou-me quanto ao fardão, dizendo-me: "Será o vexame de uma noite. Eu também não tive de vestir calça listada e fraque para me casar, e não me saí muito mal?". Outros amigos me empurraram, vi a fotografia de Valéry metido no fardão da Academia Francesa, se Valéry topava a parada, quem era eu para bancar o difícil, fechei os olhos e aceitei o convite de Ribeiro Couto, Múcio Leão e Cassiano Ricardo. Sabia que a iniciativa dos três era apoiada por outros amigos acadêmicos – Olegário Mariano, Alceu Amoroso Lima, Levi Carneiro, Adelmar Tavares, Barbosa Lima Sobrinho, João Neves. E nas primeiras visitas verifiquei que votariam em mim Afrânio Peixoto, Rodolfo Garcia e Roquette-Pinto. Doze votos. Seriam necessários vinte. Meus concorrentes eram quatro. Havia o espantalho da possível candidatura de Getúlio Vargas (houve até a última hora, pois na véspera de se encerrar a inscrição, o secretário d'*O Globo* me disse ter informação "de fonte segura" que a carta do chefe do Governo inscrevendo-se candidato seria entregue naquela tarde).

Nestes onze anos que venho frequentando a Academia, com assiduidade, nunca senti constrangimento na minha maneira de entender e praticar a poesia. A Academia atual difere grandemente da de 1901, mas sem dúvida vale mais do que a de 24, com que teve de romper Graça Aranha. Na de 24 só sobreviviam da gloriosa geração fundadora duas grandes figuras: João Ribeiro e Alberto de Oliveira. Medeiros e Albuquerque, com os anos, perdera toda a elasticidade. Tornara-se, apesar de inteligentíssimo, tão reacionário quanto Osório Duque-Estrada, que conseguira penetrar na

companhia e, por incrível que pareça, era ouvido (foi ele que em 19 de junho ousou interromper Graça Aranha, transformando a sessão pública, onde não se admite debate, em sessão ordinária, e provocando com isso o escândalo). A Academia atual é mais cordata, mais compreensiva. Pois não comemorou, por proposta de Cassiano Ricardo, unanimemente aprovada, o trigésimo aniversário da Semana Paulista? É verdade que uma vez ou outra vi a arte moderna malsinada em sessão pública. Naturalmente se falava, em tais discursos, da ignorância dos inovadores: os pintores deformam porque não sabem desenhar; os poetas desdenham da lógica e da métrica porque desconhecem a gramática e os tratados de versificação. Que delícia, numa dessas ocasiões, ter ouvido o entonado confrade explodir numa silabada, ao recitar um trecho da "Profissão de fé" de Bilac, pronunciando como proparoxítono o paroxítono "blasfemo"!

É verdade também que, quase todo ano, tenho um bate-boca danado com Olegário Mariano por causa do prêmio de poesia, de cuja comissão julgadora ambos fazemos parte. Doem-me na consciência alguns votos a que fui arrastado por ele? Sim, mas tirei a minha forra fazendo-o premiar comigo dois *mauvais sujets*62 da geração de 45: o jovem Lêdo Ivo e o velhinho Domingos Carvalho da Silva.

Para ser verídico até o fim, confessarei que, não obstante ter feito muito bons amigos na Academia, pesa-me de não ver lá dentro Sousa da Silveira; pesa-me de não ver lá dentro mais uma meia dúzia de companheiros que tanto admiro e afeiçoo: Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Afonso Arinos de Melo Franco, Augusto Meyer, Augusto Frederico Schmidt, para só mencionar alguns que sei disporem de ambiente para se fazer eleger. Ao menos que um deles se lembre destas minhas palavras

quando vagar a cadeira nº 24.

---

61 O verso de Laforgue é "*Comme on fut piètre et sans génie*" ("Como era pobre e sem talento"), alterado por Bandeira para "Eu sou pobre e sem talento!".
62 No sentido de *persona non grata*.



Quando me candidatei à Academia, estavam esgotadas as edições dos meus versos. Era, pois, necessário fazer a toda a pressa, em dois meses, uma nova edição, para que os acadêmicos tomassem conhecimento da minha poesia. No aperto vali-me de meu amigo Alfredo Maia Júnior, que por aquele tempo havia acabado de montar uma impressora – a Companhia Carioca de Artes Gráficas, à Rua Camerino. Recomendado por ele ao gerente, foi-me prometida por este a entrega do livro no prazo de sessenta dias. Mas o volume só saiu do prelo depois da eleição. Como se tratava de uma edição de emergência, feita à minha custa, tratei de simplificar tudo, apresentando os poemas em composição corrida, para economia de papel. Aos versos já editados acrescentei novos sob o título de *Lira dos cinquent'anos* (um amigo meu, aliás inteligentíssimo, e muito da minha admiração, viu nesse título já um primeiro sinal de lamentável academização, e exprimiu em letra de forma o seu ligeiro nojo). No *Carnaval* incluí o poema "A Dama Branca", escrito em 22 ou 23. Ou 24?

Há na *Lira dos cinquent'anos* quatro poemas que resultaram da minha atividade de professor de literatura no Colégio Pedro II, cargo para o qual fui nomeado por Capanema em 38. Esses poemas são o "Cossante", o "Cantar de amor" e os dois sonetos ingleses. Me sinto com a cara no chão, mas a verdade precisa ser dita ao menos uma vez: aos 52 anos eu ignorava a admirável forma lírica da canção

paralelística, ignorava a não menos admirável combinação estrófica (*abab cdcd efef gg*) derivada por Wyatt e Surrey do soneto petrarquiano, aparentemente menos dificultosa, na realidade bem mais incômoda de manejar por causa da passagem da quadra para o dístico, o mesmo buraco da oitava rima (por falar nisto, que estupendos sonetos ingleses não teria feito o Camões, tão grande virtuose da oitava, se tivesse conhecido a forma, levada à maior perfeição pelo seu contemporâneo Shakespeare!).

O "Cantar de amor" foi fruto de meses de leitura dos cancioneiros. Li tanto e tão seguidamente aquelas deliciosas cantigas, que fiquei com a cabeça cheia de "velidas" e "mha senhor" e "nula ren"; sonhava com as ondas do mar de Vigo e com romarias a San Servando. O único jeito de me livrar da obsessão era fazer uma cantiga (a obsessão era sintoma de poema em estado larvar). Escrevi o "Cantar de amor" no vão propósito de fazer um poema cem por cento trecentista. E para ficar seguro de não ter cometido nenhum anacronismo, submeti os versos à crítica de Sousa da Silveira. A juízo do meu amigo, não havia anacronismo na linguagem; havia-o, sim, no sentimento. A observação é finíssima. Mário Pedrosa deu-me um dia a honra de me qualificar poeta muito bem realizado mas inatual. Ora, estou convencido de que homem nenhum pode ser inatual, por mais força que faça. O vocabulário, a sintaxe podem ser inatuais; as formas de sentir e de pensar, não. Somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos. O pobre José Albano fez um esforço tremendo para não ser do seu tempo e não o conseguiu. Ninguém o consegue.

A tiragem da edição de 40 foi de 2.000 exemplares. Em 44 estava ela esgotada, e pela primeira vez na minha vida recebi de uma casa editora proposta para edição dos meus versos. A editora foi a Americ-Edit., do francês Max Fischer. A edição, de 2.000 exemplares

em papel comum e 65 em papel de linho.

Nessa edição o livro *Lira dos cinquent'anos* vinha aumentado de dezoito poemas, um deles de 1930 ("Dedicatória"). O soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt foi o único que escrevi à sua maneira, isto é, em versos livres e sem rimas, e fi-lo assim para acentuar a minha homenagem, como se quisesse mostrar em mim ao poeta e a todos a marca de sua garra. "A última canção do beco" é o melhor poema para exemplificar como em minha poesia quase tudo resulta de um jogo de intuições. Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer. E ela quer às vezes em horas impossíveis: no meio da noite, ou quando estou em cima da hora para ir dar uma aula na Faculdade de Filosofia ou sair para um jantar de cerimônia... "A última canção de beco" nasceu num momento destes, só que o jantar não era de cerimônia. Na véspera de me mudar da Rua Morais e Vale, às seis e tanto da tarde, tinha eu acabado de arrumar os meus troços e caíra exausto na cama. Exausto da arrumação e um pouco também da emoção de deixar aquele ambiente, onde vivera nove anos. De repente a emoção se ritmou em redondilhas, escrevi a primeira estrofe, mas era hora de vestir-me para sair, vesti-me com os versos surdindo na cabeça, desci à rua, no Beco das Carmelitas me lembrei de Raul de Leoni, e os versos vindo sempre, e eu com medo de esquecê-los, tomei um bonde, saquei do bolso um pedaço de papel e um lápis, fui tomando as minhas notas numa estenografia improvisada, senão quando lá se quebrou a ponta do lápis, os versos não paravam... Chegando ao meu destino, pedi um lápis e escrevi o que ainda guardava de cor... De volta a casa, bati os versos na máquina e fiquei espantadíssimo ao verificar que o poema se compusera, à minha revelia, *em sete estrofes de sete versos de sete sílabas*.

Há em *Homenagem* dois estudos magistrais sobre técnica da

poesia: o de Abgar Renault e o de Onestaldo de Pennafort. O de Abgar versa as minhas traduções do inglês. Leem-se nele frases como estas: “Manuel Bandeira solucionou o problema...”; “O tradutor contornou agilmente o escolho, fazendo desaparecer...”; “Mais uma vez o problema dos monossílabos ingleses é resolvido com a mesma sutileza...”. No fim vêm estas palavras: “Seria injusto, porém, atribuir exclusivamente ao poeta todo esse êxito. Boa parte deve ser lançada ao crédito dos seus conhecimentos da língua em que foram escritos os *Sonnets from the Portuguese*. Há sutilezas, ‘*shades of meaning*’,63 ‘*idioms*’ e outras dificuldades de natureza puramente gramatical ou linguística, que a simples intuição poética não resolveria absolutamente e que estavam a exigir uma longa, íntima familiaridade com os fatos e coisas da língua inglesa” etc. Gostaria que fosse verdade o louvor tão lisonjeiro de meu querido amigo Abgar. Mas devo confessar que sou bastante fundo no inglês. Fundo no sentido que a palavra tem na gíria. Todas aquelas soluções julgadas tão felizes pelo crítico, por mais cavadas ou sutis que pareçam, devem se ter processado no subconsciente, porque as traduções me saíram quase ao correr do lápis. Antes, houve, sim, o que costumo fazer sempre quando traduzo: deixar o poema como que flutuar por algum tempo dentro do meu espírito, à espera de certos pontos de fixação. Aliás só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informuladas. Os meus “achados”, em traduções como em originais, resultam sempre de intuições.

A propósito de minha tradução de uma canção de Cristina Rossetti escreveu Sérgio Milliet (*Diário Crítico*, 3º volume): “Se se colocar em frente desse texto o original inglês ter-se-á uma ideia precisa daquilo que eu insisto em denominar equivalência e que consiste não na tradução exata das palavras, mas na expressão do

mesmo sentimento, e até das mesmas imagens, sob forma diferente". Foi essa equivalência que sempre procurei em minhas traduções.

Há versos que nem quebrando a cabeça semanas a fio consigo traduzir. Não se trata de poesia intraduzível por sua própria natureza, como a de Mallarmé ou a de Valéry, em que a emoção poética está rigorosamente condicionada às palavras (e foi, creio, nesse sentido que Mallarmé disse a Degas que a poesia se faz com palavras e não com sentimentos), mas de poesia traduzível até em prosa.

A primeira edição de minhas traduções (350 exemplares em papel *vergé*) foi muito carinhosamente preparada por Murilo Miranda (R. A. Editora, 1945: R. A., *Revista Acadêmica*), com ilustrações de Guignard. As provas me foram dadas sem as capitulares, de sorte que a edição saiu com um erro que se repetiu na 2ª edição (Livraria do Globo) e de que até hoje não me consolei. Foi num dos nove poemas de Hoelderlin, que traduzi a pedido de Otto Maria Carpeaux (uma das maiores batalhas que já pelejei na minha vida de poeta...). A estrofe inicial do poema "Metade da vida" é assim:

> Peras amarelas
> E rosas silvestres
> Da paisagem sobre a
> Lagoa.

Provavelmente o linotipista não acreditava que se pudesse misturar peras a rosas e imaginou que devia ser "heras" e não "peras". Assim que, todos os que estas insossas memórias estiverem lendo, fiquem cientes que não escrevi nem jamais escreveria aquele horrendo verso "Heras amarelas". Previno também que tendo traduzido a "Balada da linda menina do Brasil", de Rubén Darío, como ela vem, erradíssima, na péssima edição de Aguilar (1941),

resultou uma grande porcaria. Refiz a tradução segundo o texto da *Antologia poética de Rubén Darío*, de Torres Rioseco (Guatemala C. A., 1948) e publiquei-a num dos números de 1951 da revista *Santiago*.

A primeira edição dos *Poemas traduzidos* trazia uma advertência em que eu explicava que a maioria das traduções apresentadas não as fizera eu "em virtude de nenhuma necessidade de expressão própria, mas tão somente por dever de ofício, como colaborador do *Pensamento da América*, suplemento mensal d'*A Manhã*, ou para atender à solicitação de um amigo". Sérgio Milliet meteu-me o pau por isso. "Não compreendo um grande poeta a traduzir sem *necessidade de expressão própria*. Há nessa advertência um orgulho agressivo e uma indisfarçável vaidade. Orgulho por implicar a nota em menosprezo às produções alheias, *por dever de ofício* traduzidas. Vaidade pela afirmação de segurança técnica que o trabalho artesanal exprime." O bom Sérgio precisa reformar o seu juízo. Não estarei a salvo do orgulho, apesar de todos os dias rezar baixinho o verso de Verlaine: "*Seigneur, délivrez-moi de l'orgueil, toujours bête!*",64 nem da vaidade, especialmente a de me julgar destorcido na ginástica do verso, a única a mim permitida desde os 17 anos. No caso, porém, não houve nem um nem outro pecado. Dizer que, "sem necessidade de expressão própria", traduzi um poema, não implica que o tenho em menosprezo. Há tantos grandes poemas que admiro de todo o coração e que traduziria "sem nenhuma necessidade de expressão própria". As "*Soledades*" de Góngora, por exemplo. Mas é-se levado a pensar que o fato de traduzir inculca certa preferência. Era meu direito, sem sombra de orgulho, dar a entender que no meu caso não o havia. Se Milliet está certo, isto é, se não se compreende um grande poeta a traduzir sem necessidade de expressão própria, então é que eu não sou grande

poeta, o que aliás me parece evidente. Quando a meu pai chamavam de bom, a sua resposta invariável era: – Bom é Deus. Pois ao me ouvir chamar de grande poeta, quero sempre dizer: – Grande é Dante.

---

63 “Pequenas diferenças de sentido.”
64 “Senhor, livrai-me do orgulho, sempre estúpido!”



A edição das *Poesias completas* feita pela Americ-Edit. esgotou-se rapidamente. Fischer já assinara comigo contrato para nova edição e para uma segunda edição aumentada das *Crônicas da Província do Brasil*, quando o fim da guerra veio pôr fim também às atividades da sua casa editora. Foi um custo para mim reaver os originais já entregues das *Poesias completas*, e os das *Crônicas* perderam-se.

Tratei então de organizar nova edição das *Poesias escolhidas* e para isso me apalavrei com os Irmãos Pongetti. Os meses foram passando e o livro não saía. Pensando que não saísse nunca, aceitei proposta de Arquimedes de Melo Neto, diretor da editora da Casa do Estudante, para nova edição das *Poesias completas*. O resultado é que em 48 vieram a lume, ao mesmo tempo, as duas edições. Receei, pelos editores, que uma edição fosse prejudicar a outra. Louvado Deus, me enganei, só que as *Escolhidas*, que custavam metade do preço das *Completas*, se esgotaram em 52, ao passo que em 51 já a Livraria da Casa do Estudante lançava outra edição, desta vez de 3.000 exemplares, aumentada.

Não tive cara para incluir nas edições de 48 o poema “Infância”. É que há nele certo verso em que conto um episódio impossível de suprimir no poema porque seria uma mutilação de todo o quadro evocado. A coisa está dita cruamente, e tinha que ser dita assim para que não se insinuasse nas palavras o menor ressaibo de malícia. É

um desses casos em que a maior inocência se afirma precisamente pelo maior despejo (aparente). O que eu temia não era a condenação dos homens graves, nem da crítica desafeta, que me atribuísse intenção de escândalo. Não, o que eu não queria era chocar as minhas fãs menores de dezesseis anos. Afinal o meu escrúpulo foi-se gastando com o tempo, é verdade que ajudado pela opinião de amigos, alguns deles católicos e um até sacerdote, que me tranquilizou dizendo: – Muito inocente, muito inocente. Assim decidi incluir o poema, com todos os ff e rr, na edição de 51.

Um poema da *Lira dos cinquent'anos*, "Belo belo", deu-me o título para o novo livro das *Poesias completas*, no qual se inclui, aliás, outro poema com o mesmo título. Na edição de 51 acrescentei mais quatorze poemas, sendo que o intitulado "Céu" é bem antigo (não posso precisar-lhe a data). Tanto esse como "Brisa", "Poema só para Jaime Ovalle" e "Minha terra" tinham ficado de quarentena. Costumo fazer isso, ou porque, depois de concluído o poema, não saiba avaliar se presta, ou porque no momento não tenha achado solução para alguma perplexidade. (Os meus versos "Consoada"[65] foram encontrados numa pasta e em estado informe; tinha-me esquecido deles e a princípio nem pude compreender do que se tratava, pensei até que fosse algum ensaio de tradução; depois me fui lembrando que era resíduo de uma tentativa fracassada de poema.)

Não farei observações sobre os poemas de *Belo belo*: estas memórias já me vão cansando, e por isso a quem interessar conhecer as circunstâncias ou motivos ligados a certos poemas remeto à entrevista que dei a Paulo Mendes Campos e se pode ler no nº 13 (março-junho de 1949) da revista *Província de São Pedro*. Abro exceção para o soneto "O lutador", porque desejo dizer alguma coisa a respeito dos poemas que tenho feito durante o sono. Foram

numerosos. Infelizmente não os pude recompor depois de acordado. Só duas vezes o consegui. Da primeira vez, imperfeitamente: foi o caso de "Palinódia".66 Ao despertar, me lembrava ainda nitidamente dos quatro últimos versos:

> [...] não és prima só
> Senão prima de prima
> Prima-dona de prima
> – Primeva.

e vagamente dos primeiros:

> Quem te chamara prima
> Arruinaria em mim o conceito
> De teogonias velhíssimas
> Todavia viscerais.

Para completar o poema tive que inventar a segunda estrofe, que não saiu hermética, como a primeira e a terceira. Achei que seria melhor isso do que fingir obscuridade, coisa que jamais pratiquei. É verdade que tentei o ditado do subconsciente, segundo a receita *surréaliste* (fracassei, como sempre).

Do "Lutador" eu me lembrava quase integralmente; havia um ou outro claro, que precisei encher depois de despertado.

Há na poesia inglesa uma obra-prima que é uma *dream-wrought fabric*: o "Kubla Khan" de Coleridge. Conhecemos a gênese do poema pela narrativa do próprio autor. Para curar-se de uma ligeira indisposição, tomara o poeta uma dose de ópio e adormecera sentado no momento preciso em que lia no *Purchas's Pilgrimage*67 esta frase: "Aqui o Khan Kubla mandou construir um palácio com suntuoso jardim. E assim dez milhas de terra feraz foram cercadas de muro". Despertando do sono, que durou umas três horas, lembrava-se de todo o poema que, inspirado naquelas palavras, compusera em sonho. Começou a escrever os versos. Nessa tarefa foi interrompido por alguém que se demorou com ele cerca de uma

hora. Quando voltou ao poema, viu, surpreso e mortificado, que tinha esquecido a continuação; só conservava uma reminiscência vaga e indistinta do conteúdo geral da visão, salvo uns oito ou dez versos e imagens esparsos. Ao publicar pela primeira vez o fragmento de "Kubla Khan", declarou Coleridge fazê-lo "mais como curiosidade psicológica do que fundado em quaisquer supostos méritos *poéticos*". Não há, porém, quem não concorde com o juízo de Lowes em *The road to Xanadu*,68 quando diz que o poema é "infinitamente mais do que uma curiosidade psicológica".

Desçamos agora das alturas de "Kubla Khan" para o meu "Lutador", que com ele só pode ser alinhado a título de "curiosidade psicológica". Esta foi a gênese do soneto: ouvi um dia de minha prima Maria do Carmo do Cristo Rei, monja carmelita, a narrativa de viagem que lhe fizeram umas irmãs peruanas, de volta de uma peregrinação a Ávila, onde viram as relíquias da reformadora do Carmelo. Naturalmente falaram com unção do coração transverberado da grande santa. A palavra "transverberado" impressionou-me fundamente. Passei o resto do dia pensando nela, mas sem nenhuma ideia de poema. No dia seguinte de manhã acordo com o soneto pronto na cabeça, com título e tudo. *Believe it or not*. Não sei até hoje quem seja o lutador. O primeiro quarteto não permite supor que se trate do Cristo: aplica-se, sim, a Beethoven, cuja biografia escrita por Romain Rolland li e reli comovidíssimo aos vinte e tantos anos. Tanto esse soneto como a "Palinódia" são coisas que tenho que interpretar como se fossem obra alheia.

---

65 Do livro *Opus 10*.
66 Do livro *Libertinagem*.
67 *A peregrinação de Purchas*, obra do escritor inglês Samuel Purchas (1577?-1626).
68 *The road to Xanadu: a study in the ways of the imagination* (*A estrada para Xanadu: um estudo sobre os caminhos da imaginação*), do norte-americano John Livingstone Lowes (1867-1945), especialista na obra de Samuel Taylor Coleridge.



Nesse mesmo ano de 48 publiquei em livro sob o título de *Mafuá do malungo* os meus versos de circunstância. “O poeta se diverte”, comentou Carlos Drummond de Andrade, traduzindo um verso de Verlaine. E era isso mesmo. Já contei que os meus primeiros versos datam dos dez anos e foram versos de circunstância. Até os quinze não versejei senão para me divertir, para caçoar. Então vieram as paixões da puberdade e a poesia me servia de desabafo. Ainda circunstância. Depois chegou a doença. Ainda circunstância e desabafo. Fiz algumas tentativas de escrever poesia sem apoio nas circunstâncias. Todas malogradas. Sou poeta de circunstâncias e desabafos, pensei comigo. Foi por isso que, embora se dê comumente o nome de versos de circunstância aos do tipo do *Mafuá do malungo*, preferi não intitulá-los *Versos de circunstância*, como tive ideia a princípio. “Mafuá” toda a gente sabe que é o nome por que são conhecidas as feiras populares de divertimentos; “malungo”, africanismo, significa “companheiro, camarada”. Uma boa parte do livro são versos inspirados em nomes de amigos. O mais antigo, o ponto de partida dos *Jogos onomásticos*, é o que escrevi para Temístocles Graça Aranha em 1912 (foi quando o conheci em Petrópolis, no Hotel da Europa, a ele e a seu pai).

É possível que nunca viesse a publicar esses versos se não fosse a neurastenia de João Cabral de Melo, que, aconselhado pelo médico a adotar um *hobby* manual, escolheu a arte tipográfica e começou a

lançar de Barcelona uma série de edições limitadas do mais fino gosto. Pediu-me o poeta-tipógrafo alguma coisa minha para imprimir e eu me lembrei dos meus jogos onomásticos e outras brincadeiras. Por coincidência que me foi muito grata, ao aparecer aqui o meu *Mafuá* saiu no México o volume *Cortesía*, de Alfonso Reyes; com a diferença que o poeta mexicano juntou aos seus versos de circunstância versos de amigos que dizem respeito à pessoa dele, como por exemplo o meu "Rondó dos cavalinhos".[69] Em curto prefácio, depois de recordar a produção, no gênero, de Marcial, Góngora, Juana Inés de la Cruz, Mallarmé e Rubén Darío, lamenta Reyes que se tenha perdido o bom costume de tomar a sério – "*o mejor en broma*" – os versos sociais, de álbum, de cortesia. E acrescenta estas palavras que eu gostaria de ter tomado por epígrafe do meu *Mafuá*: "*Desde ahora digo que quien sólo canta en do de pecho no sabe cantar: que quien sólo trata en versos para las cosas sublimes no vive la verdadera vida de la poesía y de las letras, sino que las lleva postizas como adorno para las fiestas*".[70]

Pareceu a mais de um crítico, Sérgio Milliet por exemplo, que alguns poemas do livro mereceriam passar para o volume das *Poesias completas*. Antes de escrever estas linhas dei-me ao trabalho de verificar a sugestão. Da releitura saí com a certeza de que nenhum transcende da circunstância e por conseguinte têm todos de permanecer no requietório do *Mafuá*.

---

[69] Poema do livro *Estrela da manhã*.

[70] "Desde agora afirmo que quem só canta em 'dó de peito' não sabe cantar: que quem se vale de versos apenas para as coisas sublimes não vive a verdadeira vida da poesia e das letras, levando-as postiças como adorno para as festas."



Na minha vida de poeta os meus contatos têm sido sempre com gente nova, o que talvez explique que eu venha envelhecendo devagar. Não é que eu tenha, em tempo algum, procurado os novos: jamais procurei ninguém, o que de minha parte era timidez, não orgulho. Mas sempre, desde Afonso Lopes de Almeida e Ribeiro Couto, fui procurado por gente mais moça do que eu. Estreei com uma geração que não era a minha, e nas gerações seguintes vim encontrando grandes amigos em suas maiores figuras. Agora está aí roncando bravura a chamada geração de 45: há nela uma meia dúzia de talentos que não me toleram nem como poeta nem como homem. Dou-lhes razão, porque, como o dr. Strauss do meu confrade Austregésilo, eu "positivamente não gosto de mim". Mas eles acabarão gostando: sei, por experiência, que no Brasil todo sujeito inteligente acaba gostando de mim.

Tenho meus fãs na geração de 45: com desvanecimento o digo. Dois deles, Thiago de Mello e Geir Campos, não me deixaram sossegar enquanto não lhes dei matéria para uma edição "Hipocampo". Eis porque este ano apareceu, magrinho, o meu *Opus 10*, que será acrescentado à futura edição das *Completas*.

Falei na geração de 45: ela, e o que eu chamei a segunda estreia de Cassiano Ricardo (o Cassiano de *A face perdida*, *Um dia depois do outro* e *Poemas murais*), e as retardadas edições em livro de Américo Facó, Dante Milano e Joaquim Cardozo vieram tornar a

minha *Apresentação da poesia brasileira*, escrita antes de 45, um livro truncado. Deus me dê tempo para atualizar aquelas páginas.

Olhemos agora para trás. Quando caí doente em 1904, fiquei certo de morrer dentro de pouco tempo: a tuberculose era ainda a "moléstia que não perdoa". Mas fui vivendo, morre-não-morre, e em 1914 o dr. Bodmer, médico-chefe do sanatório de Clavadel, tendo-lhe eu perguntado quantos anos me restariam de vida, me respondeu assim: "O sr. tem lesões teoricamente incompatíveis com a vida; no entanto está sem bacilos, come bem, dorme bem, não apresenta, em suma, nenhum sintoma alarmante. Pode viver cinco, dez, quinze anos... Quem poderá dizer?...".

Continuei esperando a morte para qualquer momento, vivendo sempre como que provisoriamente. Nos primeiros anos da doença me amargurava muito a ideia de morrer sem ter feito nada; depois a forçada ociosidade. Já disse como publiquei *A cinza das horas* para de certo modo iludir o meu sentimento de vazia inutilidade. Este só começou a se dissipar quando fui tomando consciência da ação dos meus versos sobre amigos e principalmente sobre desconhecidos. Uma tarde voltei para casa seriamente impressionado de ter ouvido, na Livraria José Olympio, Rachel de Queiroz me dizer: "Você não sabe o que a sua poesia representa para nós". Foi à força de testemunhos como esse, às vezes de gente quase de todo alheia à literatura, que principiei a aceitar sem amargura o meu destino. Hoje na verdade me sinto em paz com ele e pronto para o que der e vier.

Otto Maria Carpeaux, escrevendo uma vez a meu respeito, disse, com certeira intuição, que no livro ideal em que ele estruturaria a ordem da minha poesia, esta partia "da vida inteira que poderia ter sido e que não foi" para outra vida que viera ficando "cada vez mais cheia de tudo". De fato esse é o sentido profundo da "Canção do

vento e da minha vida".71 De fato cheguei ao apaziguamento das minhas insatisfações e das minhas revoltas pela descoberta de ter dado à angústia de muitos uma palavra fraterna. Agora a morte pode vir – essa morte que espero desde os dezoito anos: tenho a impressão que ela encontrará, como em "Consoada" está dito, "a casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar".

---

71 Poema do livro *Lira dos cinquent'anos*.

Manuel Bandeira





Ao lado de amigo em Clavadel, na Suíça.



Ao lado de amigo em Clavadel, na Suíça.



Ao lado de amigo em Clavadel, na Suíça.



Lendo o *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, em 1954.



Em sua posse na Academia Brasileira de Letras, Rio, 30 de novembro de 1940.



Proferindo conferência sobre Mário de Andrade no Teatro Municipal, em 1954.



Com Cícero Dias em Paris, 1957.



Com Portinari, década de 1950.



Com Cecília Meireles, década de 1960.



No terraço da editora José Olympio, Rio, em 1966.



Assistindo à fala de Josué Montello na Academia Brasileira de Letras, na década de 1960.

Alugámo um pequeno apartamento: 4, R. Bonaparte. Jane 37. 76.86. Sequemos negros sob nós comigo. Preferimos-amor

Bruxelas, 23 Setembro 1954

MB 75
c

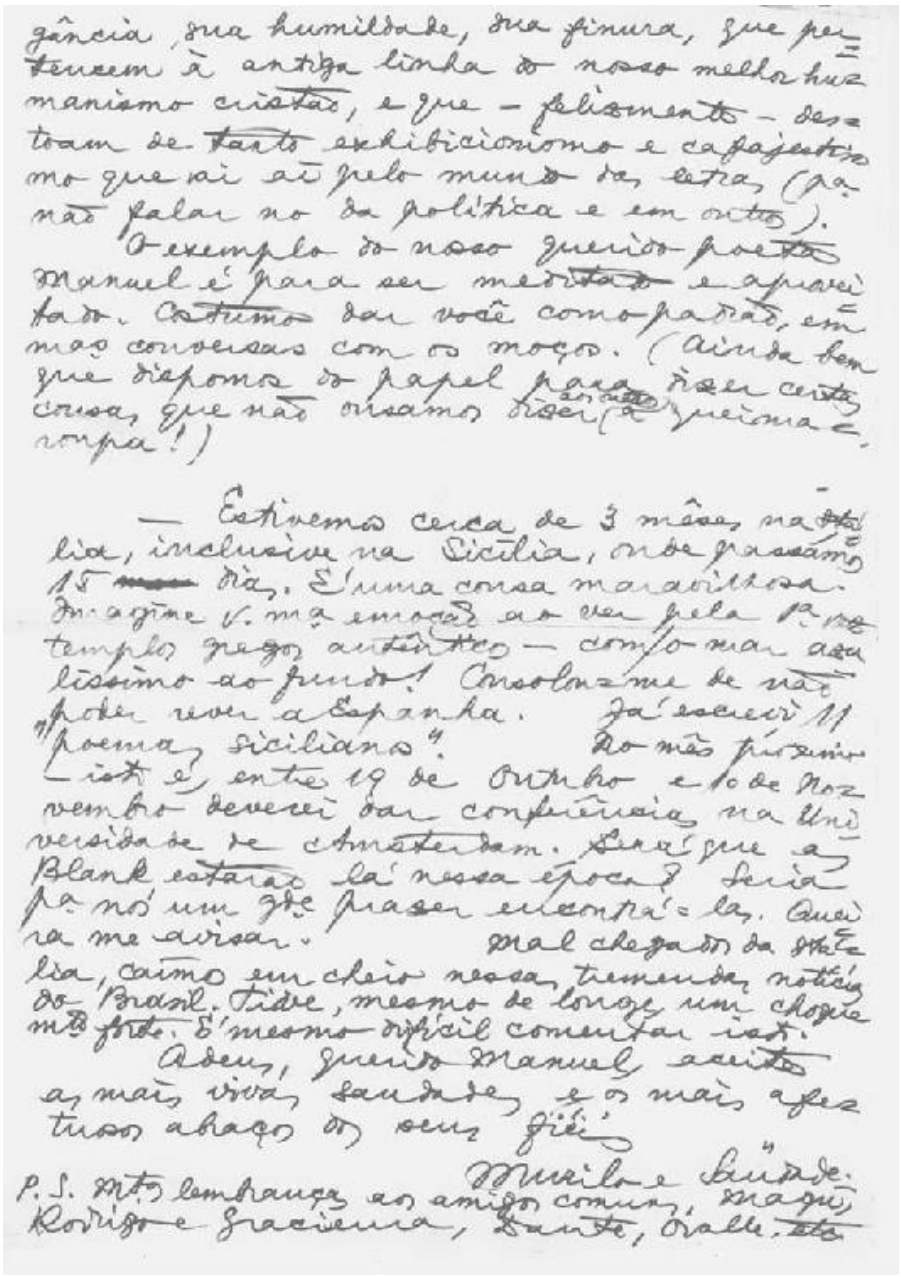
II-316 Querido Manuel,

Foi para nós um prazer não mto comum a leitura de "Itinerário de Pasárgada" e "de Poetas e de Poesia", cuja oferta vivamente lhe agradecemos. Porque o depoimento de um poeta e de um homem do seu estofo, sôbre sua própria formação e seu conceito de poesia, até poderia deixar de ser dos mais significativos. De fato o é. Se há um defeito em "Itinerário de Pasárgada", é o de ser muito curto. Gostaríamos que você ainda contasse mais coisas, que, bem sei, não tem a contar. Nos livros dêsse gênero é difícil o autor escapar à "pose" e ao pedantismo. Você escapou. Todo o livro é escrito numa mesma de simplicidade, de espontaneidade, de bom gôsto, admiráveis. Nem uma afetação. Você se saiu muito bem de certos deveres difíceis, como, p. ex., de falar sôbre a Academia. Fê-lo com independência e sinceridade, sem buscar efeito, sem procurar agradar ou desagradar a A ou B.

Como gostei de ler sua declaração a respeito de "poesia como substantivo da música"! Porque comigo, penso, deu-se a mesma coisa.

Junto a tantas informações preciosas, que a posteridade guardará, sôbre sua formação e sua posição estética (não só no "Itinerário" como em tantas páginas substanciais da plaquette)®, notamos sua ele-

® onde há também muito que aprender e meditar,



gância, sua humildade, sua finura, que pertencem à antiga linha do nosso melhor humanismo cristão, e que – felizmente – destoam de tanto exhibicionismo e cafajestismo que vai aí pelo mundo das letras (para não falar no da política e em outros).

O exemplo do nosso querido poeta Manuel é para ser meditado e apreciado. Costumo dar você como padrão, em nossas conversas com os moços. (Ainda bem que disponho de papel para dizer certas coisas, que não ousamos dizer (a queima-roupa!)

— Estivemos cerca de 3 meses na Sicília, inclusive na Sicília, onde passamos 15 dias. É uma coisa maravilhosa. Imagine V. minha emoção ao ver pela 1ª vez templos gregos autênticos — como o mar azul lindíssimo ao fundo! Consolo-me de não poder rever a Espanha. Já escrevi 11 poemas sicilianos". No mês próximo — isto é, entre 19 de Outubro e 10 de Novembro deverei dar conferências na Universidade de Amsterdam. Será que a Blank estará lá nessa época? Seria para nós um grande prazer encontrá-la. Queira me avisar.

Mal chegados da Sicília, caímos em cheio nessa tremenda notícia do Brasil. Tudo, mesmo de longe, um choque muito forte. É mesmo difícil comentar isto.

Adeus, querido Manuel, aceite as mais vivas saudades e os mais afetuosos abraços do seus fiéis

Murilo e Saudade.

P.S. Muitas lembranças aos amigos comuns, Magu, Rodrigo e Graciema, Lauro, Walter, etc.

Nas duas páginas anteriores, reprodução de carta de Murilo Mendes a Manuel Bandeira:

Bruxelas, 23 setembro 1954

Querido Manuel,

Foi para nós um prazer não muito comum a leitura de “Itinerário de Pasárgada” e “De poetas e de poesias”, cuja oferta vivamente lhe agradecemos. Porque o depoimento de um poeta e de um homem do seu estofo, sobre sua própria formação e seu conceito de poesia, não poderia deixar de ser dos mais significativos. De fato o é. Se há um defeito em “Itinerário de Pasárgada”, é o de ser muito curto. Gostaríamos que você ainda contasse mais

coisas, que, bem sei, [rasura] tem a contar. Nos livros desse gênero é difícil o autor escapar à "pose" e ao pedantismo. Você escapou. Todo o livro é escrito numa medida de simplicidade, de espontaneidade, de bom gosto, admiráveis. Nenhuma afetação. Você se saiu muito bem de certos deveres difíceis, como, p. ex., de falar sobre a Academia. Fê-lo com independência e sinceridade, sem buscar efeito, sem procurar agradar ou desagradar a A ou B.

Como gostei de ler sua declaração a respeito da [rasura] poesia como substitutivo da música. Porque comigo, penso, deu-se a mesma coisa.

Junto a tantas informações preciosas, que a posteridade guardará, sobre sua formação e sua posição estética (não só no "Itinerário" como em tantas páginas substanciais da plaquette) onde há também muito que aprender e meditar, notamos sua elegância, sua humildade, sua finura, que pertencem à antiga linha do nosso melhor humanismo cristão, e que – felizmente – destoam de tanto exibicionismo e cafajestismo que vai aí pelo mundo das letras (pa não falar no da política e em outros).

O exemplo do nosso querido poeta Manuel é para ser meditado e aproveitado. Costumo dar você como padrão, em mas conversas com os moços. (Ainda bem que dispomos do papel para dizer certas cousas que não ousamos dizer aos outros à queima-roupa!)

– Estivemos cerca de 3 meses na Itália, inclusive na Sicília, onde passamos 15 [rasura] dias. É uma cousa maravilhosa. Imagine v. ma emoção ao ver pela 1a vez templos gregos autênticos com o mar azulíssimo ao fundo! Consolou-me de não poder rever a Espanha. Já escrevi 11 "poemas sicilianos". No mês próximo – isto é, entre 19 de outubro e 10 de novembro deverei dar conferências na Universidade de Amsterdam. Será que as Blank estarão lá nessa época? Seria pa nós um gde prazer encontrá-las. Queira me avisar. Mal chegados da Itália, caímos em cheio nessas tremendas notícias do Brasil. Tive, mesmo de longe, um choque mto forte. É mesmo difícil comentar isto.

Adeus, querido Manuel, aceite as mais vivas saudades e os mais afetuosos abraços dos seus fiéis

Murilo e Saudade.

P.S. Mtas lembranças aos amigos comuns, Magú, Rodrigo e Graciema, Dante, Ovalle, etc.

[Na lateral] Alugamos um pequeno apartamento: 4, R. Bosquet. fone 37.96.96. Deveremos regressar no começo do próximo ano.

Cronologia

1886

A 19 de abril, nasce Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho, em Recife. Seus pais, Manuel Carneiro de Souza Bandeira e Francelina Ribeiro de Souza Bandeira.

1890

A família se transfere para o Rio de Janeiro, depois para Santos, São Paulo e novamente para o Rio de Janeiro.

1892

Volta para Recife.

1896-1902

Novamente no Rio de Janeiro, cursa o externato do Ginásio Nacional, atual Colégio Pedro II.

1903-1908

Transfere-se para São Paulo, onde cursa a Escola Politécnica. Por inf luência do pai, começa a estudar arquitetura. Em 1904, doente (tuberculose), volta ao Rio de Janeiro para se tratar. Em seguida, ainda em tratamento, reside em Campanha, Teresópolis, Maranguape, Uruquê e Quixeramobim.

1913

Segue para a Europa, para tratar-se no sanatório de Clavadel, Suíça. Tenta publicar um primeiro livro, *Poemetos melancólicos*, perdido no sanatório quando o poeta retorna ao Brasil.

1916

Morre a mãe do poeta.

1917

Publica o primeiro livro, *A cinza das horas.*

1918

Morre a irmã do poeta, sua enfermeira desde 1904.

1919

Publica *Carnaval.*

1920

Morre o pai do poeta.

1922

Em São Paulo, Ronald de Carvalho lê o poema “Os sapos”, de *Carnaval*, na Semana de

Arte Moderna.
Morre o irmão do poeta.

1924

Publica *Poesias*, que reúne *A cinza das horas*, *Carnaval* e *O ritmo dissoluto*.

1925

Começa a escrever para o "Mês Modernista", página dos modernistas em *A Noite*.
Exerce a crítica musical nas revistas *A Ideia Ilustrada* e *Ariel*.

1926

Como jornalista, viaja por Salvador, Recife, João Pessoa, Fortaleza, São Luís e Belém.

1928-1929

Viaja a Minas Gerais e São Paulo. Como f iscal de bancas examinadoras, viaja para Recife.
Começa a escrever crônicas para o *Diário Nacional*, de São Paulo, e *A Província*, do Recife.

1930

Publica *Libertinagem*.

1935

Nomeado pelo ministro Gustavo Capanema inspetor de ensino secundário.

1936

Publica *Estrela da manhã*, em edição fora de comércio.
Os amigos publicam *Homenagem a Manuel Bandeira*, com poemas, estudos críticos e comentários sobre sua vida e obra.

1937

Publica *Crônicas da Província do Brasil*, *Poesias escolhidas* e *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*.

1938

Nomeado pelo ministro Gustavo Capanema professor de literatura do Colégio Pedro II e membro do Conselho Consultivo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
Publica *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana* e o ensaio *Guia de Ouro Preto*.

1940

Publica *Poesias completas* e os ensaios *Noções de história das literaturas* e *A autoria das "Cartas chilenas"*.
Eleito para Academia Brasileira de Letras.

1941

Exerce a crítica de artes plásticas em *A Manhã*, do Rio de Janeiro.

1942

Eleito membro da Sociedade Felipe d'Oliveira. Organiza *Sonetos completos e poemas escolhidos*, de Antero de Quental.

1943

Nomeado professor de literatura hispano-americana na Faculdade Nacional de Filosof ia. Deixa o Colégio Pedro II.

1944

Organiza as *Obras poéticas de Gonçalves Dias* e publica uma nova edição das *Poesias completas*.

1945

Publica *Poemas traduzidos*.

1946

Publica *Apresentação da poesia brasileira*, *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos* e, no México, *Panorama de la poesía brasileña*.
Conquista o Prêmio de Poesia do IBEC.

1948

Publica *Poesias completas*, *Poesias escolhidas*, *Mafuá do malungo: jogos onomásticos e outros versos de circunstância*, em edição fora de comércio, e uma nova edição aumentada de *Poemas traduzidos*.
Organiza *Rimas*, de José Albano.

1949

Publica o ensaio *Literatura hispano-americana*.

1951

A convite de amigos, candidata-se a deputado pelo Partido Socialista Brasileiro, mas não se elege.
Publica nova edição, novamente aumentada, das *Poesias completas*.

1952

Publica *Opus 10*, em edição fora de comércio, e a biograf ia *Gonçalves Dias*.

1954

Publica as memórias *Itinerário de Pasárgada* e o livro de ensaios *De poetas e de poesia*.

1955

Publica *50 poemas escolhidos pelo autor* e *Poesias*. Começa a escrever crônicas para o *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, e *Folha da Manhã*, de São Paulo.

1956

Publica o ensaio *Versificação em língua portuguesa*, uma nova edição de *Poemas traduzidos* e, em Lisboa, *Obras poéticas*.
Aposentado compulsoriamente como professor de literatura hispano-americana da Faculdade Nacional de Filosof ia.

1957

Publica o livro de crônicas *Flauta de papel* e a edição conjunta *Itinerário de Pasárgada*/*De poetas e de poesia*.
Viaja para Holanda, Inglaterra e França.

1958

Publica *Poesia e prosa* (obra reunida, em dois volumes), a antologia *Gonçalves Dias*, uma nova edição de *Noções de história das literaturas* e, em Washington, *Brief History of Brazilian Literature*.

1959

Publica *Pasárgada*, em edição fora de comércio.

1960

Publica *Alumbramentos* e *Estrela da tarde*, ambos em edição fora de comércio, e, em Paris, *Poèmes*.

1961

Publica *Antologia poética*. Começa a escrever crônicas para o programa *Quadrante*, da Rádio Ministério da Educação.

1962

Publica *Poesia e vida de Gonçalves Dias*.

1963

Publica a segunda edição de *Estrela da tarde* (acrescida de poemas inéditos e da tradução de *Auto sacramental do Divino Narciso*, de Sóror Juana Inés de la Cruz) e a antologia *Poetas do Brasil*, organizada em parceria com José Guilherme Merquior. Começa a escrever crônicas para o programa *Vozes da cidade*, da Rádio Roquette Pinto.

1964

Publica em Paris o livro *Manuel Bandeira*, com tradução e organização de Michel Simon, e, em Nova York, *Brief History of Brazilian Literature*.

1965

Publica *Rio de Janeiro em prosa & verso*, livro organizado em parceria com Carlos Drummond de Andrade, *Antologia dos poetas brasileiros da fase simbolista* e, em edição fora de comércio, o álbum *Preparação para a morte*.

1966

Recebe, das mãos do presidente da República, a Ordem do Mérito Nacional.
Publica *Os reis vagabundos e mais 50 crônicas*, com organização de Rubem Braga, *Estrela da vida inteira* (poesia completa) e o livro de crônicas *Andorinha, andorinha*, com organização de Carlos Drummond de Andrade.
Conquista o título de Cidadão Carioca, da Assembleia Legislativa do Estado da Guanabara, e o Prêmio Moinho Santista.

1967

Publica *Poesia completa e prosa*, em volume único, e a *Antologia dos poetas brasileiros da fase moderna*, em dois volumes, organizada em parceria com Walmir Ayala.

1968

Publica o livro de crônicas *Colóquio unilateralmente sentimental.*
Falece a 13 de outubro, no Rio de Janeiro.

Bibliografia básica sobre Manuel Bandeira

ANDRADE, Carlos Drummond de. Entre Bandeira e Oswald de Andrade. In: _____. *Tempo vida poesia:* confissões no rádio. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. Manuel Bandeira. In: _____. *Passeios na ilha:* divagações sobre a vida literária e outras matérias. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

_____ *et al. Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Typ. do *Jornal do Commercio*, 1936. 2. ed. fac-similar, São Paulo: Metal Leve, 1986.

ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ARRIGUCCI JR., Davi. A beleza humilde e áspera. In: _____. *O cacto e as ruínas:* a poesia entre outras artes. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. Achados e perdidos. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Humildade, paixão e morte:* a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BACIU, Stefan. *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BARBOSA, Francisco de Assis. *Manuel Bandeira, 100 anos de poesia:* síntese da vida e obra do poeta maior do Modernismo. Recife: Pool, 1988.

_____. Manuel Bandeira, estudante do Colégio Pedro II. In: _____. *Achados do vento*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1958.

BEZERRA, Elvia. *A trinca do Curvelo:* Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BRASIL, Assis. *Manuel e João:* dois poetas pernambucanos. Rio de Janeiro. Imago, 1990.

BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.

CANDIDO DE MELLO E SOUZA, Antonio. Carrossel. In: _____. *Na sala de aula:* caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985.

_____; SOUZA, Gilda de Mello. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira:* poesias reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

CARPEAUX, Otto Maria. Bandeira. In: _____. *Ensaios reunidos:* 1942-1968. Rio de Janeiro: UniverCidade/Topbooks, 1999.

_____. Última canção – vasto mundo. In: _____. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa

do Estudante do Brasil, 1943.

CASTELLO, José Aderaldo. Manuel Bandeira – sob o signo da infância. In: _____. *A literatura brasileira:* origens e unidade. São Paulo: Edusp, 1999. v. 2.

COELHO, Joaquim-Francisco. *Biopoética de Manuel Bandeira*. Recife: Massangana, 1981.

_____. *Manuel Bandeira pré-modernista*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1982.

CORRÊA, Roberto Alvim. Notas sobre a poesia de Manuel Bandeira. In: _____. *Anteu e a crítica:* ensaios literários. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

COUTO, Ribeiro. *Três retratos de Manuel Bandeira*. Organização de Elvia Bezerra. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Forma e alumbramento:* poética e poesia em Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: José Olympio/Academia Brasileira de Letras, 2004.

FONSECA, Edson Nery da. *Alumbramentos e perplexidades:* vivências bandeirianas. São Paulo: Arx, 2002.

FREYRE, Gilberto. A propósito de Manuel Bandeira. In: _____. *Tempo de aprendiz*. São Paulo: Ibrasa; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

_____. Dos oito aos oitenta. In: _____. *Prefácios desgarrados*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978. v. 2.

_____. Manuel Bandeira em três tempos. In: _____. *Perfil de Euclides e outros perfis*. 2. ed. aumentada, Rio de Janeiro: Record, 1987. 3. ed. revista, São Paulo: Global, 2011.

GARBUGLIO, José Carlos. *Roteiro de leitura:* poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Ática, 1998.

GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Divisão de Editoração, 1996.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Do penumbrismo ao Modernismo:* o primeiro Bandeira e outros poetas significativos. São Paulo: Ática, 1983.

_____ (Org.). *Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira*. São Paulo: Humanitas, 2005.

GOYANNA, Flávia Jardim Ferraz. *O lirismo antirromântico em Manuel Bandeira*. Recife: Fundarpe, 1994.

GRIECO, Agrippino. Manuel Bandeira. In: _____. *Poetas e prosadores do Brasil:* de Gregório de Matos a Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Conquista, 1968.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Manuel Bandeira:* beco e alumbramento. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Por que ler Manuel Bandeira*. São Paulo: Globo, 2008.

IVO, Lêdo. *A república da desilusão:* ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

_____. Estrela de Manuel. In: _____. *Poesia observada:* ensaios sobre a criação

poética e matérias afins. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

_____. *O preto no branco:* exegese de um poema de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: São José, 1955.

JUNQUEIRA, Ivan. Humildade, paixão e morte. In: _____. *Prosa dispersa:* ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.

_____. *Testamento de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2. ed. revista, 2003.

KOSHIYAMA, Jorge. O lirismo em si mesmo: leitura de "Poética" de Manuel Bandeira. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

LIMA, Rocha. *Dois momentos da poesia de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). *Manuel Bandeira:* verso e reverso. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

MARTINS, Wilson. Bandeira e Drummond... In: _____. *Pontos de vista:* crítica literária 1954-1955. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991. v. 1.

_____. Manuel Bandeira. In: _____. *A literatura brasileira:* o Modernismo. São Paulo: Cultrix, 1965. v. 6.

MERQUIOR, José Guilherme. O Modernismo e três dos seus poetas. In: _____. *Crítica 1964-1989:* ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MILLIET, Sérgio. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1952.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Serviço de Documentação, 1958.

MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira:* análise e interpretação literária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2001.

MURICY, Andrade. Manuel Bandeira. In: _____. *A nova literatura brasileira:* crítica e antologia. Porto Alegre: Globo, 1936.

_____. Manuel Bandeira. In: _____. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2. ed. Brasília: Conselho Federal de Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1973. v. 2.

PAES, José Paulo. Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto. In: _____. *Armazém literário:* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Pulmões feitos coração. In: _____. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira:* visão geral de sua obra. Tradução de Terezinha Prado Galante. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira:* uma poesia da ausência. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SENNA, Homero. Viagem a Pasárgada. In: _____. *República das letras:* 20 entrevistas com escritores. 2. ed. revista e ampliada, Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1968.

SILVA, Alberto da Costa e. Lembranças de um encontro. In: _____. *O pardal na janela*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

SILVA, Beatriz Folly e; LESSA, Maria Eduarda de Almeida Vianna. *Inventário do arquivo Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

SILVA, Maximiano de Carvalho e. *Homenagem a Manuel Bandeira:* 1986-1988. Niterói: Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro: Monteiro Aranha/Presença, 1989.

SILVEIRA, Joel. Manuel Bandeira, 13 de março de 1966, em Teresópolis: "Venham ver! A vaca está comendo as flores do Rodriguinho. Não vai sobrar uma. Que beleza!". In: _____. *A milésima segunda noite da avenida Paulista e outras reportagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VILLAÇA, Antonio Carlos. M. B. In: _____. *Encontros*. Rio de Janeiro/Brasília: Editora Brasília, 1974.

_____. Manuel, Manu. In: _____. *Diário de Faxinal do Céu*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

XAVIER, Elódia F. (Org.). *Manuel Bandeira:* 1886-1986. Rio de Janeiro: UFRJ/Antares, 1986.

XAVIER, Jairo José. *Camões e Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Departamento de Assuntos Culturais, 1973.

© Condomínio dos Proprietários dos Direitos Intelectuais de Manuel Bandeira

Direitos cedidos por Solombra – Agência Literária (solombra@solombra.org)

1ª Edição Digital, Global Editora, 2014

Jefferson L. Alves – diretor editorial
Gustavo Henrique Tuna – editor assistente
André Seffrin – coordenação editorial, estabelecimento de texto, cronologia e bibliografia
Flávio Samuel – gerente de produção
Eduardo Okuno - produção digital
Tatiana F. Souza – assistente editorial
Tatiana Y. Tanaka – revisão
Valdeck de Garanhuns e Regina Drozina – xilogravuras
Eduardo Okuno – capa

As fotografias presentes neste volume pertencem ao Acervo pessoal de Manuel Bandeira, ora em guarda no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira/ Fundação Casa de Rui Barbosa-RJ.

Todas as iniciativas foram tomadas no sentido de estabelecer-se as suas autorias, o que não foi possível em todos os casos. Caso os autores se manifestem, a editora dispõe-se a creditá-los.

p. 162 (inf.): Agência Nacional-SP.

A Global Editora agradece à Solombra – Agência Literária pela gentil cessão dos direitos de imagem de Manuel Bandeira.

CIP-BRASIL. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

_____

B166i
Bandeira, Manuel, 1886-1968
Itinerário de Pasárgada [recurso eletrônico] / Manuel Bandeira ; estabelecimento de texto, apresentação e notas Carlos Newton Júnior ; coordenação editorial André Seffrin ; xilogravuras de Valdeck de Garanhus e Regina Drozina. – 1 ed. – São Paulo : Global, 2014.
recurso digital : il.
Formato: ePub

Requisitos do sistema: Adobe Digital Editions
Modo de acesso: World Wide Web
ISBN 978-85-260-2031-3 (recurso eletrônico)

1. Bandeira, Manuel, 1886-1968 – Crítica e interpretação.
2. Poesia brasileira – História e crítica. 3. Livros eletrônicos. I. Título.

14-09763
CDD: 869.91

CDU: 821.134.3(81)-1

_____

Obra atualizada conforme o
Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Direitos Reservados
global editora e distribuidora ltda.

Rua Pirapitingui, 111 – Liberdade
CEP 01508-020 – São Paulo – SP
Tel.: (11) 3277-7999 – Fax: (11) 3277-8141
e-mail: global@globaleditora.com.br
www.globaleditora.com.br

Colabore com a produção científica e cultural.
Proibida a reprodução total ou parcial desta obra
sem a autorização do editor.
Nº de Catálogo: **3400.eb**



Manuel Bandeira

Libertinagem

global editora

Libertinagem

Bandeira, Manuel
9788526020320
128 páginas

Compre agora e leia

Conheça uma das mais famosas obras de Manuel Bandeira: Libertinagem! A liberdade formal é uma das grandes marcas deste livro, publicado em 1930, numa tiragem do autor com quinhentos exemplares. Entre outros, dele consta dois poemas essenciais: "Vou-me embora pra Pasárgada" e "Pneumotórax", que se enraizaram na alma de gerações de leitores e firmaram o nome de Manuel Bandeira entre os nossos maiores poetas. Alguns poemas deste livro foram anteriormente publicados em revistas do movimento modernista de 1922 como Estética, Klaxon e Revista do Brasil. Com efeito, em Libertinagem é possível captar a sedimentação do papel central exercido por Manuel Bandeira nesse movimento que tanta importância teve em nossa literatura.

Compre agora e leia


EU SOZINHA
Marina Colasanti
global

Eu sozinha

Colasanti, Marina
9788526024069
112 páginas

Compre agora e leia

"Sua visão do mundo é dela só, mais desesperada e aflita do que jamais foi posto em livro,numa personificação assustadora do isolamento definitivo do ser humano." Millôr Fernandes Eu sozinha, obra inaugural de Marina Colasanti, é um livro de solidão. A solidão como companheira, desde o nascimento na África até o tempo presente num apartamento em Ipanema. Afasta-se da autobiografia porque não conta a história de uma vida, mas transmite a marca da solidão de uma mulher jovem que caminha só, mora só, viaja só, trabalha só, mesmo quando há ao lado a ilusão dolorosa de outras proximidades. O livro é organizado em dois planos narrativas paralelos, sendo os capítulos pares relativos a momentos presentes, enquanto os ímpares são autobiográficos. "O que desejava, através dessa estrutura, era mostrar que a solidão se constrói desde o início, estejamos ou não acompanhados, e que desde o início nos acompanha.", explica Marina. A obra não só deu início à carreira literária de Marina, como também estabeleceu uma linguagem e um olhar muito particular. Pois Marina emerge da crônica que a notabilizou no Jornal do Brasil, já trazendo na escrita o som diferenciado que será seu dali em diante. Uma outra

inauguração acontece neste livro: a de uma estrutura rigorosa, cujas colunas de sustentação são mantidas ocultas. A autora planeja o livro com rigor de esquadro, organizando fragmentos aparentemente aleatórios de forma a constituir um painel, discurso mais amplo nunca explicitado, cuja plena compreensão é entregue à sensibilidade do leitor. Essa mesma maneira de trabalhar o texto curto será retomada por ela, ao longo dos anos, nos livros de contos e de minicontos. "O silêncio da casa é feito dos barulhos de fora. Se tudo em volta se calasse, minha respiração seria ensurdecedora."

Compre agora e leia


MARINA COLASANTI
Hora de alimentar serpentes
global

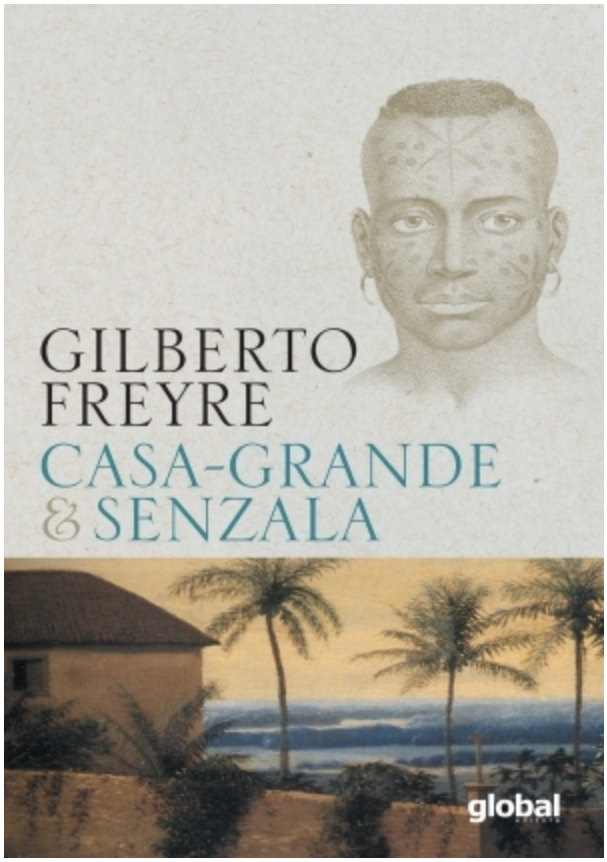
Hora de alimentar serpentes

Colasanti, Marina
9788526019850
448 páginas

Compre agora e leia

Nesta obra, Marina Colasanti nos tira a todo instante de nossa zona de conforto e nos lança em zonas de confronto, por meio de narrativas breves, alternadas com textos mais longos. Tendo publicado anteriormente vários livros de minicontos, a autora volta ao gênero com este livro que reúne 206 contos. Embora pertencendo à literatura fantástica, os relatos ignoram fronteiras e se lançam com a mesma intimidade dentro e fora da realidade guiados pelo olhar irreverente e crítico da autora. Ironia e doçura constroem personagens que, por mais imprevisíveis ou erráticos, nos soam admiravelmente familiares. Nesta obra o leitor encontrará formas diversas - o roteiro, a história em quadrinhos - usadas não só para dar suporte ao olhar diversificado da autora, mas para remeter à multiplicidade do nosso tempo. Contos na medida certa para ler, sentir e despertar para o encantamento provocado por suas palavras. Marina Colasanti é a ganhadora do 13º Prêmio Iberoamericano SM de Literatura Infantil e Juvenil, a ser concedido na Feira Internacional do Livro (FIL) de Guadalajara em 2017. Também concorre ao Hans Christian Andersen, a ser revelado na Feira do Livro de Bolonha de 2018.

Compre agora e leia


GILBERTO
FREYRE
CASA-GRANDE
& SENZALA
global

Casa-grande & senzala

Freyre, Gilberto
9788526024618
728 páginas

Compre agora e leia

Casa-grande & Senzala, em 1933, quando teve sua primeira edição publicada, foi mais do que uma redescoberta da nação brasileira, representou uma espécie de fundação do Brasil no plano cultural, como observou Darcy Ribeiro. Valorizando o papel do negro na história brasileira, exaltando a miscigenação racial, desmistificando preconceitos e reconhecendo a originalidade de nossa cultura, Gilberto Freyre revolucionou a historiografia. Passados 80 anos, continua sendo um clássico da nossa literatura, mostrando, com beleza e vigor, a formação do povo brasileiro pela mistura de raças e culturas.

Compre agora e leia


DARCY
RIBEIRO
O POVO
BRASILEIRO
A formação e o sentido do Brasil
global

O povo brasileiro

Ribeiro, Darcy
9788526019645
483 páginas

Compre agora e leia

Quem são os brasileiros? Após 30 anos de estudos a respeito de pontos nodais da gênese da sociedade brasileira, Darcy Ribeiro explana, nesta última obra escrita antes de sua morte, suas opiniões e impressões sobre a formação étnica e cultural do povo brasileiro. A luta dos indígenas para manter viva sua cultura, as agruras sofridas pelos povos africanos aqui escravizados, os dramas vivenciados durante o século XX para a constituição da democracia no Brasil foram alguns dos dilemas históricos abordados pelo mestre Darcy em seus livros. A obra "O Povo Brasileiro" configura-se como um ensaio magnânimo de um pensador que expõe, com propriedade e por meio de uma linguagem clara e ao mesmo tempo exuberante, as agonias e os êxitos da formação nacional.

Compre agora e leia