

RÁDIO BANDEIRA

André Fiorussi
UFSC

RESUMO: Entre os *Poemas traduzidos* por Manuel Bandeira, publicados pela primeira vez em livro em 1945, há um conhecido poema modernista hispano-americano chamado “Noturno”, de autoria do poeta colombiano José Asunción Silva (1865-1896). Para ressoar os efeitos sonoros do poema em espanhol, Bandeira aplica em alta concentração aqueles recursos versificatórios cujo aprendizado ele próprio relata no início do *Itinerário de Pasárgada*: sinalefas, sinéreses e diéreses; alternância entre terminações agudas, graves e esdrúxulas; ecos, reverberações, paronomásias etc. Com base na análise da tradução, este artigo visa discutir também elementos rítmicos da poesia de Bandeira e sua relação com a dicção coloquial e a história do verso livre no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira (1886-1968); José Asunción Silva (1865-1896); Ritmo.

RADIO BANDEIRA

ABSTRACT: Among the poems translated by Manuel Bandeira in his book *Poemas traduzidos*, first published in 1945, there is a famous Hispanic-modernist poem called “Nocturno”, written by the Colombian poet José Asunción Silva (1865-1896). In order to resonate the subtle sound effects of the original poem, Bandeira applies at high concentration some of those resources of versification he reported to have learned in the beginning of his memoirs, *Itinerário de Pasárgada*: synalephas, synereses and diereses; alternation of oxytone, paroxytone, and proparoxytone rhymes; echoes, reverberations, paronomasias, etc. In this paper, a brief analysis of this translation is followed by a discussion of some rhythmic elements of Bandeira’s poetry and their relation with colloquial diction and the history of free verse in Brazilian poetry.

KEYWORDS: Manuel Bandeira (1886-1968); José Asunción Silva (1865-1896); Poetic rhythm.

André Fiorussi é professor de Literaturas Hispânicas no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

RÁDIO BANDEIRA

André Fiorussi

O “NOTURNO” DE SILVA E A RÁDIO MENTAL DO TRADUTOR

Em 1837, Victor Hugo escreve no prefácio a seu livro *As vozes interiores* (*Les voix intérieures*):

A Pórcia de Shakespeare fala nalguma parte de certa *música que todo homem tem dentro de si*. – “Desgraçado”, diz, “o que não a escuta!” – Essa música, a natureza a encerra também. Se este livro é alguma coisa, é o eco, débil e confuso, sem dúvida, mas fiel, crê o autor, desse canto que responde em nós ao canto que ouvimos fora de nós.¹

Essa “música que todo homem tem em si”, definida como “um canto que responde em nós ao canto que ouvimos fora de nós”, é vista aí como o próprio fenômeno poético, de que o livro seria apenas um eco. Essa voz interior é, portanto, incorporada à teoria romântica do gênio, que o poeta sente borbulhar dentro de si como uma azia mística. A música que toca na rádio mental de Victor Hugo jamais será ouvida por outras pessoas; ficará parcialmente sugerida ao leitor como ideia intangível, e gerará, como sabemos, toda sorte de *crise de verso* e *angústia da influência*.

Começo com essa recordação hugoana para dizer que neste trabalho pretendo sintonizar, na medida do possível, duas frequências da rádio mental de Manuel Bandeira, a um tempo mestre da forma e totem do verso livre, da dicção coloquial e da música subentendida da poesia no Brasil. Ajuda-nos muito o seu *Itinerário de Pasárgada*, em que o poeta escreve longamente no início sobre seu aprendizado técnico da versificação, para mais adiante concluir assim: “O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil.”² Difícil é

¹ “La Porcia de Shakspeare parle quelque part de cette *musique que tout homme a en soi*. – Malheur, dit-elle, à qui ne l’entend pas! – Cette musique, la nature aussi l’a en elle. Si le livre qu’on va lire est quelque chose, il est l’écho, bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle, l’auteur le croit, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous. Au reste, cet écho intime et secret étant, aux yeux de l’auteur, la poésie même, ce volume, avec quelques nuances nouvelles peut-être et les développements que le temps a amenés, ne fait que continuer ceux qui l’ont précédé.” HUGO, Victor. *Les voix intérieures*. Paris: Eugène Renduel, 1837, p. VII. (Tradução minha).

² BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In: *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 310.

crê-lo, e quem lê suas traduções de poesia metrificada pode verificar também que, em contrapartida, o verso não-livre lhe era irritantemente fácil. Foi, me parece, um dos grandes tradutores métricos brasileiros em plena revolução do verso livre, juntamente a Guilherme de Almeida e Onestaldo de Pennafort.³ Em ambos os casos – verso livre e não-livre –, apesar de seu conhecimento técnico e de seu interesse em questões de forma poética, Bandeira diz ter seguido um método intuitivo de tradução:

[...] O que costumo fazer sempre quando traduzo: deixar o poema como que a 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 informúladas. Os meus ‘achados’, em traduções como em originais, resultam sempre de intuições.⁴

À parte a modéstia afetada, tão presente em suas memórias que chega a provocar certas incoerências, a declaração dá a ver um tradutor-artista que põe o original para rodar no *streaming* e se conforma a ele aos poucos, como quem põe letra em melodia alheia – atividade da qual ele também fala com desenvoltura no *Itinerário*.

Entre os *Poemas traduzidos* por Manuel Bandeira, publicados pela primeira vez em livro em 1945, e com várias reedições revisadas e aumentadas,⁵ há, nesse sentido, uma tradução especialmente interessante: a do poema chamado “Nocturno”, do poeta colombiano José Asunción Silva (1865-1896). Além de produzir uma admirável ressonância dos efeitos sonoros do poema original, essa tradução de Bandeira aplica em alta concentração aqueles truques e recursos cujo aprendizado ele próprio relatara no início do *Itinerário de Pasárgada*: sinalefas, hiatos e diéreses; alternância entre terminações agudas, graves e esdrúxulas; ecos, reverberações e paronomásias etc. Mas falemos primeiro do poema de Silva. Trata-se de um poema bastante conhecido no

³ Este último, fino observador das nuances da expressão parnaso-simbolista, anotou, em “Marginália à poética de Manuel Bandeira” (In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem / Estrela da Manhã*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 626) que a pirotecnia do verso no livro *Carnaval* de Bandeira lembra a ciência de Banville, autor das *Odes funambulescas* e de um lidíssimo tratado de versificação de 1872, em cujo prefácio se lê que toda a ciência do verso se encontra reunida em um só livro, a *Legenda dos Séculos* de Victor Hugo, que deveria ser, segundo Banville, “a Bíblia e o Evangelho de todo versificador” (BANVILLE, Théodore de. *Petit Traité de Poésie Française*. Paris: Fasquelle, 1891. Bibliothèque Carpentier).

⁴ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*, op. cit., p. 353.

⁵ Algumas edições subsequentes: Porto Alegre: Livraria Globo, 1948; Rio de Janeiro: José Olympio, 1956 e 1976; Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966 (com várias reedições).

mundo hispânico, publicado em diferentes versões na década de 1890. Foi um daqueles poemas modernistas hispano-americanos que fizeram do ritmo o protagonista de uma grande novidade. Os versos têm medidas que variam irregularmente de 4 a 24 sílabas, e não são portanto isossilábicos, nem exatamente métricos; mas tampouco são “livres”, pois obedecem a uma rigorosa regra rítmica: compõem-se quase todos de cláusulas quadrissílabas com acento na terceira sílaba, perfazendo um caminho de ritmo contínuo.⁶ As exceções são versos pouco numerosos de 6 e 10 sílabas – não múltiplos de quatro, que comportam, além da cláusula sempre presente, uma ou mais frações dela. A rima, tênue mas presente, é uma toante em “a” nos versos pares. Transcrevo o início do poema:

Una noche
 Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de älas
 Una noche
 En que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,
 A mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,
 Muda y pálida
 Como si un presentimiento de amarguras infinitas,
 Hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,
 Por la senda que atraviesa la llanura florecida
 Caminabas,
 Y la luna llena
 Por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
 Y tu sombra
 Fina y lánguida,
 Y mi sombra
 Por los rayos de la luna proyectada
 Sobre las arenas triste se juntaban
 Y eran una
 Y eran una
 Y eran una sola sombra larga!
 Y eran una sola sombra larga!
 Y eran una sola sombra larga! [...]⁷

⁶ “Ritmo contínuo” é categoria usada por um contemporâneo de Silva, Manuel González Prada (1844-1918), em seu tratado *Ortometría: apuntes para una rítmica* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977). Seu sistema prevê quatro tipos de ritmo: contínuos, proporcionais, mistos e dissonantes. Todos se baseiam na análise do verso em cláusulas rítmicas formadas por duas, três ou quatro sílabas. Essas cláusulas são semelhantes aos antigos pés gregos e latinos, mas organizadas exclusivamente a partir dos acentos (e não da duração das sílabas, como se fazia antigamente).

⁷ SILVA, José Asunción. *Obra completa*. Ed. crítica coord. por Héctor H. Orjuela. 2. ed. México / Madrid: ALLCA XX, 1996, p. 32. [Colección Archivos].

No contexto das discussões técnicas sobre métrica e versificação da época de publicação do poema, o uso do ritmo fortemente acentual era uma tomada de posição, que afastava a língua castelhana das normas concebidas para a leitura métrica silábica. Lendo o poema em voz alta, percebemos que o ritmo acentual dos versos se impõe com muita clareza. É um ritmo contínuo, mas com liberdade no corte dos versos, que o poeta termina quando bem entende. Os estudiosos da nomenclatura métrica se mataram para classificá-los: chamaram-nos amétricos trocaicos,⁸ períodos trissílabos compostos,⁹ octonários dicoraicos modificados,¹⁰ de ritmo quaternário¹¹ e outros palavrões.¹² O curioso é que, passando ao largo dessa querela nominalista, os versos fluem com sua música lânguida na boca de qualquer leitor. O poema como que impõe seu próprio ritmo à declamação, sem ser, no entanto, um daqueles óbvios martelos românticos. Observe-se como a tradução de Manuel Bandeira, suponho que por efeito de uma meditada reelaboração com base no *streaming* mental do original, consegue reproduzir o ritmo encantatório, sem o qual esse poema seria apenas um lamúrio entediante. Transcrevo o trecho inicial da tradução:

Noturno

De José Asunción Silva – tr. Manuel Bandeira

Uma noite,
Uma noite toda cheia de murmúrios, de perfumes e da música das asas;
Uma noite,
Em que ardiam na nupcial e úmida sombra das campinas as luciolas fantásticas,
A meu lado lentamente, contra mim cingida toda, muda e pálida,
Como se um pressentimento de amarguras infinitas,
Até o fundo mais recôndito das fibras te agitasse,
Pela senda que se perde no horizonte da planície
Caminhavas;
E nos céus
Azulados e profundos esparzia a lua cheia sua claridade branca.

⁸ NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española*. 5. ed. Madrid: Guadarrama, 1975.

⁹ FREYRE, Ricardo Jaimes. *Leyes de la versificación castellana*. 2 ed. Buenos Aires: Imp. de Coni Hermanos, 1912.

¹⁰ SAAVEDRA MOLINA, Julio. *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío*. Santiago de Chile: Prensas de la U. de Chile, 1935.

¹¹ BALBÍN, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. 2 ed. Madrid: Gredos, 1968.

¹² Para uma descrição dessas distintas classificações, cf. CAMURATI, Mireya. Un capítulo de la versificación modernista: el poema de cláusulas rítmicas. *Bulletin Hispanique*, tome 76, n. 3-4, 1974, p. 286-315.

Tua sombra,
 Fina e lânguida,
 E a minha,
 Projetadas pelos raios do luar na areia triste
 Do caminho se juntavam,
 E eram uma,
 E eram uma,
 E eram uma sombra única,
 Uma longa sombra única,
 Uma longa sombra única... [...] ¹³

Em certos versos, é claro, a tradução é favorecida pela semelhança entre os idiomas. No primeiro verso, por exemplo, “*Una noche*”, que afinal regula o metrônomo para a leitura dos demais, bastou a Bandeira a tradução literal, o que acontece também em versos bem mais longos, como este: “*A mi lado, lentamente, contra mí ceñida toda, / Muda y pálida*”, que fica igual: “A meu lado, lentamente, contra mim cingida toda, muda e pálida”.

Noutros o tradutor precisa fazer pequeninos ajustes. Melhor dito: precisar, nem precisava, mas Bandeira está especialmente rigoroso nessa tradução. Assim, ao final do segundo verso, Silva diz “*y de música de älas*”, com diérese em “*de älas*”, e Bandeira, para eliminar a ambiguidade rítmica, troca “de alas” por “das asas”.

Noutros versos aparecem dificuldades maiores, e aí que sobressaem os “achados intuitivos” de Bandeira. Um exemplo é este verso de Silva: “*En que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas*”. Nesse verso, há três palavras proparoxítonas (*esdrújulas*); em duas delas, *húmeda* e *fantásticas*, aplica-se a regra castelhana que manda descontar a última sílaba átona da proparoxítona que antecede uma pausa métrica; mas na outra, *luciérnagas*, a mesma regra não deve ser aplicada, porque a última átona precisa ser incorporada à cláusula rítmica seguinte:

en que ardían / en la sombra / nupcial y húme[da] / las luciérna / gas fantásti[cas]

Este mero pedacinho de poema gerou longos textos interessantes sobre a arte do verso em espanhol. Ricardo Jaimes Freyre, por exemplo, formulou alguns possíveis objetivos do corte inovador dos versos de Silva, entre os quais o de atenuar cesuras, possibilitar sinalefas ou hiatos; promover a variedade da

¹³ BANDEIRA, Manuel. *Poemas traduzidos*. In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 351-352.

prosódia etc.¹⁴ Mas como saberia o leitor quais sílabas deveriam ser descontadas ao final de cada cláusula e quais outras se incorporariam ao início da cláusula seguinte? Não há norma métrica que justifique essa diferença. O que há é um impulso rítmico que vai ficando evidente desde o primeiro verso do poema. Assim, em relação ao ritmo, duas coisas chamam a atenção no “Nocturno” de Silva: 1) o ritmo que se manifestará numa leitura em voz alta deverá cumprir regras que se instituem no próprio texto do poema, desligadas de normas exteriores; 2) os versos, apesar de compostos por distribuições diferentes de uma mesma cláusula, não poderiam ser decompostos livremente: garantem-se como unidades distintas por efeitos programados de harmonia, como o jogo das átonas descrito acima.

Pode-se compreender a última sílaba de “*luciérnagas*” como um recurso harmônico, no sentido de que ela promove a unidade do verso ao engatar duas de suas partes contíguas. Segundo Paula da Cunha Corrêa, um antigo uso da palavra “harmonia” entre os gregos designava uma peça de carpinteiros que assegurava a ligação entre duas outras peças; uma espécie de presilha ou encaixe.¹⁵ A átona final de “*luciérnagas*” pertence ao mesmo tempo a dois donos: um é palavra em que aparece, e outro, a cláusula rítmica subsequente. Portanto, funciona exatamente como uma presilha que une duas peças e impede que elas se separem. Pode-se também interpretá-la a partir de uma analogia com uma característica da arte musical do século XIX, assim descrita por Mário de Andrade:

No ritmo, a música estava com um pedregulho no sapato que não lhe permitia andar: a barra-de-divisão. Muito embora Chopin, Chabrier, Debussy apresentem bastante riqueza rítmica, pode-se dizer que o esforço enorme do romantismo, a respeito do ritmo, consistiu em tirar o pedregulho de dentro do sapato: uma pesquisa mais diretamente técnica que expressiva. Wagner principalmente, com a sistematização da melodia infinita, foi quem repôs a barra-de-divisão no seu lugarzinho mirim e desimportante, o único que ela deve ter na criação musical. [...] A pesquisa rítmica dos românticos foi principalmente isso: abrir portais comunicantes entre os cubículos sucessivos dos compassos, de forma a fazer desses cubículos uma arcada, sob a qual a música pudesse se expandir com maior facilidade.¹⁶

¹⁴ JAIMES FREYRE, Ricardo. Leyes de versificación castellana. In: *Poesías completas*. La Paz: Ministerio de Educación y Bellas Artes, 1957, p. 167. Sobre o mesmo verso do poema de Silva, ver também, entre outros, VILARIÑO, Idea. *La masa sonora del poema*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2016, esp. p. 91-92.

¹⁵ CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia: mito e música na Grécia antiga*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 7.

¹⁶ ANDRADE, Mário de. Pequena história da música. In: *Obras completas de Mário de Andrade*. v. VIII. São Paulo: Martins, 1951, p. 155.

De forma semelhante, pode-se dizer que a última sílaba de *luciérnagas*, ao vazar de uma cláusula para a outra, estabelece uma via de comunicação entre elas, para que o discurso poético flua sob as arcadas que marcam o ritmo.

Agora, como o traduz Bandeira? Repito o verso de Silva: “*En que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas*”. O de Bandeira: “Em que ardiam na nupcial e úmida sombra das campinas as luciolas fantásticas”. Há várias mudanças aí. Primeiro, Bandeira redistribui a complicada cláusula de Silva, *nupcial y húmeda*, introduzindo-a com preposição e dividindo-a em duas: “em que ardiam - na nupcial e hú - mida sombra”. Em seguida, introduz umas “campinas” que inexistiam e traduz *luciérnagas* (vaga-lumes ou pirilampos) por “luciolas”, sinônimo dicionarizado mas pouco usual, ainda por cima com diérese: lu-cí-o-las. Cito o verso completo de novo: “Em que ardiam na nupcial e úmida sombra das campinas as luciolas fantásticas”. Verso de Silva: “*En que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas*”. Ou seja, há várias mudanças, incluem-se em português mais quatro sílabas, e os versos soam iguais. Algo como os encaixes impossíveis de Jorge Ben Jor. Bandeira traduz como letrista.

Creio que já fiz entender o caminho da análise, que certamente mereceria se alongar. Mas pretendo passar à segunda frequência da rádio Bandeira.

RITMOS CONTÍNUOS EM BANDEIRA

A ninfa de Bandeira, a forma rítmica padrão da sua música interior, que ele, como o Fauno de Mallarmé, deseja perpetuar e matar, parece ser também uma determinada cláusula rítmica de quatro ou cinco sílabas, mas com acento na quarta, assim: oooó[o], oooó[o]. Tomemos como modelo acústico os versos de abertura de seu famoso poema “Desencanto”, de *A cinza das horas* (1917):

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.¹⁷

Vou eludir aqui uma análise métrica e tentar fazer apenas uma demonstração prática, transcrevendo (com recomendação de leitura em voz alta) algumas palavras e versos de Bandeira em que esse ritmo se repete.

¹⁷ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*, op. cit., p. 43.

Topônimos importantes:

Mangaratiba, Capibaribe (ou Capiberibe), Rio de Janeiro.

Títulos de poemas:

Em a *Cinza das horas*: À beira d'água, Poemeto irônico, Dentro da Noite, O inútil luar, Poemeto erótico, A minha irmã, Ingênuo enleio, Tu que me deste o teu cuidado, O anel de vidro, Desesperança.

Em *Carnaval*: A silhueta, Arlequinada, Do que dissestes, A dama branca, Alumbramento.

Em *O ritmo dissoluto*: Felicidade, Murmúrio d'água, Carinho triste.

Em *Libertinagem*: Não sei dançar, O anjo da guarda, Pneumotórax, Bonheur lyrique, Porquinho da Índia, Profundamente.

Em *Estrela da Manhã*: Poema do beco, Boca de forno, Conto Cruel, A estrela e o anjo.

Em *Lira dos Cinquent'anos*: Cantar de amor, Soneto Inglês, Mozart no céu, Dedicatória, Ubiquidade.

Em *Belo Belo*: Tempo-será, Esparsa triste, Nova poética, Arte de amar, As três Marias.

Em *Opus 10*: Vozes na noite, Natal sem sinos.

E, cereja do bolo, nos Jogos Onomásticos de *Mafuá do Malungo* (poemas dedicados a amigos e intitulados com seus nomes), vejam como a maioria dos amigos de Bandeira tem nomes que combinam ritmicamente: Clara de Andrade, Sílvia Maria, Ribeiro Couto, Carlos Drummond, Maria Helena, Álvaro Augusto, Rosa Francisca, Eunice Veiga, Murilo Mendes, Leda Letícia, Homero Icaza, Urânia Marta, Maria Cândida, Márcia dos Anjos, Thiago de Mello, Laura Constância, João Condé, Zezé-Arnaldo, Sônia Maria, Mário de Andrade, Guimarães Rosa.

Em relação a versões, vou fazer uma seleta mínima, espero que bem significativa. No primeiro poema de *O ritmo dissoluto*, chamado "O silêncio", o ritmo que se dissolve é justamente esse:

*Na sombra cúmplice do quarto,
Ao contato das minhas mãos lentas
A substância da tua carne
Era a mesma que a do silêncio.
[...]*

É o silêncio da tua carne.
 Da tua carne de âmbar, nua,
 Quase a espiritualizar-se
 Na aspiração de mais ternura.¹⁸

No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira identifica *O ritmo dissoluto*, de 1924, como ponto de inflexão em sua obra: “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.”¹⁹

No mesmo livro está o poema “Berimbau”, tão identificado a certos aspectos da dicção modernista, que depois seria musicado por Jaime Ovalle.²⁰ O mesmo ritmo organiza a maioria dos versos, como os seguintes:

Os aguapés dos aguaçais
 Nos igapós dos Japurás
 [...]
 Chama o saci [...]
 Nos aguaçais dos igapós
 Dos Japurás e dos Purus.

A mameluca é uma maluca.
 [...]
 Bolem... Peraus dos Japurás
 De assombramentos e de espantos!...²¹

No poeminha paronomásico “A onda”, já de *Estrela da Tarde*, a onda anda no mesmo ritmo:

A onda anda
 Aonde anda [...]
 A onda ainda
 Ainda onda
 ainda anda
 aonde aonde?
 A onda a onda.²²

Há outro poema em *Estrela da Tarde* que é puro transe rítmico em torno do nome de Gonçalves Dias. O poema se chama, inclusive, “O nome em si”:

¹⁸ Ibidem, p. 105 (grifos meus).

¹⁹ Idem, *Itinerário de Pasárgada*, op. cit., p. 328.

²⁰ Cf. Ibidem, p. 330.

²¹ Idem, *Estrela da vida inteira*, op. cit., p. 120.

²² Ibidem, p. 267.

Antonio, filho de João Manuel Gonçalves Dias [...]
 Gonçalves Dutra
 Gonçalves Dantas
 Gonçalves Dias
 [...]
 Dias Gonçalves,
 Gonçalves, Dias & Cia
 Dr. Antonio Gonçalves Dias
 [...]
 Gonsalves Dias
 Dias Gonçalves
 Gonçalves Dias²³

Por último, transcrevo uma décima de *Mafuá do Malungo* intitulada “Manuel Bandeira”:

Manuel Bandeira
 (Sousa Bandeira.
 O nome inteiro
 Tinha Carneiro.)
 Eu me interrogo:
 – Manuel Bandeira,
 Quanta besteira!
 Olha uma cousa:
 Por que não ousa
 assinar logo
 Manuel de Sousa?²⁴

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Penso num Bandeira que luta para conquistar o verso livre porque é perseguido por ritmos contínuos, nem sempre tão evidentes como estes que expus, mas muitas vezes complicados, espriados e longos, cristalizados em formas mais ou menos fixas então chamadas metros. Nosso ouvido aboliu totalmente o metro e não reconhece nele mais que cálculo. Para um poeta como Silva, e também para Bandeira, um metro não é grade vazia, mas corpo com alma, uma unidade que desconhecemos orgulhosamente, cuja confecção permitimos apenas à canção. Ainda que se conformassem em metros irregulares, como no poema de Silva, os ritmos contínuos em Bandeira afastariam o poema da prosódia coloquial e exibiriam aqueles laivos de verso velho de que ele diz, enfim, ter tomado ojeriza após *O ritmo dissoluto*. Bandeira relata

²³ Ibidem, p. 266.

²⁴ Ibidem, p. 289-290.

haver perseguido os segredos da música do verso em *Itinerário de Pasárgada*, mas a experiência de ter seus versos musicados o leva a concluir: “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 imagens. [...] Nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente. [...] A autêntica melodia estará sempre ausente.”²⁵ Mas isso abre outra discussão.

²⁵ Idem, *Itinerário de Pasárgada*, op. cit., p. 330-331.