

3

As cartas de Mário de Andrade e Manuel Bandeira

*Você não morreu: ausentou-se.
Direi: faz tempo que ele não escreve
Irei a São Paulo: você não virá ao meu hotel.
Imaginarei: Está na chacinha de São Roque.
Saberei que não, você ausentou-se. Para outra vida?
A vida é uma só. A sua continua
Na vida que você viveu.
Por isso não sinto agora sua falta.*

Manuel Bandeira

Nas cartas trocadas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira estão explicitados o compromisso ético-estético na vida cultural, angústias e criações, certezas e dúvidas, discussões sobre lirismo e fazer-poético, projetos e realizações, conforme o próprio Bandeira deixa claro em seu prefácio à primeira publicação das cartas de Mário para ele:

Além de retratarem com tanta verdade o seu autor, são estas cartas do maior interesse para a compreensão de sua obra, sobretudo de sua poesia, porque o meu saudoso amigo costumava expor-me a motivação, gênese e trabalhos de construção de suas produções, quer se tratasse de um romance, de um ensaio, de um livro didático, ou de um simples poema. Pedia-me opinião e crítica. Eu dava-as. Ele redarguia. Discutíamos. Eram longas missivas “pensamentadas”, como certa vez ele as qualificou.¹

Bandeira refere-se à correspondência trocada entre ele e Mário como “missivas pensamentadas”, certamente, porque percebe esse espaço híbrido e fluido das cartas e entende que a correspondência pessoal pode se transformar em autobiografia, em crônica, em diário, em texto ensaístico, e, inclusive, em texto ficcional.

Nesse universo epistolar, a teorização ganha um aspecto que a diferencia de um texto puramente teórico, pois, em princípio, tudo pode ser dito sem graves implicações. Pois, para Mário, as cartas poderiam ser o espaço em que suas opiniões, suas críticas poderiam ser registradas, sem que houvesse um

¹ In: MORAES, Marco Antonio de.(org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 681.

patrulhamento imediato, e, ainda, se não fosse imediatamente compreendido poderia se explicar posteriormente. Esse temor de não ser sempre entendido não é percebido em Bandeira que, sem dúvida, parece ser muito mais espontâneo, natural e despreocupado que Mário.

Aqui vão de volta os teus poemas. Li-os, reli-os e, como fiz de outras vezes cortei, emendei, ajuntei, pinte o sete! Tudo, porém, a lápis e levíssimo, de sorte que facilmente se apagam! Fiz como se os versos fossem feitos só para mim e muitas vezes mesmo por mim. Sou o teu maior admirador, mas a minha admiração é rabugenta e resmungona.²

A teoria se constrói na conversa, na troca de informações e opiniões em que os dois escritores irão traçando um percurso histórico-poético-cultural da sociedade em que viviam. Ainda que não fosse somente isso, pois não se pode deixar de perceber o lado pessoal e confessional das cartas nas quais se distinguem, também, desabafos e impressões particulares. No entanto, há, sobretudo, a intenção de enriquecimento cultural e contribuição no fazer poético de cada um deles. Essa intenção já se explicita nas cartas que iniciam o percurso epistolar entre os dois. Por isso, em carta datada de 03 de outubro de 1922, Manuel Bandeira comenta, com detalhes alguns poemas de *Paulicéia Desvairada*:

Vou falar com franqueza, já que você m'a pede, dos seus poemas tão belos e tão estranhos. Quando os ouvi, lidos por você, senti-me arrastado pelo aluvião lírico do Desvairismo. O "Oratório", o "Noturno" e outro poema, que você suprimiu ("Louco entre loucos, eu sou Parsifal!"), deixaram em mim a ressonância de inumeráveis harmônicos. Tinha, realmente, ânsia de lê-los. À leitura, faltou-me a sua voz, que me fazia aceitar encantatoriamente coisas que me exasperaram neles. Todavia preciso acrescentar que descobri belezas que me tinham escapado antes.³

Se Bandeira assim o fez, ou seja, comenta os poemas de Mário, sem pudor algum, o mesmo não se pode dizer de Mário que leva algum tempo para fazê-lo, sendo, na maioria das vezes, bastante comedido. Em carta de 27 de dezembro de 1924, vê-se esse pudor para com os poemas de Bandeira, pois este inicia sua carta com uma repreensão àquele. Nessa reprimenda, o autor de *Libertinagem* diz a Mário que mandou seus versos para que fossem criticados por ele, mas que não

² In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.130.

³ *Ibid.*, p. 69

obteve retorno, ou seja, desejava que Mário tivesse feito uma análise mais contundente de seus poemas, mesmo que fosse negativa.

Antes de entregar os meus versos à tipografia, mandei-os a você, pedindo-lhe que os criticasse: o meu desejo era que você fizesse com eles o que eu a seu pedido, faço com os seus: uma espinhação isenta de qualquer medo de magoar ou melindrar – crítica de sala de jantar de família carioca, de pijama e chinelo sem meia. Você tirou o corpo fora e limitou-se a aconselhar a supressão de um soneto. Se você tivesse me dado outros conselhos, o meu livro sairia mais magro porém certamente mais belo.⁴

Com essa carta, Bandeira comprova sua vontade de mostrar-se ao outro por meio de seus poemas, ao mesmo tempo em que anseia pela opinião do outro sobre sua obra, enriquecendo, assim, sua produção poética para fazê-la realizar-se plenamente.

Mário, em longuíssima carta, imediatamente posterior, penitencia-se e se auto censura por não ter feito o que o amigo esperava dele e se diz “corrido de vergonha e principalmente triste”⁵. Com esse pedido de desculpa, passa, então, a analisar, quase que um a um, todos os poemas do livro, justificando que não o fez antes, porque esses poemas não inferiorizariam (verbo de Mário) Bandeira.

Em resposta e continuando a falar de crítica, Bandeira escreve:

Há um juízo errado na sua última carta. Não foi a severidade da crítica que me fez lamentar não conhecer antes de publicada as *Poesias* o juízo que você formava dos meus versos. Começa que não acho a crítica severa demais. Considero-a, como já disse, fraterna. Interessou-me prodigiosamente. Em nada me magoou. Prestou-me um serviço – em todos os sentidos. Lamentei, sim, pelo livro em si. Mas as desculpas que você me mandou na carta são razoáveis. Entendi-as e aceitei-as.⁶

Assim, a correspondência de Mário e Bandeira, além, de permitir olhares sobre a construção poética dos dois, reafirma-se, também, como espaço teórico, uma vez que, na tentativa de discutirem o fazer poético e sua realização, esses dois poetas encontram o espaço ideal para reflexões e teorizações.

É comum que poetas se dediquem a atividades críticas e teóricas, de maneira sistemática, ou de forma esporádica. Essa condição de poeta crítico predomina, no Brasil, a partir do século XX e, Mário de Andrade foi um dos

⁴ In: MORAES, M. A.(org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.165.

⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁶ *Ibid.*, p. 175.

escritores que mais realizaram crítica e teoria de forma sistemática, mas nem sempre dentro de veículos especializados. Suas reflexões teóricas que provocaram mais polêmicas, muito provavelmente aparecem no “Prefácio Interessantíssimo” de *Paulicéia Desvairada* (1922) e no seu texto teórico, por excelência, *A escrava que não é Isaura* (1925). Tanto em um como no outro, há um esforço de Mário em definir o processo de criação artística, não somente quanto ao fazer literário, mas também, quanto aos procedimentos técnicos de feitura do literário no que diz respeito ao criador.

Essa preocupação em definir, orientar e criticar a poética nacional, certamente deve-se ao fato de que a preocupação marioandradeana se encaminha no sentido de pensar um projeto nacional, projetando uma preocupação com o futuro da literatura nacional, ou seja, a crítica e o pensamento teórico, na verdade, passam a funcionar como orientadores do fazer literário, não somente da sua própria criação, mas também de seus contemporâneos.

Segundo, João Luiz Lafeté (2000), Mário, por meio de suas reflexões, estava permanentemente buscando soluções para o impasse em que ele próprio se colocou, a conciliação entre o projeto estético e o projeto ideológico; por isso ele representa:

(...) o esforço maior e mais bem-sucedido, em grande parte vitorioso, para ajustar numa posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, compondo na mesma linha a revolução estética e a ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma linguagem nacional. (Lafeté, 2000, p. 153)

Assim, as formulações críticas e teóricas de Mário de Andrade são marcadas por contradições e tensões e vão estar presentes em quase tudo o que Mário realizou, inclusive e, principalmente, em sua correspondência com Manuel Bandeira, que torna-se o interlocutor ideal de Mário.

Dessa forma, esse conjunto epistolar irá não somente corroborar o esforço de Mário em definir o processo de criação artística, como fez no “Prefácio Interessantíssimo” e em *A escrava que não é Isaura*, como também, complementá-los.

3.1.

A consciência poética e a criação literária – entre o Pierrô e o Arlequim

*Um Pierrot de vestes de seda
 Negra, ele próprio toca e canta.
 O timbre múrmuro segreda
 Uma dor que sobe à garganta*
 Manuel Bandeira

A vida que carrego, carregas, carrega, é uma veste de Arlequim. Cada losango tem sua cor. Tive um losango cáqui em minha vida

Mário de Andrade

Os poetas modernos, especialmente a partir do século XIX, refletiram sobre seu fazer poético e é fato, inclusive, que muitos propuseram uma poética, um sistema, por assim dizer, de sua poesia ou do ato poético em geral. Essa reflexão, no entanto, não possui intenção didática, uma vez que os poetas que teorizam sobre suas poéticas, o fazem por acreditarem que o ato poético “é uma aventura do espírito operante e, ao mesmo tempo, observador de si mesmo, e que este, com a reflexão sobre seu ato, até reforça a alta tensão poética” (Friedrich, 1978, p.147).

Portanto, há no poeta lírico uma preocupação em desenvolver reflexões e críticas que evidenciam uma poesia dirigida pelo cérebro e que necessita ser compreendida por ele. Por isso, na lírica do século XX, o modo de expressão é mais importante que a própria coisa expressa: “A diferença relativa à lírica precedente reside, pois, no fato de que o equilíbrio entre conteúdo de expressão e modo de expressão é posto de lado pelo predomínio deste último.” (Friedrich, 1978, p.150).

Ora, o modo de expressão é o próprio estilo do poeta e o estilo se constrói através do uso particular da linguagem. Dessa forma, o poeta lírico do século XX é aquele que trilha campos linguísticos ainda não percorridos, sem perder, no entanto, o controle sobre si mesmo, para estar resguardado de sentimentos aparentemente banais, não se deixando resvalar para o sentimentalismo⁷ pobre sem reflexão, sem intencionalidade criadora. Assim sendo, os poetas, a partir deste século, desconfiam da inspiração, acreditando, inclusive, que esta traria

⁷ Consideramos, aqui, a palavra sentimentalismo carregada do significado negativo que adquiriu a partir do século XX, correspondendo à emoção exagerada e sem controle, inadequada à época e atribuída, pelo modernistas, aos românticos, à poesia do século XIX.

prejuízo ao ato criador. No entanto, é interessante observar que, em uma das primeiras cartas trocadas entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade, datada de outubro de 1922, Bandeira alega haver sentimentalismos distintos, uns aceitáveis e outros inaceitáveis, como ele explica a Mário:

E sou irônico, trocista, mistificador. Digo por exemplo – “O banal e o prosaico é outra coisa. A lua por exemplo.”

“Ora eu sou sapo-cururu, adorador da lua em todas as fases. Mas detesto ver a adoração burguesa e *soi disant* poética da Lua e outras coisas nobrememente sentimentais: o ideal, as ilusões que não voltam mais, as quimeras, etc.

Daí a raiva. É preciso desgostar essa gente dessas coisas. É por aí que a poesia moderna me satisfaz plenamente.

Em todos esses poetas que parecem uns cínicos, uns demônios, que não respeitam coisa nenhuma e que parecem não ter outro pensamento senão esculhambar, eu sinto ao contrário um idealismo altíssimo, revoltadíssimo, repelindo *avant-la-lettre* a adesão e o aplauso das Frau Jenny Treibel e tutti quanti.⁸

Muito provavelmente, o que Bandeira tentou dizer a Mário é que o sentimentalismo fingido, hipócrita e, somente, realizado através de elementos vistos como poeticamente nobres e sentimentais, não constituiria boa poesia, bons poemas. No entanto, o sentimentalismo que ele, porventura, expressasse, seria autêntico e, por isso, não somente aceitável, bem como desejado na construção poética. O sentimentalismo expresso pelo “sapo-cururu” seria válido, porque prosaico e, a rigor, sustentável pelo burilamento da linguagem e dos elementos escolhidos para expressá-lo. Assim como, não seria aceitável, também, a poesia “cínica” por si só, em que não houvesse sentimento, somente “esculhambação” (para usar o termo de Bandeira).

Esse conceito de construção poética parece estar em acordo com o que Mário já havia escrito no “Prefácio interessantíssimo”, do livro *Paulicéia Desvairada*: “Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos. Que Arte não seja porém limpar versos de exageros coloridos.” (Andrade, 1993, p.63).

Assim, o sentimento que Bandeira diz ser aceito na construção poética pode ser o que Mário chama de “exageros coloridos”, ou seja, a construção poética que se transforma em Arte pode ser realizada pelo “sapo-cururu adorador da Lua” com “exageros coloridos”, mas sem que ela se transforme em sentimentalismo puro e

⁸ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 75. Os grifos são do próprio Bandeira.

simples, pois este, deve ser, sempre, ressignificado pela inteligência e pela linguagem. É por isso que, em crítica a *Paulicéia Desvairada*, publicada na revista *Árvore Nova*, Bandeira diz:

Em vez de fazer o verso como uma melodia simples, serve-se o poeta (Mário) de palavras soltas, de frases soltas, que, por isso mesmo que são desconexas, ficam vibrando em nossa imaginação, que as compõe depois de uma síntese harmônica. É o verso harmônico. Foi, meus caros passadistas, uma aspiração de Victor Hugo. É claro que essa harmonia poética não tem lugar nos sentimentos como a harmonia musical e sim na inteligência. (Bandeira, 2008, p.25)

Essas discussões em relação à lírica e à construção poética se farão presentes em boa parte das missivas trocadas entre os dois e é por isso que, em carta a Mário de Andrade, datada de 20 de março de 1925⁹, Bandeira pede ajuda sobre definições acerca de prosa e verso, prosa e poesia, verso livre e ritmo¹⁰, à guisa de ajuda ao amigo Sousa da Silveira, professor na Escola Normal do Rio, que teria como ponto de sua aula a definição de verso livre.

Bandeira dá as definições dicionarizadas de prosa e verso e acrescenta uma definição quanto ao ritmo e à expressão poética. Ele entende que, embora na prosa haja ritmos, estes não possuem caráter de “elemento” (grifo de Bandeira), ao contrário do que acontece com os versos, em que um conjunto de palavras formam “um ritmo de tal natureza que aparece como um elemento bem definido do discurso”. Acrescenta, ainda, que os versos constituem ritmos expressivos ou emotivos, os quais são buscados deliberadamente pelo poeta que os assinala graficamente no poema. Esse ritmo assinalado no poema é que, para Bandeira, traria toda a força expressiva e emotiva do poema. A partir dessa problemática, Bandeira pergunta a Mário se a definição dada por ele bastaria para que o professor Sousa da Silveira desse sua aula ou ele, após meditar e consultar sua biblioteca, teria algo a acrescentar ao ponto.

Curiosamente a carta resposta de Mário foi suprimida das publicações e, tampouco, se encontra nos arquivos de Manuel Bandeira, mas a resposta pode ser subentendida na carta posterior, datada de 30 de março de 1925¹¹, em que o poeta de “Os sapos” discute alguns posicionamentos marioandradeanos sobre o assunto.

⁹ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 191.

¹⁰ Essa discussão sobre versificação, provavelmente, deu origem a um estudo posterior, *A versificação em língua portuguesa*, publicado como verbete da enciclopédia Delta-Larousse, 1960, contendo exemplos de versos do próprio Bandeira e de outros modernistas.

¹¹ In: MORAES, M. A. (org.), *Op. Cit.*, p. 192.

Bandeira diz que Mário tem razão ao afirmar que “prosa é todo, verso é elemento” e dá a entender que Mário afirma que a oposição deveria ser entre prosa e poesia, uma vez que o elemento da prosa é a frase prosaica e o elemento da poesia é o verso. Mas Mário não explicita a diferença entre frase prosaica e verso, deixando Bandeira a continuar refletindo sobre o assunto, que transcreve a seguinte afirmação de Mário para depois discuti-la e dela discordar: “Verso é elemento da poesia que determina as pausas de movimento da linguagem lírica”¹². Posto isso, Bandeira critica o critério formal escolhido por Mário para a definição de verso e começa a desconstruir as definições de Mário através do próprio exemplo dele como escritor, alegando que “o verso não determina (grifo do próprio Bandeira) as pausas”, inclusive, ele acredita que sequer essas pausas existam sempre e que essa definição estaria centrada no ponto de vista do leitor, “quando o essencial é precisar o critério segundo o qual o poeta diz que tal linguagem foi composta em frases prosaicas ou em versos.”¹³.

O poema escolhido por Bandeira para exemplificar sua definição foi “Danças” de Mário de Andrade, em que, diz Bandeira, há muitos versos em que os ritmos passam “vertiginosamente”(advérbio usado por Bandeira) sem pausas. Ao fazer distinção entre ritmo e pausa, muito provavelmente, Bandeira refere-se ao ritmo que não é marcado por pausas determinadas por pontuação, como acontece no poema citado:

“Vida
arame
crimes
quidam
cama e pança!”

Ou ainda,

Teu corpo todo se enrodilha
estremece
sacode
bate
lata
seco
... heque! ... heque! ...
quebra
queima

¹² In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 192.

¹³ *Ibid.*, p.193.

reina
dança
sangue
gosma...

Há um ritmo que indica simultaneidade, mas não há pausas justamente por isso. Apenas duas pausas aparecerem marcadas pelas reticências ou pelo ponto de exclamação, indicando som no primeiro caso, e esgotamento provocado pela imagem que perturba o poeta.

Apesar dessa observação, Bandeira concorda com Mário quando este faz objeção ao conceito de verso expresso por ele na carta anteriormente já citada¹⁴, dizendo que somente se utilizou dessa definição com a intenção de preparar para o que vinha depois que seria a definição de verso-livre, a verdadeira dúvida do professor Sousa da Silveira. E continua, citando uma frase resposta de Mário (em carta não encontrada): “Antes do verso-livre, os poetas metrificavam, nós não metrificamos”.

Bandeira não concorda, e chega à conclusão de que os poetas jamais mediram, o que acontece é que “os poetas têm o sentimento do ritmo” e que, portanto, não metrificam. Na realidade, os versos medidos saíam do ritmo do ouvido que os poetas teriam que possuir. E, estes, somente mediam para certificarem-se de que estavam na medida desejada e, segundo Bandeira, quase sempre estavam. Ele próprio alega que só tem a lembrança de ter errado uma única vez. Ora, se para Bandeira a métrica vem pelo ouvido, o mesmo deve acontecer com o verso livre. E, percebe, ainda, que o ritmo pode ser a questão-chave para as definições de verso e verso-livre, afirmando que um verso é um ritmo, sem deixar de perceber que na prosa também há ritmo, mas que esse ritmo da prosa é contínuo, não possui caráter de elemento e que, portanto, a melhor definição de verso seria a de que verso é o elemento da poesia, mas que também é “um ritmo que em seu isolamento possui força expressiva ou emotiva”, acrescentando, porém, que o estado lírico pode se exprimir em prosa ou verso e, portanto, a definição enviada por Mário continua a não dar conta da diferença entre os dois e tampouco resolve o problema proposto por Bandeira que assume

¹⁴ Carta de 20 de março de 1925. A definição de verso dada por Bandeira foi retirada, segundo ele próprio do dicionário conciso de Oxford e é a seguinte: “Verso é linguagem metrificada”. In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 192.

não conseguir chegar a uma conclusão definitiva sobre o assunto e, por isso, continua confiando em Mário para resolver a questão:

Viro e mexo e não saio disto. (...)

Mas embora eu não saiba formular, serei o *agent de liaison* entre você o Sousa da Silveira. Você modernista, verso-livrista e músico; ele, espírito matemático e didático, mas afeiçoado à poesia (fez versos na mocidade), admitindo o verso livre e, ainda que não compreendendo bem os modernistas, respeitando-os, podem chegar a uma solução. Vamos a ver o que ele sugerirá a respeito da sua carta. Vá por seu lado meditando, e se houver aí em São Paulo com quem assuntar sobre o assunto, não deixe de o fazer.¹⁵

A carta resposta de Mário também foi suprimida das publicações e não se encontra em arquivo também. No entanto, em carta de Bandeira, datada de 02 de abril de 1925, a discussão continua com Bandeira já aceitando a nova definição proposta por Mário que seria a de que “verso é a entidade rítmica determinada pelas pausas dominantes da linguagem lírica”¹⁶. Com essa definição, Bandeira acredita estar solucionado o problema da distinção entre frase prosaica e verso, uma vez que esse seria entidade rítmica, e aquela não seria. Mas, reforça, ainda, a questão do lirismo que pode exprimir-se em prosa ou em verso, a diferença é que na prosa o lirismo é intelectualizado, explicado e, no verso é estado puro, concordando com Mário que já havia escrito essa definição em *A Escrava que não é Isaura*, ensaio que tem por subtítulo "Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista", publicado em 1925 na revista *Estética*, mas tendo alguns de seus trechos lidos na Semana de 22. Nesse ensaio, Mário compara a poesia a uma escrava que foi posta ao alto de um monte e, ao longo dos tempos, foi coberta de trajes e adereços. Essa mulher já não poderia ser mais percebida como mulher, uma vez que suas cobertas não permitiam isso. Foi então, que apareceu um homem que a despiu de “heterogênea rouparia”. Quando foi despida de todos os seus trajes, a escrava se apresentou “nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera. A escrava de Ararat chamava-se Poesia.”¹⁷ E o homem era o poeta Rimbaud. Assim, segundo a definição de Mário, verso é o lirismo em estado puro, ou seja, a escrava nua que os poetas modernos passaram a adorar e, por isso, muitas vezes não são compreendidos: “E essa mulher escandalosamente nua é o

¹⁵ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 194.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ ANDRADE, Mário., “A escrava que não é Isaura”. In: _____., *Obra imatura*, p. 234.

que os poetas modernistas se puseram a adorar... Pois não há de causar estranheza tanta pele exposta ao vento à sociedade educadíssima, vestida e policiada da época atual?” (Andrade, 2008, p. 234)

Com o auxílio do ensaio, Bandeira não somente aceita as definições de Mário, como as defende, atacando os críticos do verso livre e do modernismo, em consonância com o que Mário também havia feito em seu polêmico texto:

Queria ver agora um tipo inteligente e ranzinza, anti-modernista opor objeções, porque eu só por mim não consigo descobrir brecha para atacar, e a sua definição me satisfaz. Logo que li tive a sensação da luz que entra de chofre.¹⁸

Dessa forma, Bandeira reafirmando, também, a distinção de Mário entre lirismo e linguagem lírica, chega à conclusão (ou não) de que o lirismo pode estar presente na prosa ou no verso, mas a linguagem lírica é especificamente o verso e não a prosa.

Essa discutida definição, ao que tudo indica, pelo depoimento de Bandeira, foi aceita pelo professor Sousa da Silveira que iria preparar sua lição e submetê-la à apreciação de Mário antes de aplicá-la.

Anos mais tarde, o poeta de “Carnaval” faz uma reflexão no *Itinerário de Pasárgada* sobre o assunto:

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”, o alexandrino “O meu amor porém não tem bondade alguma”. Só em 1921, com “A estrada”, “Meninos Carvoeiros”, “Noturno da Mosela”, etc., fui conseguindo libertar-me da força do hábito. (Bandeira, 1997, p. 311).

Sobre “Noturno da Mosela” há um episódio interessante nas cartas. Bandeira envia a Mário, em carta datada de 07 de março de 1923, um poema a que ele chamou de “Soneto”, muito embora, essa composição não estaria de acordo com a forma fixa do soneto, por não apresentar dois quartetos e dois tercetos, nem versos decassílabos, nem tampouco esquema rímico. No entanto, Bandeira justifica o nome dado ao poema, alterando, com certo cinismo, todo o conceito de soneto:

Veja esta impressão de melancolia e *spleen* a que por calculada sacanagem chamei ‘SONETO’ (o soneto não é uma composição de 2 quartetos e 2 tercetos, rimando o

¹⁸ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 195.

1º, 4º, 5º e 8º versos, etc., etc. O essencial no soneto é um certo equilíbrio de estrofes, e eu fiz o meu poema, sentindo-o como um soneto e distribuindo convenientemente para o realizar as massas rítmicas).¹⁹

Sobre esse sentir o ritmo de poema, Bosi (2000, p.100) exemplifica com o relato do poeta Paul Valéry em *Memórias de um poema*: “Um outro poema começou em mim pela simples indicação de um ritmo que pouco a pouco deu um sentido a si mesmo Essa produção que procedia, de certo modo, da ‘forma’ para o ‘fundo’.”

Assim, parece claro que os ritmos se impõem ao poeta antes de estarem articulados com os significados das frases; a construção do poema nasce, portanto, do ritmo que se apresenta ao poeta e que é subjacente às palavras, repleto de sensações, imagens e emoções. Bandeira e Valéry não somente percebem essa imposição rítmica como a aplicam em suas obras.

O poema “Noturno da Mosela” foi publicado em 1924 com esse nome no livro *Poesias*, que posteriormente passou a se chamar *Ritmo Dissoluto*,

A mudança do nome do livro justifica-se pelo fato de Bandeira, nessa mesma carta, afirmar: “Tenho feito aqui algumas coisas, a que quero dar o título de ‘O ritmo dissoluto’. Mas vai saindo aos pouquinhos como rolha podre.”²⁰

Quanto ao poema, se a denominação anterior de *Soneto* é justificada por Bandeira pelo ritmo imposto ao poema, a mudança de título pode, também, ser justificada pela manutenção desse ritmo que o aproxima da música, e do próprio conceito musical de “Noturno”, composição que evoca, ou é inspirada pela noite. Além de o localizar no bairro da Mosela em Petrópolis, local da missiva de Bandeira.

Já numa primeira leitura, percebe-se em “Noturno da Mosela” heranças das tradições parnasiana e simbolista. O tom eloquente dos parnasianos está presente no uso de reticências e exclamações:

“A noite... O silêncio...
Se fosse só o silêncio!
Mas esta queda d’água que não pára! que não pára!”
Não é de dentro de mim que ela flui sem piedade?...
A minha vida foge, foge – e sinto que foge inutilmente!
O silêncio e a estrada ensopada, com dois reflexos intermináveis...

¹⁹ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.86.

²⁰ *Ibid.*

Fumo até quase não sentir mais que a brasa e a cinza em minha boca.
 O fumo faz mal aos meus pulmões comidos pelas algas.
 O fumo é amargo e abjeto. Fumo abençoado, que és amargo e abjeto!

Uma pequenina aranha urde no peitoral da janela a teiazinha levíssima.

Tenho vontade de beijar esta aranhazinha...

No entanto em cada charuto que acendo cuido encontrar o gosto que faz
 [esquecer...

Os meus retratos... Os meus livros... O meu crucifixo de marfim...
 E a noite..."

Também presentes estão a musicalidade por meio da repetição e da reiteração de imagens que saem da noite, vão em crescente delírio, até voltarem para a noite. A melodia que cresce e volta ao ponto de partida, buscando imagens vistas e sentidas; e a sonoridade, fundida na imagem, são exemplos generosos do projeto simbolista. Embora os noturnos sejam geralmente percebidos como sendo tranquilos, frequentemente expressivos e líricos, e por vezes melancólicos; na prática, obras com o título de “Noturno” podem apresentar uma variedade de caracteres, como acontece com a composição de Bandeira que percebida como música apresenta suas características, mas também as subverte.

Contudo, há, no poema, a quebra, a ruptura, tornando-o muito mais modernista que tradicional, como queria Bandeira. Essa ruptura se dá pelo uso do verso livre, pelas imagens cotidianas, corriqueiras, como fumo, aranha, teiazinha, pulmões comidos pelas algas que, nesse caso, são imagens internas, fundidas às descrições externas que revelam o jogo do dentro e fora, a antítese lembrança e esquecimento que perpassa todo o poema.

No entanto, a ruptura bandeiriana fica mais contundente, pela escolha, a princípio, do nome “Soneto” para essa composição, comprovando sua intencionalidade em romper padrões.

Dessa forma, o que se vê no poema “Noturno da Mosela” é o perfeito manejo do verso livre, o completo “esquecimento” do metro, revelando entendimento de Bandeira de que o verso, mesmo sendo livre, mantém uma unidade rítmica. Ou seja, embora o verso livre não apresente uma métrica pré-determinada, não é anárquico, nem se transforma em prosa. Sobre isso, Hugo Friedrich (1978, p. 165) escreve: “Nos bons líricos, as liberdades formais não são anarquia, mas uma bem refletida pluralidade de sinais significativos”.

Assim, verso livre e verso metrificado não podem ser manifestações tão distintas, uma vez que ambas são ditadas pelo ritmo. Bosi (2000, p.103) afirma que os ritmos são “vibrações da matéria viva que forjam a corrente vocal”, e que os ritmos poéticos surgem da linguagem do corpo, nos sons e nas modulações da fala. Sendo assim, ele acredita que não há uma separação rigorosa entre verso livre e verso metrificado. São ritmos distintos, mas ambos são ritmos, exemplificando com poetas, para citar alguns, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes e outros, que em determinados momentos de suas criações poéticas, alternam suas práticas da forma livre com o verso metrificado.

É o que acontece no poema “Louvação da Tarde” de Mário de Andrade, de “Tempo de Maria” (1926) publicado no livro *Remate de Males*. O poema é composto de versos em decassílabos brancos e foi, por isso, inicialmente chamado de “Versos brancos”. Em carta datada de 09 de agosto de 1925²¹, Bandeira refere-se a este poema, dizendo que a primeira impressão que teve deles não foi ruim, mas a segunda, excelente. E justifica essa afirmação, revelando que os recebeu com a expectativa, a partir do título inicial – “Versos brancos” – de que Mário houvesse renovado o decassílabo branco romântico, que ele, Bandeira, achava “pau, atormentador, burrificante”. Bandeira diz, ainda, que o decassílabo branco desliza e faz com que imagens e conceitos se percam, prejudicando o entendimento do poema. Bandeira compara o decassílabo “corrido” a um tratado de psicologia “ou de outra coisa qualquer”, que deve ser lido quando se está “bem disposto, sem cansaço nem aporrinhão”, uma vez que esse seria um ritmo intelectual. Bandeira se sente mais à vontade como que ele próprio chama de “verso livre ilógico moderno”²², alegando que este se infiltra melhor nas pessoas, principalmente quando se está “naquele estado de cansaço e aporrinhão” e, afirma, novamente retomando uma questão já tão discutida entre os dois de que é no verso livre que se encontra o lirismo em estado puro. Assim, o que ele esperava de Mário era que ele tivesse subvertido esse ritmo em seus versos, mas não é que ele sente, quando os lê pela primeira vez. Além disso, Bandeira estranha as elisões sistemáticas praticadas por Mário no poema, isto porque, se era desejo de Mário

²¹ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 225.

²² Ibid.

aproximar cada vez mais a linguagem literária da “linguagem familiar”²³, estranho então, seria usar elisões, uma vez que estas estariam mais relacionadas ao português arcaico, presentes, principalmente, nas cantigas de amor e amigo, e usadas em abundância pelos Românticos:

Valente na guerra
 Quem há, como eu sou?
 Quem vibra o tacape
 Com mais valentia?
 (“O Canto do Guerreiro” – Gonçalves Dias)

A praia é tão longa! E a onda bravia
 As roupas de gaza te molha de espuma;
 De noite – aos serenos – a areia é tão fria,
 Tão úmido o vento que os ares perfuma!
 (“Sonhando” – Álvares de Azevedo)

Segundo Câmara Jr. (1982, p.62) no seu livro *A estrutura da Língua Portuguesa*, o fenômeno de elisão no português refere-se ao processo que “anula a separação entre uma vogal final e a inicial do vocábulo seguinte, quando átonas ambas ou pelo menos átona a primeira” (Câmara, 1982, p. 62). O que Mário faz, em seu poema, é usar a elisão em suas duas formas, também, descritas por Câmara Jr., ou seja, a elisão de duas vogais iguais, criando-se uma vogal prolongada; ou, ainda, a junção de vogais diferentes, criando-se uma ditongação crescente ou decrescente:

Tarde incomensurável, tarde vasta,
 (...) ↔
 Pousado em minha mão, pelas ilhotas
 (...) ↔
 Que me organizam todo o ser vibrante
 (...) ↔ ↔
 Tudo o que gero e mando, e que parece
 (...) ↔ ↔

O que parece incomodar Bandeira é o excesso, que ele acredita que Mário possa ter cometido, pois são mais de cinquenta ocorrências de elisão em um poema de 165 versos.

²³ Termo de Bandeira. In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 225.

No entanto, ainda na carta, Bandeira diz ter entendido o motivo desse uso, afirmando que, com ele, o poema concorre para uma “meditação construída” que é o que lhe agrada e é o que, provavelmente Mário pretendeu. Para Bandeira, Mário teria assimilado esse arcaísmo de forma diferente dos românticos, ou seja, “modernizou” o arcaísmo: “(...) eu vejo no seu poema uma síntese de clássico, romântico e modernista. Isso quanto à técnica e tomada a palavra no sentido mais nobre e mais geral.”²⁴

De certo, o tom do poema é de meditação, criada por um ritmo que não se encontra aprisionado em uma cadência uniforme, pelo contrário, o ritmo é livre e fluente, o eu lírico conversa com a natureza, falando de seus enganos e revelando suas aspirações. No entanto, apesar do motivo universal – a conversa com a natureza – a busca pelo lirismo puro, despido, está bem clara no poema, no qual o pensamento parece estar ao sabor da sensibilidade, definido pela construções coloquiais que instauram o tom de “meditação construída”, como Bandeira havia entendido. Somente à tarde parece ser possível essa meditação “nua” que não resvala para o sentimentalismo, um vez que esse irá encontrar espaço na noite, pois a lua aparece e ela, para o eu lírico, é a “ – Condescendente amiga das metáforas...”

Em carta posterior, datada de 19 de agosto de 1925²⁵, inicia-se uma discussão acerca de “Evocação do Recife” de Manuel Bandeira e de “Tempo de Maria” de Mário de Andrade, que se estende por mais quatro cartas. Essa discussão começa com um pedido de Bandeira para que Mário comente mais o poema “Evocação do Recife” e defende-se de comentários feitos por Mário²⁶ com relação a esse poema. Bandeira explica o uso de “Capiberibe-Capibaribe” e de “midubim” as quais Mário parece não ter gostado, além de um trecho poema que Bandeira chama de “quadrinha simiesca”. Ele justifica as duas expressões como sendo “versos de um transplantado”, porque evocam – como o próprio título sugere – passagens de sua terra natal. A questão do rio Capiberibe aconteceu em um episódio relatado por Bandeira em *Itinerário de Pasárgada*²⁷ e na crônica

²⁴ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 226.

²⁵ *Ibid.*, p. 228.

²⁶ Bandeira refere-se a um comentário de Mário sobre esse poema, mas as impressões de Mário foram dadas em carta não localizada nos arquivos.

²⁷ BANDEIRA, Manuel., *Itinerário de Pasárgada*. IN: _____. **Seleta de Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p.314.

“Veríssimo”, presente no livro *Poesia e Prosa*²⁸, em que ao ser perguntado, em uma aula do professor Veríssimo, qual era o maior rio de Pernambuco, ele responde Capibaribe, fato que provoca risos na classe e deboche do professor, uma vez que o nome correto seria Capiberibe.

A questão do midubim se dá porque, ao se referir ao amendoim como “midubim”, ele estaria não só evocando a fala de Recife, mas também, o gosto do amendoim de lá, justificando ter sido o gosto do amendoim daqui uma terrível decepção para ele. Ou seja, o que Bandeira pretendeu, ao usar “Capibaribe” e “midubim” foi vingar-se do professor Veríssimo e do Rio de Janeiro, respectivamente.

Ainda na carta, Bandeira refere-se à “quadrinha simiesca” que ele considera como um “bailado lírico”, justificando que esse trecho o divertiria:

O 3º comentário é sobretudo bailado lírico. Acho engraçadíssimo, me diverte aquela quadrinha simiesca

“Ao passo que nós

O que fazemos

É macaquear

A sintaxe lusíada”

Gosto tanto disso que me surpreendo às vezes (quando estou fazendo a barba ou preparando café, etc.) a dar pulinhos ridículos, mexendo com os braços que nem um regente e repetindo (...)

Por isso é que chamei bailado lírico. Todas aquelas sílabas são gostosíssimas de articular. Não tiro, não, Mário.²⁹

A musicalidade e o ritmo definem, muitas vezes, em Bandeira a expressão do poema, sobre isso declara Koshiyama:

Manuel Bandeira não se deixou prender a uma obrigatoriedade desses processos rítmicos, desses preceitos, mas ao colocar-se como programa operatório:

“Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”

Valeu-se desses ritmos inumeráveis para dar uma musicalidade extraordinária a “Evocação do Recife”. (Koshiyama, 1996, p.89).

Assim, Bandeira, com seus poemas, parece exemplificar a alternância entre a liberdade de ritmos e padrões formais estritos, própria da poesia moderna. A escolha de um ou de outro se dará pela expressão pretendida, por isso, para Bosi (2000, p.103): “Não há, a rigor, nenhum abismo que separe o verso livre da linha metrificada.”

²⁸ BANDEIRA, Manuel, *Poesia e prosa*. vol. 2, p. 910.

²⁹ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 228.

Em Bandeira, portanto, não há oposição entre liberdade de ritmos e padrões formais determinados, nem entre verso livre e metrificado, uma vez que, em um mesmo poema, esse poeta consegue empregar o verso livre, dando a sensação de metrificado, aglutinando, portanto, “ritmos inumeráveis” (“Poética”) ao padrão clássico do soneto. Assim:

A poesia de Bandeira independe dessa oposição entre a liberdade de ritmos e os processos e padrões formais, pois, além de reunir os dois momentos, expande-se até abolir as fronteiras entre poesia e prosa, e responde por um conceito e por uma experiência do lirismo, que é palavra que empenha o ser humano como um todo, e apenas nesse sentido pode ser compreendida enquanto criação. (Koshiyama, 1996, p. 98)

Mário irá responder essas observações de Bandeira somente em carta de 13 de setembro de 1925, na qual ele diz aceitar a quadrinha que, segundo ele, é “impagável” e ainda, a repetição Capiberibe-Capibaribe, por ser “uma deliciosa nota sonora”, ambas, portanto, são aceitas por Mário pela justificativa sonora, mas ele continua achando um exagero acrescentar ao poema a palavra midubim que ele chama de “mendobi”(seria paulistês?). Isso porque, a continuidade dessas notas referenciais traria ao poema uma preocupação linguística excessiva e um exagero de informação desconhecida pelos leitores, pois “midubim”, no poema, teria apenas a mesma função da quase repetição de Capibaribe e, portanto, não haveria a necessidade de outra referência para os leitores, ou seja, uma só lembrança individualmente subjetiva bastaria ao poema. Com isso, Mário discute, ainda, a questão de “para quem se escreve”, alegando que, apesar de desgostar da preocupação excessiva com a ideia de “ficar” (entendendo “ficar”, nesse caso, como permanecer para a posteridade), compreende que não se escreve para si mesmo, mas, sim, para os outros e citando Machado de Assis, “alguma coisa é preciso sacrificar”, procura ratificar seu pensamento de que aquilo que se escreve não pertence mais ao escritor, mas sim aos leitores. Mário refere-se, por isso, ao motivo da publicação de *Paulicéia desvairada* e ao próprio comentário de Bandeira sobre ele para ilustrar seu pensamento:

(...) o caso de *Paulicéia desvairada* com você. Quando eu disse o livro em casa do Ronald, as poesias eram *minhas*, você gostou de ver: *eu*. Depois foi ler e teve a desilusão porque daí o livro era *seu*. Nada mais certo e mais razoável. Você é que está certo. Aliás, eu tinha certeza de não publicar o meu livro. Depois mudei de opinião e sei porque mudei. É que eu refleti que os outros careciam do livro

publicado. Porém não é um livro, no sentido social da palavra. É aquilo que eu chamei também pra um artigo de você, se lembra? é um peido. Devia de ter saído por trás, não serve pra fachada.³⁰

No entanto, sobre essa discussão de Mário em relação à manifestação artística, é interessante acrescentar um comentário de Bandeira feito em carta anterior, datada de 20 de junho de 1925, em que Bandeira critica uma observação de Mário em “Conferência literária”³¹, na qual ele diz que para que uma manifestação artística ocorra é imprescindível o espectador. Bandeira aponta sua visão sobre isso, dizendo discordar dessa idéia, porque, para ele, a manifestação artística aconteceria em dois momentos: um na composição da obra, e outro em sua leitura:

Não apoiado. Quando eu você estamos compondo um poema a manifestação artística está tendo lugar. Cessada a manifestação artística que é a composição do poema, para que ela se repita é que é preciso o espectador, ainda que ele seja o próprio artista.³²

Ou seja, o poema parece construir-se duas vezes ou, ainda, a cada leitura ele será reconstruído.

Em carta de 26 de julho 1925³³, Mário diverge de Bandeira quanto à questão de quando acontece manifestação artística, se na feitura do poema ou se na sua recepção. Para Mário, o que Bandeira entende como manifestação artística seria o que ele, Mário, chamaria de “realização de obra-de-arte” ou “concretização artística do lirismo”³⁴; mas que, na verdade, para ele, a manifestação artística, por mais complexo que fosse esse conceito, seria a latência contida nas palavras que somente se realizariam quando de sua leitura por outrem:

A obra-de-arte realizada e desaparecida deixa praticamente de existir. A intenção dela (na infinitiva maioria pela arte do séc. XIX), o que eu chamo na minha *Estética* de mensagem-do-amigo ficou prejudicada e a manifestação artística não se deu porque a mensagem-do-amigo não foi revelada. A obra-de-arte é construída pra interessar. Sempre. Até no caso ignóbil do sujeito que faz um poema

³⁰ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 232.

³¹ Essa conferência, discutida na carta de Bandeira, permaneceu entre os Manuscritos de Mário de Andrade, não sendo publicada. Nota de Marcos Antônio de Moraes no livro: MORAES, M. A. (Org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 215.

³² In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 216.

³³ *Ibid.*, p.220.

³⁴ *Ibid.*, p.222.

pra si mesmo. (Analisado psicologicamente tal aborto ou age assim por uma vaidade infeliz de tão grande, minoria dos casos, ou por timidez e frouxidão). Insisto cada vez mais na minha opinião: a manifestação artística só se dá quando a obra-de-arte chegou ao destino a que foi destinada.³⁵

Esse destino a que se refere Mário, seriam os leitores que transformariam a “obra-de-arte” em manifestação artística.

Com isso, parece-nos que Bandeira e Mário antecipam as discussões provocadas pela Estética da Recepção (Jauss, 1967), já apontando os paradoxos contidos nela.

Hans Robert Jauss, principal proponente e articulador da Estética da Recepção, privilegiava a reconstrução do horizonte histórico em que um determinado texto fosse produzido e, sobretudo, lido. Propunha, portanto, uma análise da fusão dos horizontes de expectativa com o ato da leitura, criando uma mudança de paradigma que fosse capaz de assumir a hegemonia dos estudos literários tendo “o leitor como instância de uma nova história da literatura” (Jauss, 1994, p.25). Para Jauss (1994, p.25), “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete”. E afirmava que uma obra literária não seria um objeto pronto, acabado que, por si só, reuniria todas as significações possíveis, nem estaria permeada de um caráter atemporal. O que o método recepcional propunha, através das teses de Jauss, seria a de se construir uma história da literatura que levasse em consideração o dinamismo da obra literária que seria descrita pela experiencialização das obras nos leitores – o efeito. Assim, recepção e efeito dariam sentido à obra e escreveriam histórias da literatura.

Com isso, pode-se agora falar do horizonte de expectativa, que pressupõe que um leitor aceita uma obra no momento em que

Desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculada, ao qual se pode, então – e não antes disso – colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores. (Jauss, 1994, p.28)

³⁵ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 222.

Dessa forma, a obra literária deve, ao mesmo tempo, manter o horizonte de expectativa do leitor e romper com ele aos poucos. O horizonte de expectativas é mantido quando a obra segue convenções de gênero, estilo ou forma; entretanto só funcionará como obra literária, se conseguir, ao longo de sua leitura, quebrar o padrão pré-estabelecido e produzir efeitos poéticos diversos do esperado.

Tome-se, por exemplo, o livro de Mário, *Paulicéia Desvairada*, discutido por Bandeira que afirmou ter gostado em princípio, quando Mário o leu a primeira vez, mas em uma segunda leitura já não sentiu o livro como deveria. O que parece ter acontecido é que, na primeira leitura, o livro de Mário agrada a Bandeira por ter mantido o horizonte de expectativa, pela carga lírica esperada, e, ao mesmo tempo, rompido com ele, pelo tom modernista que apresentava. No entanto, esse rompimento, para Bandeira, não se manteve, na segunda leitura e, por isso, talvez, ele não tenha conseguido manter seu entusiasmo inicial pelo livro. Mário não só aceita a crítica de Bandeira ao livro como concorda com ela, quando na carta citada anteriormente, parece tentar responder à questão de como então deve ser avaliada uma obra literária, “A partir da perspectiva do passado, do ponto de vista do presente ou do juízo dos séculos?” (Jauss, 1994, p.37). Ou seja, quando Mário enfatizou que a obra artística somente se transforma em manifestação a partir de sua leitura, ele antecipou questões que tentaram ser respondidas por Jauss que intencionou fazer uma história da Literatura que deveria ser uma história das leituras das obras e a soma dessas leituras formaria o juízo dos séculos, em que o leitor assumiria um papel fundamental e as múltiplas vozes emergiriam. Seria uma história atuante do efeito da obra que estabeleceria uma relação dialógica com o público, seria uma História da literatura que consideraria sua historicidade diacronicamente – contexto recepcional das obras literárias –; sincronicamente – baseado na dessemelhança do sistema de referências da literatura pertencente a uma mesma época –; relacionado a uma função “verdadeira constitutiva da sociedade” (Jauss, 1994, p.57) – emancipação e formação do Homem. Jauss iria acrescentar, ainda:

Para a análise da experiência do leitor ou da “sociedade de leitores” de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o efeito, como o momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo

horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra , e o mundivivencial, trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. (Jauss, 2001, pp. 49-50)

De qualquer forma, a partir dessas questões, Gumbrecht começa a problematizar o paradoxo contido na pretensão de Jauss e, em 1975, ele declara que “... a verdadeira inovação estética da recepção consistiu em ter ela abandonado a classificação da quantidade das exegeses possíveis e historicamente realizadas sobre um texto, em muitas interpretações ‘falsas’ e uma ‘correta’.” (Gumbrecht, 1979, p. 191) Seu interesse cognitivo se deslocava da tentativa de constituir uma significação procedente para o esforço de compreender a diferença das diversas exegeses de um texto”, e que o grande problema dessa escola crítica foi perder de vista o autor e a produção do texto, para somente focalizar o leitor, desejando, em um primeiro momento, ser “uma história da literatura do leitor” (Gumbrecht, 1998, p.25). Gumbrecht denuncia a contradição contida nas aspirações de Jauss: se a Estética da recepção, buscando o novo, pretendeu inaugurar novos paradigmas ao tentar criar condições teóricas e metodológicas para a avaliação de atos distintos da leitura – recepção, produção, comunicação – de acordo com momento e a situação em que cada um deles se processa, como resolver o problema das variantes múltiplas das reconstruções históricas a uma estrutura que só poderá manter coerência se deixar de se preocupar com essas reconstruções?

Mas mesmo se a questão do significado correto ou do leitor ideal correspondesse a um conhecimento prévio do texto como uma forma que constituísse e preservasse um único conteúdo, os estudos da estética da recepção sobre as condições relativas a diferentes significados oriundos de diferentes leitores também teriam que se deparar com o problema de desenvolver um conceito de texto adequado a tais indagações. (Gumbrecht, 1998, p.25)

Portanto, Gumbrecht afirma que, para se reconquistar a coerência, seria necessária mais que uma teoria da recepção, seria preciso “elaborar uma teoria do texto” (Gumbrecht: 1983, p.418), para então se transformar numa teoria das diferentes e múltiplas respostas dadas ao mesmo texto. Este teórico discute, também, a sugestão de Wolfgang Iser à Estética da Recepção, a do “leitor implícito” que está inscrito no texto – entidade abstrata que o regula – e que estaria relacionado a uma teoria do texto e não do leitor. Mário, portanto, parece ter falado desse leitor implícito, quando indica, na carta discutida, que uma obra

nasce em função dos leitores. No entanto, Gumbrecht também apontou o problema do leitor implícito e da Estética em si, no que concernia a perda do autor como criador, ou seja, não levaria em conta a produção textual como objeto da ciência da literatura. Assim, sua proposta seguiu o caminho de inserir o autor como parte da interação com a obra literária.

De qualquer forma, Bandeira já nos indicava, antecipadamente, essa questão e de forma semelhante a Grumbrecht: a obra literária deve ser estudada, entendida, também com base no leitor, mas não somente focada nele como parece ter pretendido Mário. Na verdade, para Bandeira, a obra literária deveria ser permeada da relação comunicativa entre composição do poema – autor – e leitor. E é essa relação que deverá ser chamada de manifestação artística, entendendo o fazer poético como uma permanente criação artística, da qual o leitor é também participante e, por isso, o poema deve “fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero” (“Nova Poética”).

Assim, com isso e por causa disso, retomando a discussão de Bandeira com Mário sobre “Evocação do Recife”, ele deixou no poema, ao contrário do que Mário desejava, “midubim” e “Capiberibe-Capibaribe”, uma vez que funcionou para ele como manifestação artística em sua composição. Se iria funcionar para os leitores, isso já seria outro momento que não competiria a ele se preocupar.

Uma melhor explicação sobre seus versos e do porquê de escrevê-los se encontra em carta de 22 de maio de 1930, em que o poeta, ao contrapor seus textos em prosa com seus versos, assim declara:

Sempre me anima ouvir dos amigos como você uma palavra sobre minha prosa. Vivo desconfiado sempre. Desconfiado que estou dizendo bestidades, bobagens, lugares-comuns. Não tenho o mesmo sentimento com os meus versos, talvez porque não os considere muito como matéria artística. Os meus poemas em certo sentido me satisfazem porque sempre os fiz para atender uma necessidade imperiosa de expressão. Secreção orgânica. Urina da gente pode feder que é sempre urina. A minha poesia pode não prestar mas tenho impressão que é sempre poesia.³⁶

Friedrich (1978, p.15) ressalta, ainda, que, conforme observou T. S. Eliot em seus ensaios “a poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida”.

³⁶ In: MORAES, Marcos Antonio de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.448.

Assim, parece entender Bandeira sobre seus poemas, ainda que os leitores não compreendam todas as referências a sua infância, o poema comunica como poesia, por isso a teimosia em manter as referências, apesar da crítica de Mário.

Ainda assim, Mário de Andrade parece ter pensado na questão imposta pela lírica moderna em que o poeta precisa se afastar do conceito passadista de que a lírica “é tida, muitas vezes, como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal” (Friedrich, 1978, p. 17), evitando, portanto, a intimidade comunicativa, uma vez que:

Ela (a poesia moderna) prescinde da humanidade no sentido tradicional, da “experiência vivida”, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver um assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. (Friedrich, 1978, p. 17)

Dessa forma, a poesia não se decomporia em isolados valores de sensibilidade, mas seria formada, sim, de uma polifonia e de uma “incondicionalidade da subjetividade pura”, em que não há lugar para o sentimento³⁷ e, se ele acontece, é logo cortado por palavras desarmoniosas que o desconstroem.

O poema de Bandeira, apesar de muitas referências pessoais e particulares, de todo um inventário da memória, da “quadrinha simiesca” e de outros recursos usados pelo poeta, desconstrói o sentimentalismo, revelando uma polifonia e uma subjetividade pura, pois, afinal, como ele mesmo afirmou, sua poesia podia não prestar, mas continuaria sendo poesia.

De acordo com isso está Mário em carta de 22 de agosto de 1925, em que diz ter colocado esboços de um poema no papel³⁸ que refletiam um sentimento que iria se organizando em dentro de seu corpo, mas que não estavam acabados porque não tinham chegado na inteligência. Ou seja, o fato de a poesia nascer da “alma” (ou de dentro do corpo como disse Mário) só pode ser aceito se ela for burilada pela inteligência. Assim, para Mário, a expressão do sentimento se transformará em poema, quando passar pelo veio da razão (ou da inteligência). Ou

³⁷ “Sentimento”, entendido aqui, como sentimentalismo. Cf. nota 8, deste capítulo.

³⁸ O poema esboçado por Mário figura em “Tempo de Maria” com o título “VII – Maria”, publicado em *Remate de Males*.

seja, para que a arte possa existir, não bastam sensações advindas do subconsciente, mas sim de um duro trabalho intelectual. Por isso, em carta já citada de 13 de setembro de 1925, Mário declara vontade de destruir esse poema e outros que fariam parte do que ele chamou de “Ciclo de Maria”, por serem pessoais demais – “São meus por demais. Os outros não tem nada com isso.” – e, portanto, não devem ser publicados do mesmo modo a que ele se referiu ao excesso de personalidades no poema “Evocação do Recife”. No entanto, Mário publica seus poemas do ciclo em “Tempo de Maria” (1926), dedicado à Eugênia Álvaro Moreyra, que congrega os seguintes poemas: “I- Moda do corajoso”, “II- Amar sem ser amado, ora pinhões”, “III- Cantiga do ai”, “IV- Lenda das mulheres de peito chato”, V- Eco e o descorajado”, “VI- Louvação da tarde” e “VII- Maria”.

Nessa mesma carta, Mário classifica os poemas do ciclo como sendo “sarcásticos líricos profundamente doloridos perversos outros”, à exceção do primeiro – “Moda do corajoso” – que ele diz ser gracioso e trovadoresco.

Bandeira tem sua participação na publicação desses poemas, quando, em carta também de 13 de setembro de 1925, a Mário, diz em letras garrafais: “Não destrua o ciclo de Maria” e acrescenta que Mário deve aceitar seu destino de grande poeta brasileiro, que é meio desengonçado, comparando sua obra com a de Castro Alves e Fagundes Varela, as quais as pessoas podem não gostar em bloco, mas que devem aceitá-las assim.

Bandeira percebe assim a trajetória marioandradeana, a de um grande poeta brasileiro que pensou a poesia como uma obra unificada e que assim deve ser vista e reconhecida.

Em carta posterior³⁹, Bandeira reforça a ideia de que não se sente “poeta” no sentido etimológico da palavra, que seria “aquele que cria”, porque acredita não ser um construtor de poesia, mas, sim, um lírico, uma vez que, alega ele, quem constrói a poesia é o seu subconsciente, mas sendo um poeta moderno, está claro que ele acrescenta que essa construção pode partir do subconsciente, mas que este seria “muito fiscalizado, aliás...”⁴⁰

³⁹ Carta de 19 de setembro de 1925. In: MORAES, Marcos Antonio de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.240.

⁴⁰ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 240.

Parece que Bandeira e Mário concordam quanto à questão da construção e da lírica, pois, como já foi mostrado, Mário acredita que a inteligência e a vontade (ou impulso lírico) participam do ato de criação artística. Essa impulsão inicial irrompe do subconsciente, como disse Bandeira, mas se transformará em poesia quando passar pela inteligência (ou pelo “subconsciente fiscalizado”). Essas afirmações aparecem no “Prefácio Interessantíssimo”, em que Mário expressa: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi.”⁴¹

Em sua observação na carta, Bandeira pode achar que Mário pensa primeiro na construção, mas Mário, no “Prefácio”, vê sua poesia do mesmo modo que Bandeira vê a dele próprio. Ou seja, a poesia brota do lirismo, que emerge do subconsciente com o moto lírico, mas que em si não é poesia ainda, só pode vir a ser poesia ao passar pelo crivo da crítica. Assim a equação de Paul Dermeé, *Lirismo + Arte = Poesia*, que Mário cita no “Prefácio Interessantíssimo”, pode ser substituída, segundo suas opiniões expressas nas cartas e em *A Escrava que não é Isaura*, por *Lirismo Puro + Crítica + Linguagem = Poesia*.

Por isso, Mário acredita que o lirismo como emoção primária, sobrecarregado de personalidade deve ser expurgado para que a obra alcance sua universalidade, universalidade essa que é imprescindível à arte. Esse expurgo se dá pela inteligência crítica cuja tarefa é a universalização do ímpeto lírico.

Essa discussão sobre lirismo e poesia já aparece em carta anterior, em fins de 1924⁴², em que Mário levanta a questão da diferença entre esses dois conceitos, a propósito do poema “Comentário musical” de Manuel Bandeira. A reflexão de Mário é de que a poesia não está de fato presente no poema, pois “falta a intenção-de-poema”, isto é, falta a intenção de construção de um poema. Para Mário, não havia poema, porque faltavam versos, ele não estaria acabado, não estaria construído e, assim, estaria quebrada a equação marioandradeana. Só haveria lirismo puro, sem intenção de arte. Contudo, reconhece que há, no poema, o “estilo Manuel”.

Em resposta, Manuel Bandeira, na carta de 20 de novembro de 1924, concorda com Mário e encerra a questão ao dizer:

⁴¹ ANDRADE, Mário de., *Poesias Completas*, p. 63.

⁴² Carta datada de 19 de novembro de 1924. IN: MORAES, Marcos Antonio de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.150.

E muito obrigado de ter enfim dado opinião sobre meus versos! É a 1ª vez. Tens razão, não é poema. Aliás característica de quase todos os meus versos. Por isso não chamei a minha coleção de Poemas e pus o título de Poesias. Eu criei mesmo o adjetivo “poemático” para exprimir o que dizes.⁴³

Portanto, “poemático”, para Bandeira, seria esse lirismo puro que extravasa poesia, mas não necessariamente encerra-a em um poema.

Mário, no entanto, não se dá por vencido e não quer encerrar a discussão, tanto que em carta de 29 de dezembro desse mesmo ano, ao censurar o poema “Paráfrase de Ronsard”, emprega a palavra “poetice”, para dizer que, nesse poema, não há sequer lirismo: “Gênero falso de fazer versos e não fazer poesia. É poetice e não lirismo. O erro fundamental, o erro está em fazer paráfrases”⁴⁴. Para Mário, tomar expressões de outros poetas não seria lirismo.

Assim, em “Comentário musical”, tem-se lirismo sem construção poética e, em “Paráfrase de Ronsard”, tem-se construção sem lirismo. Dessa forma, em ambos os casos a equação marioandradeana não se completa, não havendo, portanto, poesia, o que, para Mário, seria fundamentalmente o que se deve pretender.

A resposta de Bandeira quanto à questão do lirismo puro não foi escrita em cartas, mas, sim, em uma resenha sua sobre *Losango Cáqui*, segundo livro de Mário de Andrade: “A mim confesso que o lirismo basta. Admiro um poema bem construído, mas o que me faz amá-lo é o lirismo que nele haja. Para Mário não basta. A poesia pra ele tem que ir além.”⁴⁵

E é com esse pensamento que Bandeira, posteriormente, em carta de 10 de outubro de 1925, analisa os poemas passadistas de Mário enviados a ele, considerando-os muito ruins, mas percebendo o lirismo pessoal contido neles. Ao compará-los com os poemas de *Há uma gota de sangue em cada poema*, Bandeira considera aqueles melhores que estes, isto porque, sequer há nos poemas de *Há uma gota de sangue em cada poema* esse lirismo pessoal que agrada Bandeira, uma vez que, para ele, esses poemas não passariam de um “anedotário grandeguerrístico”⁴⁶. Assim, embora ruins, carregados de um romantismo

⁴³ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.151.

⁴⁴ *Ibid.*, p.172.

⁴⁵ Texto da publicação *Poesia sempre*, nº 08, p.325-327.

⁴⁶ In: MORAES, M.A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.247.

“atrapalhado pelo parnaso e ainda por cima com infiltrações simbolistas”, Manuel Bandeira reconhecia o lirismo presente neles, mas os considerava poemas de adolescentes e que só poderiam ser publicados com esse estatuto e numa época anterior a que Mário se encontrava agora:

Achei os versos muito ruins, mas tive pena que você não os tivesse publicado em tempo. Agora está impublicável.(...) Você tem um fundo romântico, mas este romantismo aqui é romantismo de puberdade. A puberdade estado de alma ficou em você até depois dos 20 anos, puxa! Eu também fiz versos assim, mas foi até 15 anos. (...) Não sei que idade você tinha quando fez, mas sabe que impressão eles me dão? O de um rapaz de seus 15, 16 anos que não trepou, com uma bruta ternura mas por ser feio acreditando que as pequenas não fazem caso dele, só lendo Varela, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães e tudo isso nalguma cidade de Minas.⁴⁷

Assim, vê-se que, embora Bandeira o afirme algumas vezes, somente o lirismo puro não justificaria a poesia.

Embora Mário concorde em parte, em carta de 18 de outubro de 1925, com a análise de Bandeira sobre esses poemas passadistas, ele afirma não conseguir julgá-los, porque, ainda, os percebe com o “estado-de-espírito e sensibilidade”⁴⁸ com que os criou.

Dessa forma, Bandeira e Mário não possuem opiniões de todo diversas, mas complementares entre si e, se discordâncias aconteceram, não foram de todo irreconciliáveis, uma vez que ambos reconheciam suas condições de poetas do século XX que desconfiam da inspiração por si só e acreditam na construção, conforme escreveu Valéry em seu ensaio sobre Adonis de La Fontaine, citado por Friedrich:

A poesia é uma arte profundamente céptica. Pressupõe uma liberdade extraordinária frente a nossos próprios sentimentos. Os deuses nos concedem a graça de um verso; mas então cabe a nós compor o segundo que deve ser digno de seu irmão mais velho, sobrenatural, do que só muito precariamente são capazes todas as forças da experiência e do espírito. (Friedrich, 1978, p.162).

Nem Mário, nem Bandeira negam a inspiração lírica como parte da expressão poética, mas ambos acreditam que a construção, que seria o trabalho com a linguagem, além da crítica, é que de fato criam a poesia. E, muito embora,

⁴⁷ In: MORAES, M.A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.247.

⁴⁸ *Ibid.*, p.249.

pareça que para Bandeira apenas o lirismo puro baste, quando declara no *Itinerário de Pasárgada* ter se resignado “à condição de poeta quando Deus é servido”⁴⁹, ele, também no mesmo texto, dois parágrafos abaixo, diz “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 sentimento⁵⁰ ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia”, reafirmando, assim, que a poesia que acode ao poeta somente se configurará como poema, se trabalhada, depurada pela construção linguística. Em consonância com esse pensamento bandeiriano está García Lorca (apud Friedrich: 1978, p.165), quando afirma: “se é verdade que sou poeta por graça de Deus – ou do diabo – ,o sou também graças à técnica e ao esforço, e porque me dou perfeita conta do que é poesia”. Esse caminho de construção poética que parte da inspiração e se depura na linguagem é o que deve, para Bandeira, construir o poeta.

E, é por isso, que em carta de 04 de fevereiro de 1928, ao comentar o poema “Louvação matinal”⁵¹ que Mário havia enviado a ele, reafirma a ideia de que sem o elemento lírico não há poesia:

Sobre os poemas direi, pra lhe satisfazer a vontade, que como poema só não me satisfaz a “Louvação matinal”, neste sentido que não me parece poesia nem verso. É uma meditação filosófica em prosa. Muito bonita aliás. É uma linda perspectiva de pensamento num alto e tranqüilo movimento rítmico de prosa. Não tem o elemento lírico da poesia; não tem o elemento musical do verso. Mas repito que é linda e que é uma boa ação: quem gosta de ler todos os dias um capítulo da *Imitação*⁵², no dia em que ler a sua “Louvação” não precisará fazê-lo.⁵³

A discussão sobre lirismo é retomada, ainda, em carta de 07 de janeiro de 1931, em que Bandeira menciona uma crônica⁵⁴ sua, escrita para o *Diário Nacional*, publicada no dia 10 de janeiro do ano em questão, sobre a evolução da obra de Mário:

⁴⁹ BANDEIRA, Manuel., *Itinerário de Pasárgada*,. In: _____. **Seleta de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p.302.

⁵⁰ A palavra sentimento assume, aqui, o sentido de expressão.

⁵¹ Poema incluído em “Marco de viração”, de *Remate de Males*.

⁵² “Obra de devoção do século XV atribuída a Thomas de Kempis, a *Imitação de Cristo* (Imitatio Christi) preconiza o exercício da ascese e o diálogo com Cristo.” Nota do organizador.

⁵³ In: MORAES. M.A. (org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.379.

⁵⁴ Essa crônica encontra-se publicada, com o título de “Mário de Andrade”, em *Crônicas da Província do Brasil* (1937), In: BANDEIRA, Manuel., *Seleta de Prosa*, p. 81.

Acabo de escrever para o Diário uma crônica sobre você. Li e reli o seu livro várias vezes, sobretudo os “Poemas da negra” e os “da amiga”. Mas não fiz crítica do livro, fiz crônica sobre a evolução de sua poesia para a forma serena e bem construída, para a calma espiritualidade das suas últimas coisas. E só isso deu o palmo necessário da colaboração.

Tanto na crônica, quanto na carta, Bandeira, mais uma vez, ao analisar os “Poemas da negra” e “da amiga”, procura estabelecer a diferença entre lirismo puro e o que Mário chamava de poesia propriamente dita, repetindo a já citada carta de 1924: “Aliás você sabe que sou mais sensível ao lirismo puro do que ao que você chama de poesia propriamente dita”⁵⁵. Na crônica, a propósito dos dois poemas, Bandeira declara:

Por maior que seja a incompreensão em que nos deixam muitas das imagens dos *Poemas da negra e da amiga*, é impossível ficar insensível ao tom de repousante calma que todos eles respiram, uma impressão de altura em se perdem os ecos odiendos da controvérsia humana e aonde só chegam os harmônicos de um lirismo sutilmente, tão sutilissimamente organizado.⁵⁶

Impregnado da visão lírica, Bandeira reforça, na carta de 07 de janeiro, a ideia de que só consegue sentir os “Poemas da negra” em bloco, alegando que não chegou a compreender os detalhes do poema, porque não os sentiu como gostaria. Portanto, ele percebe a unidade do poema, mas não consegue compreendê-lo totalmente.

Mesmo assim, a crônica de Bandeira elogia e engrandece a obra e a pessoa de Mário de Andrade, que não atribui relevância a esse aspecto, conforme mostra sua carta, de 12 de janeiro de 1931, em que ele comenta a crônica escrita por Bandeira, mas, na verdade, com intenção de reclamar da apreciação de Bandeira dos “Poemas da negra”:

Ora afinal das contas você tava meio besta. Ou eu não entendi o ar reservado de você a respeito dos “Poemas da negra”. Seu artigo, em quanto se refere à compreensão amorosa do livro, é um prodígio de compreensão bem íntima, quero dizer, também sentido, também vivida. Aliás eu devia ter entendido melhor uma frase que você já tinha me escrito sobre eles: Não tenho nada contra eles mas não sinto. Também você se expressou mal. Me parece que o que não existe da parte de você a respeito desses versos, é mesmo o que não era mais possível exigir duma personalidade feita, como você: aquela desintegração andeja de si mesmo, própria dos espectadores não profissionais e dos poetas novos ou incapazes duma

⁵⁵ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.480.

⁵⁶ BANDEIRA, Manuel. *Seleção de Prosa*, p. 81.

integridade pessoal irredutível, desintegração que permite a gente renascer em si num aspecto novo que a obra-de-arte observada nos dá, e só do autor dela vem.⁵⁷

Essa queixa de Mário a respeito de Bandeira não ter gostado ou sentido os “Poemas da negra” é, na verdade, uma continuação do que ele já havia dito a Bandeira em carta de 31 de dezembro de 1930 sobre isso:

Você não chegar até os meus “Poemas da negra”, ara... Confesso que isso me dói, muito embora só possa me admirar da franqueza de alma com que você ou eu erramos na apreciação possível desses poemas. Essas coisas se dão mesmo, uma incapacidade, que tanto no caso pode ser de você como minha, de atingir a verdade duma coisa, que é estranha a nós. Ora o valor efetivo de comoção desses poemas tanto é exterior a você como a mim e como estamos em pólos opostos, eu compreendo e me comovendo com eles você não os compreendendo (no sentido estético) e não se comovendo com eles, só um de nós pode estar no certo. (...) Me alimento a esperança de que um dia você há-de gozar esses poemas azuis. Insisto: repare como Recife se dissolve neles, sem nenhum localismo... Bom, mas a fatura você já me concedeu, o que falta é mesmo aquele estremecinho de coração que eu estou danado por não ter conseguido de você, paciência.⁵⁸

Em resposta a esse incômodo de Mário quanto a sua apreciação dos “Poemas da Negra”, em carta de 23 de janeiro de 1931, Bandeira justifica-se, dizendo que talvez não tenha entendido as metáforas contidas nos poemas e se penitencia por não achar que o elemento sonoro por si só encerraria força lírica suficiente, para que ele entendesse e gostasse do poema. Portanto, perceber os poemas em bloco foi a saída encontrada por Bandeira para, a partir de então, vislumbrar a força criadora e o lirismo do poema.

O poema acabou por integrar o livro *Remate de males*, publicado em 1930, e que, segundo João Luiz Lafetá (1986, p. 28), “dá o balanço e liquida a primeira fase do Modernismo”, anunciando o fim de uma etapa e o início de outra, não só do movimento, como também, da obra de Mário, porque exhibe as conquistas técnicas dos anos vinte, apresentando poemas ainda de combate vanguardista, fragmentários e destruidores, ao lado de outros pitorescos e impregnados de brasilidade, além de apresentar, também, poemas que concorrem para uma “meditação mais interiorizada” (Lafetá, 1986, p.28) como os “Poemas da negra” e os “Poemas da amiga”. Poemas esses, que “prenunciam a produção modernista madura e equilibrada dos anos trinta”(Lafetá, 1986, p.28).

⁵⁷ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 482.

⁵⁸ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 476.

Assim, presentes nos “Poemas da negra” estão a musicalidade que imprime um máximo de subjetividade,

(...)
 Um vento morno que sou
 Faz auras pernambucanas.
 Rola rola sob as nuvens
 O aroma das mangas.
 Se escutam grilos,
 Cricrido contínuo
 Saindo dos vidros.
 Eu me inundo de vossas riquezas!
 Não sou mais eu!

É interessante perceber a denominação dada por Mário aos seus “Poemas da negra”, “poemas azuis”, e, posteriormente, aceita por Bandeira. Ambos, portanto, percebem neles uma serenidade, uma calma lírica, provocando o tom de meditação e de conjunto, o que, possivelmente, permitiu com que Bandeira, em princípio, os sentisse em bloco.

Além disso, Mário constrói o poema, atribuindo um forte sensualismo aos vocábulos; sensualismo inusitado e tranqüilo, abandonando o excesso de pitoresco e o tom rebuscado e exagerado, que marcaram sua primeira fase: “Um vento morno que sou eu” ; “Rola rola sob as nuvens”; “É a escuridão suave/Que vem de você, / Que se dissolve em mim.”; Minha mão relumeia/ Cada vez mais sobre você.” Assim, no poema, Mário “baixa o tom, esquece o brilho e busca o essencial”(Candido apud Lafetá, 1986, p.7).

Segundo Álvaro Lins (1967, p.54) duas ordens de preocupações revelam-se dominantes em Mário de Andrade: a primeira preocupação – o sentimento da terra – responsável pelos poemas intencionais estética ou socialmente, combativos; e a segunda – e o sentimento íntimo do homem – em que nascem os poemas líricos, mais firmemente realizados, segundo o crítico. Os “Poemas da Negra” parecem aglutinar essas preocupações marioandradeanas, pois, neles, o sentimento da terra, sem o tom combativo, se aglutina ao sentimento íntimo do homem, atingindo um lirismo pleno, repleto de brasilidade. E é muito provável que Mário tenha sentido isso e, por isso, incomodou-se tanto por Bandeira, em princípio não ter tido essa percepção.

No entanto, Bandeira acaba por perceber os poemas, conforme Mário desejava, porque em crônica sua, intitulada “Mário de Andrade” e publicada em *Crônicas da província do Brasil*, Bandeira (1997, p.82) declara que, em “Poemas

da negra”, Mário soube falar de Brasil sem torná-lo exótico ou estrangeiro, sem intenção combativa e, por isso, esses poemas “nos dão o sentido da concepção de felicidade a que chegou o poeta: a de conformidade com seu destino”, dizendo, ainda, que o lirismo em Mário atingiu “essa ardência que não consome, esse afeto que não mela nunca, essa transubstanciação de sentimentos em pensamento...”.

Portanto, Bandeira percebe, provavelmente, o que Mário desejou realizar em sua obra, a poesia construída a partir de um lirismo da expressão primária que fere a sensibilidade e se contamina por ela, e que, embora carregado de pessoalidade, expurga-a até alcançar a “universalidade que deve ser um dos principais aspectos da obra-de-arte.”⁵⁹

A preocupação de Mário se justificava, no entanto, naquele momento em que a opinião do amigo era fundamental, não somente por ser o Mário, vaidoso e orgulhoso de seu trabalho, mas, principalmente, porque respeitava a crítica do amigo. E ficaria tranqüilo se tivesse lido a nota de Bandeira à publicação de suas cartas, com relação à carta de 31 de dezembro de 1930:

A esperança de Mário cedo se realizou. “Os poemas da negra” acabaram insinuando-se no meu espírito e no meu coração, e eu mesmo não podia compreender no fim de algum tempo, como não havia gostado à primeira vista! Hoje considero-os mesmo, com os “Poemas da amiga”, das melhores coisas de Mário na lírica. São realmente, como diz aqui, “poemas azuis” de uma serenidade deliciosa.⁶⁰

Assim, a teoria se revela na construção do pensamento que, expressa na correspondência de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira, torna-os críticos privilegiados porque pensaram e repensaram suas poéticas. Nessa escrita das cartas, os comentários, as revelações, os estudos ganham estatuto teórico e, muitas vezes, em tom ameno apontam caminhos muito mais convictos de teorização que revelam os objetivos de suas poéticas.

⁵⁹ ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*, p.212.

⁶⁰ In: MORAES, M. A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 477. Nota nº 76.

3.2.

O Modernismo, os modernistas e a luneta crítica de Mário e Bandeira

Está certo o que você diz no artigo e na carta sobre modernismo e simbolismo. Sou, de fato, de formação parnasiano-simbolista. Cheguei à feira modernista pelo expresso Verlaine-Rimbaud- Apollinaire. Mas chegado lá, não entrei. Fiquei sapeando de fora. É muito divertido e a gente tem a liberdade de mandar aquilo tudo se foder, sem precisar chorar o preço da entrada.

Manuel Bandeira

A extensa correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira inicia-se em maio de 1922, pouco tempo depois da Semana de Arte Moderna, a partir de um recado de Mário levado a Bandeira por Sérgio Buarque de Hollanda: “É preciso que digas ao Manuel Bandeira que me lembro sempre e muito dele”⁶¹. Sérgio Buarque de Hollanda, ao encontrar com Bandeira, dá o recado e o endereço de Mário a ele. Com isso, Bandeira envia ao poeta de *Pauliceia desvairada* uma pequena carta, um exemplar autografado de *Carnaval* e outros exemplares do livro, para serem distribuídos “entre pessoas de mau gosto e boa inteligência”⁶². Mário, em carta imediatamente posterior, agradece e elogia o livro:

Foi meu prazer de ontem recebendo (só ontem) o teu *Carnaval*, reler essas páginas que tanta impressão me tinham produzido, há coisa de dois anos e meio. E o livro não envelheceu para minha admiração, asseguro-te. Creio mesmo que o contrário é que se deu. Saí da leitura com a convicção profunda que o teu livro foi um clarim de era nova, cantando já sem incertezas nem rouquidões. Há no livro uma página que considero das maiores de nossa poesia: “Os sapos”. Já o sabias.(...) Os teus trechos de *verdadeiro* verso livre são magníficos.⁶³

Mário reconhece em Bandeira o espírito do novo que se afinava com o Modernismo brasileiro, do qual Mário foi um dos seus mais polêmicos personagens.

Assim, o diálogo epistolar entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, além de oferecer um material fecundo para a compreensão das questões estéticas, sociais, ideológicas e históricas, permite um passeio pela sociedade da época, através da visão desses dois intelectuais modernistas. As cartas, por acompanharem a liberdade do espírito, permitem que se perca a formalidade,

⁶¹ Carta de Mário de Andrade a Sérgio Buarque de Holanda, 08 de maio de 1922.

⁶² In: MORAES. M.A. (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.60.

Grifo do próprio Bandeira.

⁶³ *Ibid.*, p.62.

tornando-se substitutas da conversa. E, por isso, segundo Júlio Castanõn Guimarães (2004: p. 24), a correspondência pessoal “propicia um maior desembaraço, de modo que, para além de questões literárias, a carta [no modernismo] será também espaço de manifestações pessoais, de informações privadas de pessoas envolvidas na vida literária”.

Assim, nesse período, início dos anos vinte, Mário de Andrade e Manuel Bandeira começaram a se corresponder, iniciando uma sequência quase ininterrupta de cartas que se transformou em um percurso epistolar de suma e significativa importância para a literatura brasileira, não só pelo volume, mas também, e, especialmente, pela variedade de temas, profundidade das discussões e valor histórico e poético dos textos em si.

Bandeira e Mário já haviam se encontrado antes, em 1921, no Rio de Janeiro, em casa de Ronald de Carvalho, poeta amigo dos dois, que posteriormente declamou o poema de Bandeira – “Os sapos” – na Semana de 22. Estavam ambos, portanto, quando iniciaram o percurso da troca de cartas, impregnados dos valores modernistas e de admiração mútua. Nesse mesmo ano de 22, em outubro, Manuel Bandeira na crônica “Mário de Andrade”, publicada em *Árvore Nova*, já comentada nesta tese, diria:

A Paulicéia desvairada não é um livro que tenha sido composto na intenção de ser moderno. Nem mesmo na sujeição de qualquer sistema técnico. São poemas impressionistas, intuitivistas, desvairistas. Numa grande comoção de ternura e sarcasmo, o poeta cantou, chorou, riu e berrou, como confessa no “Prefácio interessantíssimo”. Em suma – viveu os seus poemas. A diferença dos poetas modernos é que eles amam e confessam amar a sua época, com os aeroplanos, os automóveis, o cinema, o asfalto – tudo aquilo enfim que para os falsos poetas é banal e prosaico. (...)

Mário de Andrade é moderno.⁶⁴

Na escrita epistolar de Mário e Bandeira também está exposta a sociedade da época com seus principais atores no campo das artes. Atores, esses, que participaram da vida dos dois correspondentes, que estavam presentes em suas vidas e com eles trocaram ideias, firmaram compromissos, exprimiram ideais, enfim, personagens que, de uma forma ou de outra, aparecem nas cartas e suscitam diversos tipos de comentários. Dentre eles, os principais são Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Ribeiro

⁶⁴ BANDEIRA, Manuel. *Mário de Andrade*, In: _____. *Crônicas inéditas I*, p. 23.

Couto, Francisco de Paula Prudente de Moraes Neto (o chamado Prudentinho), Heitor Villa-Lobos, Sérgio Buarque de Hollanda e tantos outros que permearam esse universo cultural do qual, Bandeira e Mário fizeram parte.

O escritor paulista Ribeiro Couto foi um dos grandes responsáveis pela aproximação de Mário e Bandeira e serviu, muitas vezes, de elo para os primeiros contatos entre os dois, como demonstra Mário de Andrade, em carta de 16 de novembro de 1922: “Escrevo-te. Pedi ao Couto que te comunicasse um pedido meu. Mas creio que é uma injustiça não te escrever eu mesmo.”⁶⁵ Ou ainda, quando indaga a Bandeira, em carta de dezembro de 1922: “Sabes do Couto? Dizem-no em São Paulo. Telefonei para hotéis, hospitais. Nada!”⁶⁶ Bandeira, em resposta, escreve, em carta datada de 06 de janeiro de 1923: “O Couto esteve uns três dias em São Paulo para ser examinado e radiografado. Esteve hospedado no Hotel do oeste. Já regressou a Campos do Jordão.”⁶⁷

Foi por intermédio de Ribeiro Couto que Bandeira conhece a nova geração literária, tanto do Rio, com Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Di Cavalcanti; como de São Paulo, com Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros. Sobre isso, Bandeira declara no *Itinerário de Pasárgada*:

... quando Mário de Andrade veio ao Rio para ler em casa de Ronald e depois em casa de Olegário Mariano a sua *Paulicéia 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 (...), me emprestava os seus livros e foi assim que conheci e comecei a gostar de Palazzeschi, cuja “Fontana malata” sabia de cor, de Soffici, Govoni, Ungaretti.⁶⁸

Ainda, no *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira conta o início de sua amizade com Ribeiro Couto, quando foi morar na rua do Curvelo por causa da morte de seu pai em 1920. Bandeira lembra, então, o discurso com que foi recebido por Couto, quando vinte anos depois, foi eleito para Academia Brasileira de Letras. E sobre ele e sua obra continua, dizendo:

⁶⁵ In: MORAES, M. A.(org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.76.

⁶⁶ *Ibid.*, p.79.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁸ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In.: _____. **Seleção de Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 323.

O contacto freqüente 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.⁶⁹

Essa amizade que se comprova desde cedo está expressa em sua correspondência como se percebe em carta a Mário, de 02 de fevereiro de 1923, em que Bandeira reclama da crítica de Tristão de Athayde em relação a Ribeiro Couto: “(...) em compensação, acanhalhou o Ribeiro Couto, porque o Jardim das confidências é feminino e penumbriista.”⁷⁰

Com certeza, como Bandeira mencionou inúmeras vezes, tanto no *Itinerário*, quanto nas cartas a Mário, Ribeiro Couto em muito o influenciou e, assim como Mário, também opinava sobre sua poesia. Em carta de 27 de dezembro de 1924, resposta ao ensaio que Mário publicara no número 107 da *Revista do Brasil*, em novembro do mesmo ano, Bandeira afirma que Ribeiro Couto concordava com Mário quanto a ser ele, Manuel Bandeira, o primeiro a utilizar o verso livre no Brasil, de que o exemplo principal se encontra em “Para cá, para lá... / Para cá, para lá... / Um novelozinho de linha...” (“Debussy”); além de utilizar com uma familiaridade única as redondilhas, “Enfunando os papos / Saem da penumbra, / Aos pulos, os sapos.” (“Os sapos”), e os octassílabos, “Não posso crer que se conceba / do amor senão o gozo físico! / O meu amante morreu bêbado, / E meu marido morreu tísico!” (“Vulgívaga”), versos que, segundo Mário, seriam responsáveis, especialmente no *Carnaval*, por versos que exprimem ironias, risos e frenesis:

Manuel Bandeira foi o primeiro a empregar o verso-livre no Brasil. Me parece que ninguém lhe disputará esse mérito histórico. Foi com Debussy, poema de que já muito riu a *Revista do Brasil*, que se afoitou nessa picada. Manuel é como Debussy. Aqueles acordes vagos, aquela ausência de tonalidade firmada nítida, aquela fluidez, diafanidade que qualquer Sol carioca afugenta. Essa poesia de conversa ou de vibração interior delicadíssima não sabe soprar na inúbia belicosa dos tupis, é indiscutível. Pra cantar com naturalidade e ausência total e necessária de retórica se prestam mais os ritmos livres ou então algum verso curto, cancionero, popular. E de facto só nesses Manuel vai bem. Quando lhe aconteceu

⁶⁹BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In.: _____. **Seleta de Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p.324.

⁷⁰In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.84.

viver o Carnaval o balanço cantador das redondilhas e octasílabos é que lhe permitiu o sarcasmo de estalo, risadas, beijos, pulos.⁷¹

Na carta, Bandeira concorda com essas considerações técnicas de Mário, completando-as com o que disse Ribeiro Couto em relação à métrica de seus versos: “O Couto diz a mesma coisa e vai mais além: acha que o octassílabo é o meu metro pessoal. De fato é o ritmo da minha música profunda.”⁷²

Nessa mesma carta, Bandeira diz, ainda, que muitos amigos não gostaram do poema “Arlequinada”, inclusive Ribeiro Couto, que não gostou, especialmente, por causa dos versos – “É dele que mais me queixo, / Que por ele assim me espicho!” - que o incomodavam pela sonoridade e por ele considerá-los de um “mau gosto, único”. Mas, Bandeira, em princípio, não havia se incomodado com as discordâncias quanto ao seu poema, alegando que gostava, mas sem atribuir grande importância a ele. No entanto, quando Mário iniciou seu ensaio crítico, dizendo – “Manuel Bandeira escreveu obras-primas. São: “Os Sapos”, “Canção das Lágrimas de Pierrot”, “Vulgívaga”, “Arlequinada” sem a última estrofe que escangalha a impressão...”⁷³ – Bandeira não somente demonstrou surpresa e entusiasmo pela expressão obra-prima atribuída a seus poemas, inclusive à “Arlequinada”, como também aceitou a ressalva de Mário à última estrofe do poema: “ Se conhecesse antes o seu juízo, teria suprimido a quadra final”.⁷⁴ Assim, Manuel Bandeira, mesmo seguro de si e de seus poemas, demonstrava dar importância ao que os amigos diziam, especialmente Mário e Ribeiro Couto, sempre estimados e respeitados, como ele próprio justifica , em carta de 11 de maio de 1925, na qual , à propósito de seu aborrecimento com Graça Aranha e Ronald de Carvalho, reafirma sua admiração a Mário e a Ribeiro Couto:

Eu não dou pra essas relações literárias⁷⁵. Só sei admirar de todo o coração. E eu chamo admirar de todo o coração, poder gostar e falar franco, como faço com

⁷¹ ANDRADE, Mário de. *Manuel Bandeira*. **Revista do Brasil**, São Paulo, v. XXVI, nº 107, ano IX, p. 214-224, novembro, 1924.

⁷² In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.167.

⁷³ ANDRADE, Mário de. *Manuel Bandeira*. **Revista do Brasil**, São Paulo, v. XXVI, nº 107, ano IX, p. 214-224, novembro, 1924.

⁷⁴ In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.165.

⁷⁵ O que Bandeira quis dizer aqui de “relações literárias”, na verdade eram relações falsas que, para ele, não levavam em consideração as amizades.

Ribeiro Couto e com você. Gostar é não pensar em si, botar os outros pra frente, - o contrário do que eles⁷⁶ fazem”⁷⁷.

Gostar e respeitar a opinião dos amigos fez parte da vida de Bandeira que afirmou no *Itinerário de Pasárgada* que sua amizade com Ribeiro Couto foi “fonte de grandes alegrias, grandes ensinamentos” e “de algumas grandes raivas também...”⁷⁸

O mesmo parece ter acontecido com Mário em relação a Ribeiro Couto, pois, em carta de 31 de maio de 1925, fez elogios a ele no que se referia à saúde e à situação financeira, como faria um amigo, mas, ao mesmo tempo, dizia não suportá-lo como crítico literário, uma vez que, para Mário, ele não conseguia perceber a sensibilidade plena de um poema, por isso não lhe agradava o modo como ele dizia gostar de *Paulicéia desvairada*. Não incomodava a Mário, segundo ele próprio, o fato de alguém não gostar de seus poemas, mas, sim, o fato de não ser entendido em plenitude ou de ser gostado pelos motivos errados:

Não tem sujeito que consiga me irritar mais, o Couto me desespera. Gosto dele por isso. Dá catalepada em toda gente, descobre defeitos verdadeiros na gente de cambulhada com defeitos que tira da própria cachola com uma fecundidade e uma leviandade que espanta e acabrunha. É o pior crítico do mundo, quando critica alguém, na realidade observa a si mesmo. Diz que gosta de Paulicéia mas o gosto que tem por Paulicéia me irrita. Não compreendeu absolutamente o meu livro.⁷⁹

Mário se irrita, ainda, com o fato de Ribeiro Couto não ter gostado do poema *Raça* de Guilherme de Almeida, por motivos que ele, Mário, considerou absurdos, ou seja, mais uma vez ele acusou Ribeiro Couto de não ter entendido o poema em sua totalidade e de ter se apegado a banalidades para criticá-lo. Assim, Mário se irritava com o crítico Ribeiro Couto, mas não com o amigo a quem ele tinha enorme apreço, o que ficou bastante claro no término de sua enorme carta, quando diz:

É engraçado, eu às vezes quero não gostar do Couto porém é impossível, gosto dele, ele me atrai, me dá raiva, no fundo é um sujeito estupendo que pensa

⁷⁶ Por “eles”, entenda-se Graça Aranha e Ronald de Carvalho.

⁷⁷ In: MORAES, M. A. de (org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 208.

⁷⁸ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In.: _____. **Seleção de Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 321.

⁷⁹ In: MORAES, M. A. de (org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 212.

que por ter vivido um pouquinho, aliás bastante, a vida noturna, acha que a vida se resume nisso e que tem direito de fazer psicologia a torto e a direito e quando não descobre inventa o resto pra figura não ficar pela metade. N ao é bem isso: ele parte de observações muito sutis e exatas mas vai se esquece de que está observando e continua criando da cabeça dele sem se amolar mais com a pobre criatura humana bem existente e real.⁸⁰

A observação de Mário em relação à personalidade de Ribeiro Couto é bastante interessante, pois ele acredita que o Couto, apesar de extrapolar em suas análises, tanto de pessoas, quanto de poemas, ainda assim, faz contribuições pertinentes e apuradas, muitas só percebidas por ele. Por isso, continua definindo Couto como “um pândego delicioso, a delícia da pimenta que arde, é ruim mas a gente continua comendo pimenta.”⁸¹

É importante perceber que Bandeira tem por Ribeiro Couto não só uma amizade sincera, mas, também, profundo respeito por sua participação como personalidade da época e por sua influência sobre os poetas modernos e é por isso que, em carta de 19 de maio de 1924, Bandeira reclamava por Mário ter omitido Ribeiro Couto de sua “Crônica de Malazarte – VII”, publicada em *América Brasileira*. Nessa crônica, Mário procurou historicizar criticamente o movimento modernista a partir da exposição de Anita Malfatti, em 1917, destacando Oswald de Andrade e apresentando os paulistas Brecheret, Guilherme de Almeida, Di Cavalcanti, Villa-Lobos, dentre outros; e os cariocas Renato Almeida e Ronald de Carvalho. Bandeira se ressentia da omissão de Couto, chamando-a de “grave” e justificando:

Quem agitou o meio carioca e nele lançou as ideias modernas foi o Ribeiro Couto. Prestou o incomparável serviço de converter o Ronald. Este em 1920 criticando o *Carnaval*, meteu as botas em Guillaume Apollinaire e numa conferência pública, estigmatizou os modernos, opondo-lhes a arte equilibrada e sadia do nosso Bilac e do nosso Raimundo Correa. Foi o Ribeiro Couto que com aquela vivacidade sedutora captou o Ronald. O Couto vivia falando no Oswald, em Anita, em Brecheret. Companheiro dele era o Di. Mas este não tinha a irradiação generosa do Couto. Eu era modernizante sem saber. Foi o Couto quem me revelou os italianos e os franceses mais novos, Cendrars e outros.⁸²

Esse relato de Bandeira sobre a importância de Ribeiro Couto no cenário cultural foi repetida no *Itinerário de Pasárgada*, em que ele, não somente,

⁸⁰ MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 213.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 124.

agradece ao amigo como o revela seu valor. Dessa forma as observações de Ribeiro Couto, assim como sua *verve* social se fizeram presentes na vida e na obra de Mário e de Bandeira, nas quais o poeta “intimista” e de “temas humildes”⁸³, segundo Bandeira, os influenciou e acompanhou-os, sempre demonstrando sua amizade, especialmente, por Bandeira para o qual faz o discurso de recepção na Academia Brasileira de Letras.

Outras personalidades da época fizeram-se presentes na correspondência de Mário e Bandeira e foram por eles criticados ou louvados. Com Ronald de Carvalho, por exemplo, há sempre uma dubiedade de sentimentos e de crítica. Em carta de 10 de outubro de 1924, Mário começa relatando a Bandeira uma intriga acontecida entre Oswald de Andrade e Graça Aranha, e continua com a crítica ao livro *Estudos brasileiros* de Ronald de Carvalho, sobre o qual Mário diz achar “fraquíssimo”⁸⁴, criticando a empáfia do título e afirmando ser ele uma “vulgarização que ainda por cima é sintética em vez de analítica”.⁸⁵ Mas, ao mesmo tempo em que critica o livro, chamando-o de exercício didático e repleto de uma prosa de “eloquência fácil, com frases rebolantes, bem acabadinhas, com preocupação de sonoridade, boniteza, cadência, coisa de artífice parnasiano. Poemas em prosa deploráveis que a gente espreme e não sai nada”⁸⁶; ele não deixa de elogiá-lo como poeta e como inteligência, dizendo:

Eu tenho o Ronald pela inteligência mais harmoniosa que conheço. O Ronald além da poesia em que já é magistral, pode fazer na prosa qualquer coisa de mais duradouro que vulgarizações literárias mesmo quanto ao lado artístico do livro, sua prosa.⁸⁷

Bandeira, em carta resposta de 13 de outubro de 1924, concorda com a opinião de Mário sobre Ronald de Carvalho e a complementa, dizendo que o modernismo teve uma influência saudável sobre ele, mas não alterou “as linhas essenciais do seu espírito” e que, embora Ronald fosse bastante inteligente, essa inteligência seria para compreender e não para descobrir. Bandeira acredita, ainda, que o livro funcionaria como reprodução de conferências e não como o que

⁸³ BANDEIRA, M., *Apresentação da poesia brasileira*, p. 169.

⁸⁴ In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 135.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid.

pretendeu ser – estudos. E vê Ronald, também, como um harmonizador dos modernistas: “De fato. Parece que ele chegou junto ao grupo das musas modernas num momento de algazarra e ralhóu: Tenham modos. E ensinou a dançar a roda com modos”⁸⁸, por isso, inclusive, ao dedicar seu livro a ele, disse: “A Ronald, o clássico do canto novo”. Bandeira quis dizer, com isso, que Ronald de Carvalho representaria o modernista clássico, se é que isso seria possível. E é por pensar assim que Bandeira usa a metáfora “dançarino acorrentado” para falar da obra de Ronald em *Apresentação da poesia brasileira*, usando a própria imagem criada pelo poeta de *Jogos pueris* expressa em uma crônica sua sobre Villa-Lobos. E em carta de 03 de agosto de 1925⁸⁹, Bandeira diz que um grande defeito na poesia brasileira do Ronald é o exotismo, assim como na de Guilherme de Almeida, poeta, criador da capa da *Revista Klaxon* que, também, se faz personagem da correspondência de Mário e Bandeira. Sobre ele, Mário, a propósito de seu poema, “Raça”, declarava na carta já citada, de 31 de março de 1925:

O Guilherme nessa noite disse um poema grande, *Raça*, que eu acho uma maravilha, talvez a obra-prima do Gui. Do gênero dele, se entende, efeitos de linguagem, construção cerebral, um pouco rebuscada, talvez demais, porém linda, ele imagina a nossa formação uma cruz, os dois braços e a cabeça dela são o portuga, o índio e o negro, o tronco da cruz somos nós. Fala separadamente de cada agrupamento racial e enfim do brasileiro.⁹⁰

O fragmento do poema, antologizado por Bandeira, encantou Mário que percebeu o tema nacionalista bem trabalhado na construção poética:

“Nós. Branco – verde – preto: simplicidades – indolências – superstições.” (*Raça*)⁹¹

E por isso continua, na carta, dizendo:

É lindo, duma arte esplêndida, dum ritmo magistral, duma eloquência! Nós já mais que sabemos que o Gui sofre influências. Mas isso não tem importância nenhuma. Vê os outros fazerem, faz depois dos outros mas faz melhor isso é que é.

⁸⁸ In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 138.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 224.

⁹⁰ In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 213.

⁹¹ BANDEIRA, Manuel., *Apresentação da poesia brasileira*, p.351.

Melhor no sentido de obra-de-arte. *Raça* é uma coisa estupenda, você há de ouvir, eles vão logo pro Rio outra vez, (...).⁹²

O poema é composto de versos livres em que a sonoridade – quase todo com o acento rítmico pentassílabo – e a disposição gráfica contribuem para a manutenção do ritmo eloquente e grandioso para um tema nacionalista que se pretendia valoroso e significativo para a época. O tema escolhido aliado a um domínio da técnica poética, reconhecido pelos modernistas, provavelmente fez com que Mário admirasse o poema e ficasse furioso com Ribeiro Couto que confessou não gostar do poema: “(...) pois o Ribeiro Couto detestou.” Para Mário, Ribeiro Couto não havia entendido o poema, mas ele tinha esperanças que Bandeira o reconhecesse como um grande poema, o que acontece em carta, datada de 26 de junho de 1925:

Você tem razão: *Raça* é um poema extraordinário, a obra-prima de Guilherme, para a qual tudo o que ele fez anteriormente parecia ensaios, estudos. Nela é que se realiza de maneira oportuna e cabal aquela força ideativa e construtiva que é o melhor de Guilherme. Isso em poemets curtos ficava acanhado, como que artificial, quase puramente malabarístico – com exceções admiráveis, bem entendido. Em *Raça*, não: aquela imaginação verbal, por grande que seja subjugada, subordinada, obediente à concepção e ao sentimento que são altíssimos e empolgantes.⁹³

Quanto à observação de Mário sobre Guilherme de Almeida sofrer influências, Bandeira concorda e acredita que a principal influência que Guilherme de Almeida sofreu para construir “*Raça*” foram os poemas “Carnaval Carioca” e “Noturno de Belo Horizonte”, ambos de Mário de Andrade. Bandeira afirma, ainda, que o “grande poema brasileiro está criado – *Raça*”.⁹⁴ Mas este poema somente foi possível a partir da influência do que Bandeira chamou de “substrato brasileiro” ou “categoria brasileira”⁹⁵ presentes nos poemas de Mário. E sobre isso acrescenta: “Acho mesmo que convém que nos imitemos, que nos plagiemos, que nos influenciemos para firmar cada vez mais essa característica racial que já é patente e bem definida.”⁹⁶

⁹²In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 213.

⁹³Ibid., pp.218-219.

⁹⁴Ibid., p.219.

⁹⁵Ibid.

⁹⁶Ibid.

Embora ambos – Mário e Bandeira – tenham concordado com a excelência do poema “Raça”, Mário, em carta de 26 de julho de 1925, faz uma ressalva quanto às imagens evocadas por Guilherme de Almeida para representar os brasileiros as quais ele acredita serem passadistas e convencionais, no sentido do que já passou, ou seja, evocações de uma realidade brasileira passadista e, não, atual. Esse, para Mário, seria o grande pecado do poema que, ignorando a modernidade civilizatória brasileira das grandes cidades, concentra-se em um passado regional, impregnado de exotismo, distanciado da realidade do Brasil, que se queria como representativa da atual civilização universal:

A parte brasileira do poema, sob o ponto de vista ideal crítica da realidade brasileira não corresponde à verdade, porém a uma convenção que se vai tornando exótica dentro do Brasil e que é regional, não duma só região, porém de regiões que não representariam a realidade com que o Brasil concorre pra atual civilização universal. Porque essa concorrência se realiza com a parte progressista dum país, com o que nele é útil pra civilização e não com o que nele é exótico.⁹⁷

Assim, o que Mário propunha para se representar a realidade brasileira era uma aglutinação de duas realidades – a regional e a das grandes cidades – e isso foi o que ele tentou realizar em sua obra, *Macunaíma* que se mistura em si mesmo junto a *Amar, verbo intransitivo* e, especialmente, em sua obra poética que parece sempre estar em busca dessa aglutinação para se fazer universal.

O poema de Guilherme de Almeida continuaria provocando polêmica, pois, tempos depois, em 31 de janeiro de 1926, Carlos Drummond de Andrade escreve a Mário, dizendo ter lido o poema “Raça” e criticando-o negativamente:

Li *Raça* e tive a impressão de empobrecimento voluntário do Guilherme. Ele que domina tão bem todas as formas do verso ficou preso a uma que agrada no princípio, depois se tolera e finalmente enjoa. Se o livro tivesse mais vinte páginas a gente saía dele bocejando. E é pena porque tem belezas fantásticas, como tudo que é do Guilherme. (...) Mas voltando a *Raça*: acho que a ideia inicial do poema foi dada pela moda nacionalista, e não por “precisão da nacionalidade”, como você diz. Assim, aquela evocação dos primeiros passos do Brasil tem muito de literário, com a fusão das “três raças tristes” disfarçada na tal história dos “três caminhos que se cruzam – um branco, um verde e um preto”. Sai, Bilac! Guilherme não tem a brutalidade, a ternura e o amor que a nossa paisagem está exigindo de seus cantores (mesmo defeito do Ronald). Guilherme é muito fino demais. Não posso

⁹⁷ In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.221.

acreditar nele. Como é diferente o Manuel, e como é maior!⁹⁸

Parece que, nesse caso, a época determinou a leitura e Drummond não gostou do poema por já estar distanciado desse nacionalismo pretendido, conforme Mário começava a perceber anteriormente. O que incomoda o autor de *Brejo das Almas* não é somente a evocação de imagens passadistas (“Sai, Bilac!”), mas, também, o fato de sentir a dicção do poema como passadista pela manutenção de um único ritmo no poema, coisa que Drummond evitaria fazer. Ao mesmo tempo em que percebe as notas passadistas do poema de Guilherme de Almeida, Drummond refere-se à modernidade de Bandeira, percebendo, informalmente, a mistura de brutalidade, ternura e amor no poeta.

Em continuidade à carta de 26 de julho de 1925, Mário diz ainda a Bandeira que concorda com ele também quanto à questão das influências mútuas entre os modernistas, afirmando que sofreu influências do próprio Bandeira, de Oswald de Andrade, de Ronald de Carvalho e de Guilherme de Almeida, mas que somente ele e Bandeira teriam essa consciência porque os “outros” não eram dessa opinião e não gostariam de ouvir isso, porque não entenderiam essa contribuição em suas obras. Sobre isso, Mário continua dizendo que Oswald de Andrade, chamado por ele sempre de Osvaldo, por quem ele confessou ter sido também influenciado no que tange, principalmente, ao desejo de abrazeirar construtivamente sua dicção, teve dificuldades em aceitar influência alheia, sendo, inclusive, irônico quanto à influência de Mário em sua obra: “Osvaldo tendo que empregar um *pra* num verso diante de mim mesmo confessou que não queria empregar o meu (?) *pra*.”⁹⁹

Em carta imediatamente posterior a essa de Mário, datada de 03 de agosto de 1925, Bandeira declara que já previra o escrúpulo de Oswald de Andrade, quanto ao uso de uma linguagem que se parecesse com a de Mário, uma vez que Mário tomou para si tal empreitada de abrazeiramento da língua que acabou por marcá-la como a língua de Mário, como passou a se chamar no meio literário: “Em vez de dizer ‘deram pra escrever brasileiro ou cassange’, dizem ‘deram pra imitar o Mário’.”¹⁰⁰

⁹⁸ In: FROTA, Lélia Coelho (org.), *Carlos & Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, pp. 188-189.

⁹⁹ In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 221.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.224.

É interessante perceber que o próprio Bandeira adotou, em boa parte de seus poemas e em suas cartas, o “pra” que Mário diz ser da linguagem brasileira e não dele propriamente, demonstrando, assim, estar de acordo com Mário quanto a essa construção ser brasileira e não, pessoal:

(...)

Levava ele pra sala

Pra os lugares mais bonitos e limpinhos (...)

 (“Porquinho-da-Índia”)

Vou-me embora pra Pasárgada

Lá sou amigo do rei (...)

 (“Vou-me embora pra Pasárgada”)

No entanto, em Bandeira, essa construção não se fez obrigatória, nem foi utilizada indiscriminadamente como defendia Mário:

Nossa senhora me dê paciência

Para estes mares para esta vida!

Me dê paciência pra que eu não caia

Pra que eu não nesta existência (...)

 (“Oração do Saco de Mangaratiba”)

Assim, Bandeira demonstrou sempre, como já foi discutido em capítulo anterior, que se não funcionasse bem no ouvido, se não contribuísse para a manutenção do ritmo, uma construção não deveria ser usada, por isso, ele aceita o “pra” como construção brasileira, mas só o emprega se funcionar ritmicamente no poema, contribuindo para a sonoridade desejada. Essa é sempre a posição de Manuel Bandeira quanto à construção poética, e é por isso que em carta de 17 de abril de 1924, ele tenta explicar a Mário sua posição quanto ao *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, o qual ele tomou conhecimento quando de sua publicação em 18 de março de 1924 no *Correio da Manhã* (RJ). Pouco depois da publicação, Bandeira escreve um artigo intitulado “Poesia Pau-Brasil”, em que, de forma sarcástica investe contra o nacionalismo e o primitivismo, propagados por Oswald no manifesto.

Assim, Bandeira se refere ao artigo como um “veneno complicadíssimo em que entrava muita ironia, alguma taquinerie, um pouco de seriedade, um bioco de

mistificação, raiva, nojo, etc.”¹⁰¹, mas contrapondo a isso, alega que o escreveu porque considerou o manifesto admirável, assumindo que o atacou por “reclamismo e mistificação cabotina”¹⁰². Diz, ainda, que ele próprio já havia prevenido Oswald de que escreveria um artigo atacando o manifesto para, como Oswald dizia ter tido intenção de fazer, provocar intrigas e ataques, pois ambos lamentavam o fato de que o meio literário fosse pontuado apenas por elogios e endeusamentos. Bandeira lamenta somente o fato de não ter sido compreendido pelos “próprios companheiros de batalha”¹⁰³, uma vez que, pelos inimigos, ele já sabia que teria suas palavras desvirtuadas.

Na verdade, o que Bandeira tentou fazer, no artigo, foi mostrar que, como ele sempre defendia, a militância não serve à poesia, não serve à construção poética e que o nacionalismo pode estar presente na poesia moderna, mas não deve ser seu único ou principal motivo e tema. Bandeira acreditava que o primitivismo oswaldeano poderia resvalar para o exotismo se essa fosse sua única preocupação poética. No entanto, apesar da acidez do artigo, ele não significava que Bandeira não acreditava ou não gostava do trabalho de Oswald, ele, apenas, quis exagerar na discordância de alguns aspectos para polemizar e agitar o meio literário.

Isso, Bandeira deixa claro quando expõe, ainda na carta, sua opinião sobre Oswald:

Com relação a Oswald destaquei maliciosamente certas inconseqüências e rebati a estreiteza daquele conceito nacionalista. De resto é minha convicção de que somos irremediavelmente brasileiros. O mais viajado de nós, o mais estrangeirado. (...) Oswald é inteligentíssimo e que graça e força de expressão ele tem! O manifesto é delicioso – uma obra d’arte.¹⁰⁴

E, em carta a Mário de 13 de setembro de 1925, Bandeira explica melhor o que pensa da obra de Oswald:

Oswald mandou-me o Pau-Brasil. Que capa f. da p.! Aquilo sim, é arte brasileira “saída dos discursos da câmara, dos comentários dos jornais, etc.” O que está dentro é o bom Oswald, empregando a técnica Kodak de Cendrars. Pena

¹⁰¹ In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p.116.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid., p. 117.

¹⁰⁴ Ibid., p. 118.

aquela prosa prefacial – cafésista e importante. Deixemos de parolagem. Nós não inventamos nada. Isso de falar de Europa decadente e esgotada é pretensão muito besta. O livro tem coisas deliciosas, do realista Oswald, observador irônico. É o que eu chamo o melhor Oswald. Ele sente e critica deliciosamente o Brasil, mas no fundo é pouco Brasil. Pau-Brasil é tradução de Bois Du Brésil. Acho você mais Ibirapitanga.¹⁰⁵

Nesse comentário, Bandeira continua a afirmar o que disse no artigo, ou seja, a defesa do primitivismo e recharcamento da Europa não contribuiriam para a formação da poética brasileira, e, por isso, não se deixa cair na armadilha modernista brasileira da poesia fundacional. Embora perceba a visão crítica de Oswald em relação ao Brasil, contida em seus poemas, Bandeira considera que quem representa poeticamente o Brasil é Mário de Andrade, como ele iria afirmar em muitas outras cartas. Assim, para Bandeira, Oswald consegue juntar técnica e expressão lírica em seus poemas, mas peca quando traça seu caminho pela busca de refundar o país, através da irreverência constante, criando uma caricatura de si mesmo e, conseqüentemente, caricaturizando o Brasil.

Quanto à técnica empregada por Oswald em seus poemas, Bandeira continua afirmando, em carta de 19 de setembro de 1925, que ela foi tirada de Blaise Cendrars, mas que isso não desmereceria em nada a poesia de Oswald:

Quando Oswald esteve na Oropa e fez aquela conferência na Sorbonne, lembra-se? A conferência foi publicada no nº da Revue de l'Amérique Latine onde vinham uns poemas de Cendrars que faziam parte de Kodak – Há três anos traduzi três para a *Idea Illustrada*. Nem Oswald nem Sérgio tão pouco faziam nada assim. A técnica de ambos foi tirada de Cendrars: é inegável – e para isso estou a bancar o crítico documentado com datas, esbarrando apenas numa “palavra de honra que não conhecia” (em que aliás eu não acreditaria!). Sem dúvida isso tem importância, pois a técnica é admirável, tem caráter clássico e serviu maravilhosamente às necessidades de expressão do Oswald.¹⁰⁶

Mário concorda com Bandeira quanto a sua opinião sobre Oswald e é por isso que, em carta de 18 de outubro de 1925, faz uma ressalva, dizendo que, em Oswald, pelo exagero de pregações contido em seus textos, o que é bom, e até excelente, se torna péssimo “por causa da leviandade com que julga, critica, entende e generaliza”¹⁰⁷. Essa observação se dá a propósito de um artigo de Tristão de Athayde, “Queimada ou fogo de artifício”, publicado em 11 de outubro

¹⁰⁵ In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 238.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.241.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.250.

de 1925 em *O Jornal*, em que ele examina, principalmente, o primitivismo oswaldeano.

Com Oswald, Mário irá se desentender inúmeras vezes, relatando sempre a Bandeira seus desagrvos, os quais não são levados a sério por Bandeira que resume o que pensa da personalidade de Oswald e da amizade deste com Mário em carta de 11 de novembro de 1926:

Do Oswald só há dois meios de se defender: ou fazer mais blague e mais intriga do que ele ou então afastar-se. Ambas as coisas muito difíceis, porque: que sujeito engraçado! Que sujeito cínico! Que filho da puta gostoso! Eu confesso que acho uma graça enorme nas raivas e nos sofreres que Oswald te dá. Oswald não se toma a sério. Oswald goza-se.¹⁰⁸

Parece que, com essa explicação, Bandeira justifica o artigo “Poesia Pau-Brasil”, em que ele não somente ataca Oswald e o manifesto, mas também debocha dele.

Intrigas e discordâncias literárias e sociais permeiam as cartas, em que escritores da época são frequentemente julgados, como acontece também com Graça Aranha, motivo, em princípio, de discórdia entre Mário e Bandeira, não somente como pessoa, mas principalmente pelo seu papel no movimento. Essas primeiras discordâncias acontecem no ano de 22, a propósito de uma homenagem que os poetas que escreviam para a revista *Klaxon* iriam fazer a Graça Aranha, dedicando um número a ele.

Bandeira não se sente à vontade para fazê-lo e explica isso a Mário, em carta de 22 de novembro de 1922:

Quanto à “Doação dos Poetas” pesa-me, meu caro Mário, ter que dizer que não me sinto qualificado para tomar parte nele. Uma homenagem como essa que os Klaxistas vão prestar ao Graça Aranha implica não só a minha admiração mas também e sobretudo a simpatia pelo homem e pela obra. É o que me falta, e seria insincero de minha parte aparecer ao lado de vocês. Admiro o Graça Aranha, mas sinto-o distanciado de mim.¹⁰⁹

Quanto às opiniões de Graça Aranha sobre poesia, Bandeira irá, também, discordar especialmente de um comentário a respeito de “Carnaval carioca” de Mário, em que Graça Aranha afirma ter partes românticas. Bandeira considera,

¹⁰⁸ In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 326.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 76-78.

como já foi mostrado, o poema, “Carnaval carioca”, um triunfo para a arte moderna e faz uma ressalva à opinião de Graça Aranha sobre ele, dizendo que se essa consideração foi apenas uma constatação estava bem, mas se foi uma ressalva crítica, ela foi descabida, uma vez que o poema tem, sim, partes românticas, simbolistas, parnasianas, impressionistas e clássicas, mas tudo isso digerido e devolvido à moda Mário de Andrade. Ou seja, todas essas influências juntas contribuíram para que o poema fosse *peçoalissimamente* Mário.

A propósito da cisão entre Oswald de Andrade e Graça Aranha, Bandeira coloca-se firmemente ao lado de Oswald, mesmo porque quem ele considerava de fato modernista era o Oswald, pois, para Bandeira, Graça Aranha seria apenas um nome de prestígio que se solidarizou com o movimento modernista que por seu apoio tornou-se visível. Mas, para Bandeira, ele não seria, de forma alguma, o idealizador do movimento como pretendia parecer, nem sua obra, nem seu pensamento estariam tão afinados com o movimento como ele, talvez, o desejasse. Na verdade, Bandeira acreditava que Graça Aranha não havia influenciado nenhum dos poetas modernos, mas, sim, o contrário, estes é que influenciaram Graça Aranha e, por isso, ele considerava um erro o fato de alguns poetas modernistas serem apresentados como discípulos de Graça Aranha.

Em carta de 13 de outubro de 1924, Bandeira diz, a Mário, o que pensa do rompimento de Graça Aranha com Oswald:

Ora, o Graça que se fomente. Ele veio conhecer o movimento moderno conosco. O “extrema-direita” com que ele apareceu na Estética era o Marcel Proust. Todos nós podemos ajustar contas com o Oswald, meter-lhe o pau, desancá-lo, enforcá-lo, mandá-lo para o inferno, requisitá-lo novamente para o estraçalhar com mais requinte, reduzi-lo a pó de mico ou pasta de lubrificar mola de pára-choque... nunca, porém, pôr de lado, porque o movimento moderno, a onda moderna partiu de São Paulo e ele foi o batalhador de primeira hora.¹¹⁰

No entanto, Bandeira, apesar de não gostar de Graça Aranha e expressar isso claramente nessa mesma carta – “Do Graça não gosto positivamente.¹¹¹” – reconhece a importância de seu discurso na Academia Brasileira de Letras, em que ele ataca os acadêmicos e defende os modernistas, pregando a transformação

¹¹⁰ In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 138.

¹¹¹ *Ibid.*, p.139.

da Academia, “que viva e se transforme”¹¹² para que ela admitisse “as coisas desta terra informe, paradoxal, violenta, todas as forças ocultas do nosso caos”¹¹³.

Ainda assim, Bandeira continua a atacar o autor de *Canaã*, em carta de fins (não há especificação do dia) de novembro de 1924, ao comentar seu artigo “Mocidade e Estética”, panegírico de abertura da revista *Estética*, chamando de preconceituoso e acusando-o de criar um texto em que o racismo impera:

Nem me fale dessa história de mestiço! Aquilo está uma coisa horrorosa. Depois da magistral análise do Oliveira Viana – confundir, em síntese 2º império, mestiços superiores e inferiores para forjar aquele tipo em que se enquadra tanto ariano safado! Só fazendo “Oh! Oh!” como se fez ao Osório na Academia. O Osório é um pobre diabo. E o Graça... afinal de contas, bem afinal de contas... é também um pobre diabo. Que vale ser inteligente e brilhante daquela maneira? Lembras-te da atitude minha e do Ribeiro Couto quando nos pediste colaboração para a Klaxon – número – Graça Aranha? Não compreendeste. Ficaste sentido. Eu e o Couto somos dois tipos escoradíssimos... Mas também levamos na cabeça, consola-te!¹¹⁴

Havia sido o próprio Mário quem chamara atenção de Bandeira para o artigo de Graça Aranha, em carta anterior de 10 de novembro de 1924, dizendo: “Nova gaffe do Graça na apresentação dos rapazes que aparecem como consertadores do Brasil, etc., etc.”¹¹⁵

Dessa forma, Mário reconhece erros cometidos por Graça Aranha, mas, apesar disso, continua defendendo-o e acreditando na importância dele para a viabilização do movimento modernista, além de seu valor pessoal, por ter acreditado na mudança. Ainda que faça restrições quanto ao fato de Graça Aranha ser apontado como precursor do modernismo brasileiro, ele considera justa a homenagem feita na revista *Klaxon*, porque: “Se o Graça não existisse, seríamos só pra nós, e já somos pra quase toda gente”¹¹⁶. Tudo isso e mais o fato de Graça Aranha ter rompido com a Academia bastava, para Mário, que ele fosse reconhecido como “a grande mentalidade literária brasileira de hoje” e merecesse, portanto, a homenagem feita na revista. Contudo, Mário, na mesma carta, revela não ter tido seu poema “Danças” compreendido por Graça Aranha, pois este diz a ele em carta que o achou alegre. Mário lamenta essa opinião de Graça, pois

¹¹² BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*, p. 153.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 152.

¹¹⁵ Ibid., p. 148.

¹¹⁶ Ibid., p. 154.

considera seu poema amargurado e cínico em que a alegria é somente exterior e evocava o último verso para comprovar isso: “Eu danço... Não sei mais chorar!...”. Mário termina a carta, dizendo ser admirador do Graça, apesar de tudo e, dizendo, também, que sabe que Manuel Bandeira também tem admiração por ele. No entanto, a respeito de uma coisa Mário concordava com Bandeira, quanto à injustiça de Graça Aranha vir a ser, na posteridade, considerado líder do movimento modernista, isso em grande parte, por culpa dos artigos de Renato Almeida e Ronald de Carvalho que, segundo Bandeira, formavam uma “frente unida” junto ao Graça Aranha.¹¹⁷

Dessas intrigas, aproximações e discordâncias fica claro que a aparente unificação do movimento modernista brasileiro de 22, a falsa homogeneidade se desfaz, especialmente, a partir de 24, em projetos estéticos e ideológicos distintos, os quais se encontram, inúmeras vezes discutidos nas cartas de Mário e Bandeira.

A correspondência entre esses dois escritores oferece um material fecundo para a compreensão da sociedade cultural da época, com discussões sobre questões estéticas, históricas e sociais, traçando um painel que pode ser reconstruído por meio desse exercício constante de amizade que é a troca de cartas.

¹¹⁷ In: MORAES, M. A. de (org.), *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 138.