

VI – As Teorias Literárias

As cartas trocadas por Mário de Andrade e Manuel Bandeira tiveram inúmeras finalidades: serviram para aprofundar a amizade entre os dois, sendo verdadeiras testemunhas das suas vidas, dos seus anseios, tristezas e alegrias. Entretanto, ao fazermos essa “leitura” do Modernismo através desses textos, percebemos que a correspondência também serviu para teorizar sobre inúmeros assuntos. Literatura, Música, Artes Plásticas, Política e várias outras áreas eram discutidas e analisadas nessas cartas.

Ambos encontraram reciprocamente um interlocutor para as discussões mais acaloradas e aprofundadas que preenchiam às vezes cartas inteiras de até seis ou sete páginas, transformando-as em verdadeiros ensaios teóricos. Essas teorias eram apresentadas ora de maneira espontânea, ora sob a necessidade de certo posicionamento engajado. Ao debateram esses assuntos, os dois além de contribuírem para a construção do Modernismo, também se inserem na própria história literária do Brasil.

1. A Configuração do Modernismo no Brasil

O Modernismo no Brasil não foi implantado casualmente e tampouco foi uma proposta aceita e vivida por todos os setores da sociedade brasileira de forma serena. A década de 20 marcou o início “oficial” do movimento na nossa cultura, embora saibamos que bem antes algumas posturas artísticas já antecipavam um pouco do que estaria por vir,

como é o caso da histórica exposição de Anita Malfatti em 1917 que serviu de precedente às discussões acerca da “arte futurista”.

Após a Semana 22 formaram-se alguns grupos com tendências ideológicas específicas e que pleiteavam uma certa “liderança” frente àquela Escola Literária. Mário tinha o seu próprio círculo de amigos com os quais compactuava os seus ideais artísticos e as suas “brigas”. Nesse mesmo momento, o poeta parnasiano Alberto de Oliveira recebera o título de “Príncipe dos Poetas”, um legado de Olavo Bilac. Mário decide então escrever uma “Carta aberta” ao Príncipe, não para atacá-lo pessoalmente, mas para reivindicar certos direitos e reconhecimentos dentro do movimento:

Minha carta aberta ao Príncipe saiu muito gostosa e muito verdadeira. Não sei se sairá. Tem umas verdades duras dentro dela. Dei pro Paulo¹, ele se mostrou assinzinho. Disse que ia deixar pro Lobato resolver se publicava ou não. Mandar pra Estética vai ficar já demais fora de tempo e o próximo no. 3 da revista já está muito cheio de mim. [...] Se a Revista do Brasil não aceitar a Carta, mando pra você. Resolva por mim, se quiser. Verdades duras não quer dizer que esteja ofensiva. Ao contrário, é calma, mesmo simpática. O Paulo, que a leu, gostou muito, e se não gostasse era incapaz de o dizer.²

Realmente Mário fala algumas “verdades duras” citando todos os nomes de quem achasse necessário para concluir as suas idéias. Entretanto, antes de publicá-la ele a remete a Bandeira para as devidas considerações do amigo. Um fragmento dela é deveras importante para a sua devida interpretação:

¹ Trata-se de Paulo Prado (1869-1943) – milionário e amigo dos modernistas. Paulo Prado ocupou a presidência do Conselho Nacional do Café entre 1931-1932. Por influência de Capistrano de Abreu, Paulo direcionou os seus estudos pelos caminhos da História, publicando *Paulística* (1925) e *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928).

² Carta a Manuel Bandeira, maio de 1925.

Agora Tristão vem dizendo que em S. Paulo só tinha uma “tendência modernizante” e que modernismo veio no Brasil em 1921 dentro da mala de Graça Aranha. Não veio. Anita Malfatti desde o começo da guerra tomava lambadas de Lobato. E Brecheret³, Osvaldo, Menotti⁴, Graz, Haarbeg, Sérgio. E Guilherme. Era bem modernismo convencido, com grupo e obras bastantes. Porque a gente estava ainda se desenvolvendo? Natural! Também Graça Aranha vinha falando em subjetivismo e na Semana de Arte Moderna pedia liberdade absoluta. Foi quando não me contive mais e gritei “Não apoiado!” em pleno teatro. Ele até se riu pra mim. Pois agora Graça não está falando em objetivismo dinâmico? Está. Deixem ao menos o início do modernismo brasileiro pra nós.⁵

Mário não poupa acusações àqueles que associavam Graça Aranha como líder e idealizador do Modernismo, como era o julgamento inicial do crítico Tristão de Athayde. Segundo o ele, o pontapé inicial foi de Anita Malfatti com a sua exposição de 1917 que tanto scandalizou Monteiro Lobato e uma boa parcela da aristocracia paulista, logo depois vieram os membros do seu grupo e algumas presenças estrangeiras, como os pintores Graz e Haarberg. Foram inúmeros os desentendimentos ideológicos com Graça Aranha e os seus “seguidores”, principalmente quando estes mudavam os seus discursos de acordo com as próprias conveniências. Isso leva Mário a pleitear para o seu grupo a implantação do

³ Victor Brecheret (1894-1955) – o escultor de origem italiana foi “descoberto” em São Paulo por Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade. Entre 1921 e 1926 estudou na Europa com uma bolsa de estudos financiada pelo estado de SP e desenvolveu uma arte em consonância com os ideais modernistas.

⁴ Menotti Del Picchia (1897-1990) – Menotti usava o pseudônimo “Hélio” para assinar artigos no *Correio Paulistano*. Menotti participou ativamente da Semana de 22, enveredando depois para um nacionalismo ideologicamente conservador – o chamado “Verde-amarelismo”. Formou-se em Direito e teve uma grande carreira como editor, banqueiro, deputado estadual e depois federal. Publicou *Máscaras* (1920), *O amor de Dulcinéia* (1926), *Salomé* (1940) dentre outros.

⁵ In MORAES, Marcos Antônio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, nota 65, p.215.

Modernismo no Brasil, uma reivindicação de vanguarda e justa e em vários momentos ignorada por determinados setores da nossa sociedade.

Aos poucos o grau de maturidade dos modernistas ia aumentando, bem como o próprio movimento adquiria bases teóricas que o sustentavam, como é o caso da “Antropofagia Cultural” idealizada por Oswald de Andrade e tão bem aceita e praticada por Mário de Andrade em alguns momentos da sua obra. Comentando sobre o amadurecimento do Modernismo, Mário afirma:

Com efeito já estamos naquele estado de des vaidade e de largueza de espírito descuidado de si, pelo qual nos apropriamos de tudo o que as tendências, movimentos e intenções estrangeiras podem dar pra riqueza e liberdade da gente. [...] Já possuímos aquela fatalidade psicológica interior que faz toda contribuição exterior ser bem mastigada e assimilada, separada do que tem de particularmente racial e de inútil pra nós e ser aproveitada só no que tem de humano e universal.⁶

É a Antropofagia em seu grau elevado enquanto proposta teórica para enriquecer o nosso Modernismo. As influências estrangeiras eram “deglutidas e assimiladas” segundo o nosso interesse artístico, passavam todas por um “processo metabólico” a fim de ser aproveitado o que realmente fosse bom e produtivo – o “humano e universal”.

A correspondência de Mário e Bandeira testemunha a criação e a discussão de outras teorias relativas ao movimento modernista no Brasil, muito se debateu ao longo das

⁶ Ibidem, p. 283.

infindáveis linhas que davam vida às cartas agora analisadas, especialmente sobre as funções que a obra de arte poderia ter.

2. As Funções da Arte

O epistolário de Mário de Andrade e Manuel Bandeira é uma boa fonte se quisermos pesquisar as funções da obra de arte: ambos fizeram profundos comentários metalingüísticos e desenvolveram importantes teses, particularmente sobre como desenvolver uma “arte engajada”. Mário foi um defensor entusiasta desse comprometimento do artista com as causas sociais do seu tempo:

Mas me rio porque num julgamento diletante que nem esse do Paulo, o que vejo é uma incompreensão absoluta do que é vida humana⁷. Como se num momento como o que atravessamos no Brasil, pudesse ter eficiência um poeta de arte pura e nada mais! Vocês todos, sei que repulsam minha intenção e o que eu fiz de mim, porém agora o que vale é mesmo a arte interessada, arte agindo como remédio, diretriz ou o que o diabo seja. [...] É possível que eu seja um até “grande poeta”. Mas eu olho pra mim “grande poeta” e até juro que minha figura assim me desinteressa, me fatiga. Perde o perfil legítimo que é e tem de ser humano.⁸

Essa vontade de engajamento social aconteceu num momento politicamente conturbado que se estendeu ao longo das décadas de 20 e de 30. Tais fatores tiveram uma grande importância para as artes em geral e provocaram grandes debates a respeito do papel do artista nesse contexto. O Modernismo vivia a sua primeira geração e avançava com um

⁷ Numa carta a Mário de Andrade, Paulo Prado afirmara que aquele era “somente poeta e nada mais”, isto é, relegou a Mário justamente o que ele discordava: o descomprometimento da poesia com a “vida real”.

⁸ Carta a Manuel Bandeira, 02 de junho de 1928.

discurso nacionalista imbuído da vontade de alcançar a transformação da mentalidade brasileira. Daí o fato de Mário explicitamente defender a “arte interessada”, a arte como instrumento de metamorfose político-social. O autor de *Macunaíma* faz uma crítica às práticas artísticas consideradas “puras”, ou seja, uma alusão implícita ao Parnasianismo e aos seus conceitos de pureza e independência da obra de arte. Manuel Bandeira também concordava com a capacidade de socialização que a arte produz, tanto que afirma:

*se a gente soubesse calcular sempre o alcance social do que faz, muito que bem e você teria em parte razão. Digo em parte porque o meu sentimento é que todo artista genuíno tem ação socializante mesmo quando pensa estar batendo a punheta mais pessoal na famosa Torre. Arte, como você disse na Escrava, é também comunicação e toda comunicação é socializante. Ora, além disso, ninguém sabe o alcance do que faz. Considere que das suas obras a que teve maior efeito, maior alcance e mais repercussão foi inegavelmente a Paulicéia, escrita em quinze dias num desabafo de raiva e de amargura, não foi?*⁹

Bandeira concorda com a idéia de que qualquer ação do artista é intencional e produz reflexos imediatos no seu meio. Ele parte do princípio de que a arte é linguagem e por isso mesmo ela comunica, daí o seu poder socializador. Numa outra carta ele continua afirmando as mesmas idéias:

*A verdade é que em tudo que fazemos há interesse e arte ou qualquer outra atividade desinteressada é coisa que não existe. [...] Um poeta que se exprime ingenuamente, mesmo que tenha a ilusão de fazer arte pura, age socialmente.*¹⁰

⁹ Carta a Mário de Andrade, 06 de agosto de 1931.

¹⁰ Carta a Mário de Andrade, 12 de janeiro de 1944.

O final da década de 30 e os primeiros anos da década de 40 foram decisivos para a criação de novos paradigmas, especialmente se lembrarmos que a Segunda Guerra Mundial durou entre os anos 1939-1945, proporcionando um grande aumento de correntes de pensamento como o Nazismo e o Fascismo. Mário não admitia aquilo que ele classificava de “inércia dos moços”, ou seja, uma apatia generalizada em boa parcela da juventude brasileira que não se posicionava criticamente frente à essa realidade, uma vez que aqui mesmo no Brasil a liberdade de expressão já não era uma garantia tão assegurada como deveria ser. O Estado Novo de Getúlio Vargas ocultava muitas idéias e práticas inaceitáveis pela parcela da população que discordava ideologicamente do mesmo, o próprio Mário se viu vítima da política de Vargas em vários momentos da sua vida, especialmente quando foi destituído da direção do Departamento de Cultura de São Paulo ou quando amigos seus foram presos pelas forças do governo, como a pintora Tarsila do Amaral após a sua viagem de retorno da União Soviética.

Com todos esses acontecimentos, Mário e Bandeira (assim como outros artistas) defendiam a expressão artística como uma possibilidade de reação contra estes fatos. Para Manuel Bandeira, o engajamento social do artista é algo inato e o qual ele não pode ignorar. No dia 06 de janeiro de 1944, Mário concede uma entrevista ao jornalista Francisco de Assis Barbosa da revista *Diretrizes* que foi intitulada “Acusa Mário de Andrade: todos são responsáveis”, nela destacamos:

A arte é exatamente como a cátedra uma forma de ensinar, uma proposição de verdades, o anseio agente de uma vida melhor. [...] O artista pode não ser político enquanto homem, mas a obra de arte é sempre política enquanto ensinamento e lição; e

*quando não serve a uma ideologia serve a outra, quando não serve a um partido serve ao seu contrário.*¹¹

Com afirmações dessa natureza, Mário “oficializava” as suas opiniões que defendiam uma produção artística engajada politicamente no seu contexto histórico. Para ele, a obra de arte tem a capacidade de “doutrinar”, servindo como um mecanismo de instrução e debate acerca de um determinado assunto. O artista então se torna um componente importante dentro da conjuntura social, pois sua função excede os limites do seu ambiente particular e alcança a pluralidade – o particular torna-se público.

3. O Modernismo e os Plágios Literários

O ato de plagiar é visto por muitos como um sério delito que deve ser combatido e evitado, uma atividade ilícita praticada por muitos quer queiramos quer não. Curioso é constatar que vários nomes do Modernismo brasileiro o fizeram e assumiram os seus atos, chegando mesmo a justificá-los e a defendê-los. Mário e Bandeira eram “partidários” do ato de plagiar seguindo os seus próprios limites e de acordo com os seus interesses. Entre os dois plagiar não era tabu, como muito bem percebemos:

Mário

[...]

*Acho mesmo que convém que nos imitemos, que nos plagiemos, que nos influenciemos para afirmar cada vez mais essa característica racial que já é patente e bem definida.*¹²

¹¹ In MORAES, Marcos Antônio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, nota 5, p. 667.

O posicionamento de Bandeira é favorável ao plágio enquanto uma espécie de “técnica” de criação. Contudo, o mesmo ato não deve ser feito de maneira aleatória e sem planejamento, deveria acontecer entre aqueles que possuíam uma certa afinidade intelectual, contribuindo assim para a construção do próprio estilo. Mário também se mostra a favor e até o defende:

*Manuel dear*¹³

Estou aqui com uma porrada de cartas de você pra responder. Releio três. Vamos a ver se andando depressinha toco todos os assuntos pra diante. Vou arquivar a opinião de você sobre a Raça, do Gui. Quando carecer dela plagio descaradamente. Não é que plagie, também tenho a mesma opinião, porém, principalmente em crítica, você já deve ter reparado, de repente vem uma palavra, frase, frases que iluminam. Tudo está em descobrir a palavra. [...] Aliás, você diz uma coisa muito justa e que eu pratico faz tempo já: “Acho mesmo que convém que nos imitemos, que nos plagiemos, que nos influenciemos pra firmar cada vez mais essa característica racial que já é patente e bem definida”. Poucas vezes você falou mais certo. Conscientemente pratico isso. Exemplo frisante que você já deve ter reparado também, o diminutivo que você emprega tanto. Ando pondo diminutivo em tudo. Foi a obra de você que me chamou atenção pra isso. Observei criticando, e imitei melhorando, isto é, empregando a forma mais comum de diminutivar dos brasileiros. Não tenho a mínima intenção de negar a influência que vocês todos os escolhidos tem sobre mim, você, o Osvaldo (de quem tirei claramente a decisiva vontade de

¹² Carta a Mário de Andrade, 26 de junho de 1925.

¹³ Ao longo dos vários anos de troca epistolar, Mário e Bandeira criaram inúmeros apelidos um para o outro e com estes iniciavam as suas cartas; Mário chamou Bandeira de *Manu* (o mais usado), *Manuelucho*, *Manuel dear*, *Mano Manu*, *Manuel do coração* ou simplesmente *Manuel*. Bandeira, por sua vez, chamava o amigo pelos nomes de *Mário trabalhador*, *Mariusque*, *Marioscumque* (que significa “Mário, como quer que estejas”) ou apenas *Mário*. Uma outra grande demonstração de carinho entre os dois aconteceu quando Mário comprou a sua primeira máquina datilógrafa e escolheu o seu nome: *Manuela*; Bandeira também teve uma atitude semelhante e apelidou a sua máquina de *Marocas*. Tudo isso serve para denotar a imensa amizade que unia os dois escritores.

*abrasileirar construtivamente a minha dicção, coisa latente, porém não afetiva, no prefácio de Paulicéia, e nas “Crônicas de Malazarte”), o Ronald e o Gui.*¹⁴

Uma importante revelação feita por Mário diz respeito ao seu projeto de abrasileirar a linguagem que, segundo ele, foi influência direta de Oswald de Andrade (neste momento os dois ainda não tinham rompido a amizade). Após sucessivas análises críticas a respeito da poesia de Manuel Bandeira, Mário notou que o amigo utilizava muito os diminutivos como um recurso expressivo; Mário logo trata de “plagiá-lo”, ou seja, aproveita o que ele considera melhor no estilo do amigo.

Com o passar dos anos, o conceito de plágio para Mário de Andrade começava a sofrer algumas modificações: “plagiar” não seria somente “copiar”, havia a necessidade de uma superação deste ato, isto é, uma (re)criação por parte de quem plagiava:

*Está bem: admito que o indivíduo copie formas e invenções alheias, só que está na obrigação de superar o imitado.[...] Mas quando a gente não supera, como é o caso do Schmidt¹⁵, imitando a intenção e copiando a forma dos meus “Poemas acreanos”, fico safado. E me parece incontestável a minha falta de antagonismo aqui, quando alguém me supera entrego os pontos, com lealdade satisfeita de esportista verdadeiro.*¹⁶

Mário não tinha um bom relacionamento com Augusto Frederico Schmidt, principalmente quando soube que este defendera publicamente o Legalismo através de

¹⁴ Carta a Manuel Bandeira, 26 de julho de 1925.

¹⁵ Trata-se de Augusto Frederico Schmidt (1906-1965) – poeta, jornalista e editor, Schmidt era ligado às elites católicas do Rio de Janeiro. Após o início do Estado Novo, Mário e Bandeira mantiveram uma certa distância dele por não compactuarem das suas defesas em favor da política de Getúlio Vargas, a ponto de Bandeira o apelidar de “Gordinho Sinistro”. Dentre outras obras, publicou *Canto do brasileiro* (1928), *Pássaro cego* (1930) e *Estrela solitária* (1940).

¹⁶ Carta a Manuel Bandeira, 16 de novembro de 1930.

artigos na imprensa. A imitação de Shmidt que Mário se refere é o poema “Novo canto do brasileiro” que, na sua opinião, é análogo aos “Poemas acreanos”. Na concepção de Mário de Andrade, o *Gordinho Sinistro* não “soube plagiar”, isto é, não foi capaz de ir mais além da criação primária, não conseguiu acrescentar um elemento realmente novo; esta seria a superação defendida pelo autor de *Paulicéia desvairada* para os plágios literários.

Não é possível defender com veemência que o plágio chegou a ser uma “técnica modernista”, aconteceram atos isolados e tal atitude não foi praticada por todos os escritores daquela Escola artística. Particularmente, Mário de Andrade e Manuel Bandeira defendiam as “imitações literárias”, pois reconheciam nesta atitude uma boa oportunidade para dinamizar a literatura modernista. Todavia, esse imitação não deveria se realizar no sentido lato do termo, não poderia ser simplesmente uma cópia do original, mas uma nova criação a partir daquele original.

4. O Verso Livre e a Métrica

Uma grande contribuição do movimento modernista à poesia brasileira foi a abertura ao verso livre. Os estilos anteriores tinham privilegiado o verso metrificado, em algumas escolas como o Parnasianismo a metrificação se tornou uma espécie de “instituição”, tamanha era a sua importância. Uma vez que consideravam o poema como uma “obra-de-arte”, os parnasianos desenvolveram um grande apreço pelas técnicas que tornavam o verso uma “jóia”, algo precioso de sua criação; é quando o metro adquire um status com demasiada relevância.

O verso livre trazia uma grande liberdade aos poetas que se interessavam em praticá-lo. A primeira geração modernista aproveitou muito dessa possibilidade, pois a idéia da liberdade métrica ia de encontro com alguns dos ideais dessa mesma geração, principalmente daqueles que propunham uma maior independência do poeta, bem como o seu posicionamento mais crítico em relação à própria literatura. Manuel Bandeira usou de maneira magistral o verso livre, tanto que certa vez ele afirmou:

*Eu me sinto ainda muito à vontade no verso livre. Só me sinto à vontade mesmo no verso livre.*¹⁷

Tal fato Mário reconhecia e sempre o afirmava diretamente ao amigo ou de forma sistematizada através de artigos e estudos críticos. Um pedido do seu amigo Souza da Silveira fez Bandeira iniciar os seus questionamentos sobre versificação com Mário; o filólogo que nesta época era docente de Língua Portuguesa na Escola Normal pedira a Bandeira uma definição sobre o “verso livre modernista”. Primeiramente, Bandeira faz uma diferenciação entre prosa e poesia:

*Prosa é a linguagem ordinária, não metrificada. Verso é a linguagem metrificada. Cada verso ou metro é um conjunto de palavras formando um ritmo de tal natureza que aparece como um elemento bem definido do discurso. Na prosa também há ritmos, mas os ritmos da prosa não têm esse caráter de elemento. Os versos constituem ritmos expressivos ou emotivos que o poeta deliberadamente procurou e assinala graficamente (para os fazer atuar de pronto com toda a sua força emotiva ou expressiva).*¹⁸

¹⁷ Carta a Mário de Andrade, 03 de setembro de 1927.

¹⁸ Carta a Mário de Andrade, 20 de março de 1925.

“Verso é linguagem metrificada”, ou seja, é uma linguagem ritmada que segue uma lógica própria de construção, onde cada vocábulo é um “elemento” definidor desse “ritmo expressivo” assinalado pelo poeta. A prosa é marcada por uma linguagem mais contínua e também ritmada, mas trata-se de um ritmo que não se sustenta pela noção de elemento individual próprio da poesia. Bandeira continua tentando construir uma definição para prosa e verso, numa outra carta ele afirma:

*Prosa é todo, verso é elemento. Prosa e poesia. Poesia tem dois sentidos, um geral e outro restrito. O restrito: composição em versos. Elemento da prosa: a frase prosaica. Elemento da poesia: o verso. Agora, a diferença entre frase prosaica e o verso? Para mim tudo está em estabelecer nitidamente essa diferença. A sua definição não me parece satisfatória: “Verso é o elemento da poesia que determina as pausas de movimento da linguagem lírica.” Você caiu no formal que queria evitar. O verso não determina as pausas nem me parece também que essas pausas existam sempre. Dizer que o verso determina as pausas é definir do 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.*¹⁹

Nessa tentativa de fazer uma diferenciação entre prosa e poesia, ele queria evitar o posicionamento do ponto de vista do leitor e encontrar a sua definição a partir do ato de criação do poeta. Reafirma o caráter individual da poesia pois o verso é um elemento poético e não um conjunto. Em outro momento da mesma carta, Bandeira tem uma interessante opinião quanto ao ato de metrificar:

Entendo que para explicar o verso-livre é preciso partir do conceito tradicional de verso e mostrar depois que ele é um caso particular do verso-livre. Você tem razão nas

¹⁹ Carta a Mário de Andrade, 30 de março de 1925.

objeções que fez à definição: “Verso é a linguagem metrificada”. Mas não tem razão quando pensa: “Antes do verso-livre os poetas metrificavam, nós não metrificamos”. O sentido de metrificar é medir, metro é medida. Sim. Mas nunca os poetas mediram. Os poetas têm o sentimento dos ritmos (ritmos de decassílabos, ritmos de alexandrinos, etc) e não metrificam coisa alguma. Uma ou outra vez rara, quando o ritmo das chamadas medidas ou metros é insólito o poeta mede para verificar, e verifica quase sempre que está na medida. Pela minha experiência pessoal só me lembro de ter me enganado uma vez: fiz como alexandrino o verso “Esta casa, hoje toda alegria hospitaleira”²⁰. O mesmo sucedia com os poetas gregos e latinos. Seguramente eles não ajuntavam as palavras segundo a quantidade: eles tinham no ouvido os ritmos que produziam certas distribuições de quantidades.²¹

O autor de *A cinza das horas* segue um percurso contrário ao que estamos acostumados para tentar definir o verso livre: sempre encontramos afirmações de que este é uma resposta “indisciplinada” à “ditadura” do verso metrificado, aparece sempre como uma reação até ideológica contra às idéias de purismo poético. Inversamente, Bandeira defende a tese de que o verso tradicional surgiu do verso livre, ou seja, é apenas mais uma variação deste.

Outra opinião esdrúxula diz respeito a uma espécie de “metrificação inata” que o poeta possui, pois ele não mede o seu verso, este já “nasce medido”. Parece mesmo que o poeta possui os sentimentos e as inspirações ritmados e metrificados, produzindo assim versos cujas extensões estejam de acordo com o seu íntimo criativo. Segundo ele, os momentos de verificação que o poeta faz servem para pequenos ajustes ou mesmo para reafirmar que ele está no “caminho certo” da criação. Um outro dado interessante é o fato

²⁰ Este verso se encontra no poema “O suave milagre”, de *A cinza das horas*.

²¹ Carta a Mário de Andrade, 30 de março de 1925.

de Bandeira possuir a cultura greco-latina como paradigma literário, fato este que não suscita surpresa, pois sabemos do grande apreço que Bandeira tinha pelos clássicos, haja vista a sua predileção pela forma dos sonetos. Ao finalizar a carta ele escreve:

*Um verso é um ritmo. Mas a prosa também tem ritmo, a frase prosaica tem ritmo. [...] O estado lírico tanto pode exprimir-se em prosa como em verso, em música, em cores, em linhas, em pedra, etc. [...] O que eu sinto é isto: na prosa o ritmo contínuo, ou pelo menos, na prosa ritmos que não têm tão definido aquele caráter de elemento. O isolamento em que surgem os elementos que chamamos versos, é em si expressivo. [...] Frase prosaica não é elemento: é apenas porção. [...] Viro e mexo e não saio disto: verso é um ritmo que em seu isolamento possui força expressiva ou emotiva.*²²

Manuel Bandeira termina a sua carta concluindo de maneira análoga ao que ele vinha defendendo ao longo da mesma. Para ele o estado lírico não era uma “dádiva” somente da poesia, outras expressões da arte também a possuíam; poder-se-ia dizer que o estado lírico é próprio da criação artística como um todo. A diferença primordial estaria no individualismo que caracteriza a poesia e nem tanto a prosa, pois esta se realiza mais no campo das interações plurais, daí o seu ritmo mais contínuo.

Um fato sintomático é a *noção* de verso livre para Mário de Andrade. Em virtude do próprio termo – livre – temos a tendência de associá-lo a uma liberdade formal radicalizada pela possibilidade de escrever o que viesse à pena pela inspiração. Para Mário, o verso livre deveria ter um porquê, uma finalidade de criação, isto é, o verso livre não era tão livre assim; talvez seja por isso que Bandeira defendera a tese de que o verso tradicional era uma variação do verso livre. Num artigo de crítica literária na revista *Estética* no. 3, Mário faz

²² Ibidem

as suas observações quanto ao livro *Meu* (1925) de Guilherme de Almeida, sobre esta publicação ele revela:

*Foi uma ilusão de modernidade que o levou a esse sacrifício [abandonar o metro] e a escrever um verso-livre que está positivamente errado a meu ver [...]. É um verso arbitrário que não tem significação nenhuma em psicologia nem fraseologia nem rítmica.*²³

Mais uma vez temos a certeza de que utilizar o verso livre não significava simplesmente escrever sem compromissos métricos, deveria haver uma lógica que arregimentasse essa prática, pois então poderia correr o risco de escrever sem “psicologia nem fraseologia nem rítmica”, isto é, sem uma norma de estilo. Na ausência de uma devida normatização, aquilo que fora considerada uma conquista do Modernismo poderia cair numa considerável vulgarização. Tal opinião também era compartilhada por Manuel Bandeira, tanto que é ele quem confirma:

*Acho muita graça em gente que pensa que verso livre é linha de menor resistência. Trabalhei muito nesse “Pneumotórax” e a caverna não fechou.*²⁴

Certamente, a “linha de resistência” aludida por Bandeira poderia ser entendida como uma “linha de menor esforço”, quando o verso livre poderia ser considerado *fácil* de ser escrito, um tipo de prática poética que não necessitaria de um grande trabalho de criação. Tal concepção é tão errada que ele afirma ter trabalhado intensamente no poema

²³ In MORAES, Marcos Antônio de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, nota 39, p. 355.

²⁴ Carta a Mário de Andrade, 02 de outubro de 1934.

“Pneumotórax” e não ter conseguido um metro adequado que correspondesse aos seus anseios, daí a sua afirmação de que a “caverna não fechou”.

A correspondência trocada por Mário de Andrade e Manuel Bandeira é deveras rica em apresentar diferentes possibilidades teóricas e estilísticas. Aos poucos o Modernismo ia sendo edificado e tendo como base essas discussões metodológicas que preencheram inúmeras linhas epistolares.

Muito foi discutido desde os primórdios do movimento no Brasil, inicialmente visto até como uma postura revolucionária por alguns, aos poucos ele foi sendo admitido como uma necessidade que transformaria a nossa realidade cultural; desta forma, configurá-lo foi um desafio aceito por alguns escritores que nem sempre foram compreendidos. Ao passo que integravam esse novo estilo, os mesmos faziam questão de definir as funções da arte de forma metalingüística. Desta forma, eles viviam o movimento com certa intensidade de participação e teorização.

No afã de encontrar novas naturezas estilísticas, Mário e Bandeira experimentaram certas possibilidades de criação como o plágio literário. Porém chegaram à conclusão de que o plágio enquanto uma mera cópia do original não seria uma prática interessante, deveria haver uma superação da fonte, ou seja, algo que configurasse essa nova criação.

Outra importante conquista teórica diz respeito à utilização do verso livre pelos poetas modernistas. Embora tenha sido um grande avanço, Mário e Bandeira chegaram à conclusão de que o uso do verso livre não significava necessariamente uma escrita

despreocupada com a forma e com a extensão métrica do verso, ou seja, até mesmo a versificação livre deveria passar pelo crivo da normatização.

Enfim, são momentos da correspondência que atendem mais a uma postura ensaística do que propriamente às trocas de informações e confidências pessoais, atividade tão definidora da prática epistolar. Na verdade, a troca de cartas servia também para que cada um pudesse aprender com o outro e, desta maneira, ambos chegassem a conclusões que hoje são as teorias que estudamos e ensinamos.

