

# Aspectos da correspondência de Vinicius de Moraes com Manuel Bandeira

Rafael Martins da Costa  
Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ)

## **Resumo**

O presente artigo pretende apresentar alguns aspectos da correspondência de Vinicius de Moraes com Manuel Bandeira, especialmente elementos das cartas que os dois trocaram no final da década de 1940. O recorte justifica-se por ser esse o período em que Vinicius, com o auxílio de Bandeira, preparou o seu livro mais emblemático, a *Antologia poética*. Por meio dos documentos epistolográficos, é possível perceber que Vinicius fez dessa coletânea um projeto interpretativo sobre a sua própria poesia: mais do que uma compilação de papéis avulsos, reuniam-se, na *Antologia*, poemas organizados de modo a demonstrar aquilo que o autor considerava ser a sua evolução poética. Não por acaso, Vinicius intensificou a interlocução com o amigo “Mané”, nesse momento. Bandeira atuou como um revisor e comentador do livro, auxiliando o poeta antologista no preparo do volume e na composição de alguns poemas que dele fariam parte. Nessas correspondências estão também registradas reflexões sobre o cenário literário no Brasil naquele meado de século, bem como um diálogo marcado por admiração mútua e amizade.

## **Palavras-chave**

Epistolografia. Poesia moderna brasileira. Antologia poética.

Na nota introdutória ao *Inventário* dos documentos presentes no Arquivo Vinicius de Moraes, na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Eliane Vasconcelos observa que “o pesquisador brasileiro, em geral, é muito livresco, tem medo de papéis e jornais velhos. Como resultado, publica-se muito, mas quase tudo sabido e ressabido” (VASCONCELOS, 1999, p. 19). Essa avaliação merece, duas décadas depois, uma ponderação: de lá para cá, houve, a despeito das conhecidas restrições do nosso campo literário, um crescimento no interesse por esses papéis velhos, especialmente pelas correspondências de intelectuais e artistas. Isso pode ser visto pelas diversas publicações em que se reúnem cartas escritas e recebidas por nomes como Mário de Andrade, Clarice Lispector, Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Gilberto Freyre e outros tantos.

No entanto, essas publicações, longe de serem exaustivas, ainda não desfizeram a tendência livresca dos nossos estudos literários. Curiosamente, a primazia do livro não tem conduzido a uma reflexão mais refinada sobre o próprio objeto de análise: exatamente porque pouco afeita aos arquivos, a crítica literária brasileira com frequência negligencia os aspectos discursivos que condicionam o surgimento de um livro. Conquanto a compreensão vulgar faça dele uma mera peça tipográfica ou um veículo indiferente ao seu conteúdo, é preciso reafirmar o óbvio – o livro é um objeto de cultura e, como tal, sua história é atravessada por decisões e renúncias, por disputas e debates, por projetos pessoais e coletivos.

Embora a consciência da importância material do livro já estivesse presente há algum tempo na literatura brasileira (pense-se, por exemplo, em José de Alencar que cuidadosamente preparou as notas de rodapé em *Iracema*, ou na relevância do prefácio num romance como *Memórias póstumas de Brás Cubas*), foi no modernismo que essa consciência se aprofundou. De um modo mais sistemático, os modernistas encararam o livro como *projeto*, em razão de que se dedicou especial atenção para os seus aspectos constitutivos, entendendo-se a estrutura material do volume a ser editado como elemento manipulável para a produção do efeito literário.

Vinicius de Moraes foi um poeta que não apenas se deu conta da importância estrutural do livro, como também procurou explorar os sentidos produzidos pelo arranjo dos poemas em sua *Antologia poética*, publicada em 1954 pela editora A Noite. O plano de Vinicius era fazer desse livro uma compilação dos seus principais poemas e, sobretudo, evidenciar ao leitor aquilo que para ele havia sido a sua trajetória como poeta até então. Em síntese, ele acreditava que a sua obra era composta por “dois períodos distintos”, uma fase

marcada por misticismo e transcendência, outra caracterizada pela negação da primeira por meio de uma aproximação do mundo material (MORAES, 1954, p. 5). Além de delinear essa divisão, Vinicius pretendia fazer do livro o testemunho de uma emancipação; tratava-se, segundo ele, de apresentar as duas fases da obra poética e, além disso, de declarar que o autor havia passado por uma profunda transformação. O livro era, pois, um acerto de contas consigo mesmo: Vinicius desejava evidenciar *publicamente* aquilo que considerava ser a sua metamorfose. Nos seus termos, ali se registrava a “luta mantida pelo A[utor] contra si mesmo no sentido de uma libertação, hoje alcançada, dos preconceitos e enjoamentos de sua classe e do seu meio, os quais tanto, e tão inutilmente, lhe angustiaram a formação” (MORAES, 1954, p. 6).

O trabalho de composição dessa *Antologia poética* ficou registrado nas correspondências que Vinicius trocou com Manuel Bandeira durante o período em que se dedicou ao projeto, no final dos anos 1940. Mais do que um correspondente, Bandeira foi um leitor de primeira hora, ou antes, um tutor que interveio, como se verá, para auxiliar Vinicius a definir a forma final de seu livro.

### *O diálogo humanizador*

A correspondência entre Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes, embora não seja pequena, tampouco é extensa, especialmente se comparada com outros conjuntos de cartas trocadas por escritores modernistas brasileiros. Para que se tenha um parâmetro comparativo, a epistolografia de Bandeira com Mário de Andrade reúne 420 missivas, a deste com Carlos Drummond de Andrade, 161, a de Drummond com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 110, conforme levantamento de Júlio Castañon Guimarães (2004, p. 25). Em contrapartida, o diálogo epistolográfico Bandeira-Vinicius perfaz um total de 45 cartas – 41 preservadas no Arquivo Vinicius de Moraes e 4, no Arquivo Manuel Bandeira, ambos depositados na FCRB. De todo modo, os dois trocaram cartas, numa frequência mais ou menos regular, durante um período considerável, pois a primeira carta entre eles data de outubro de 1937 e a última, de janeiro de 1960.

Dessas 45 peças epistolográficas, quase metade (19) foi escrita entre os anos de 1948 e 1950, período em que Vinicius residia em Los Angeles, onde trabalhava a serviço do Ministério das Relações Exteriores. A razão de o diálogo ter se intensificado nesse momento está em um convite feito por Vinicius, em janeiro de 1949:

Me mande dizer, Mané, se você pode tomar conta para mim de uma ediçãozinha de poesias escolhidas, que estou querendo fazer. Mas não quero te dar trabalho. Te mandaria os originais datilografados, e você me arranjaria um editor.<sup>77</sup>

A resposta positiva veio duas semanas depois: “com muito prazer me encarregarei da edição – não ediçãozinha – de suas poesias escolhidas. Chame-a como fazem os poetas de língua espanhola de Antologia”<sup>78</sup>. A sugestão de Bandeira como que eleva o estatuto da coletânea, substituindo o diminutivo de Vinicius por um termo que reforçava o caráter “antológico” dos textos ali reunidos. Em razão da organização desse volume, os dois iniciam uma série de correspondências, nas quais os dois poetas discutem aspectos pontuais da antologia em preparo, bem como apresentam suas impressões sobre a poesia brasileira naquele final dos anos 1940. Não por acaso, nesta mesma carta em que sugere o título, Bandeira observa: “os meninos que têm aparecido ultimamente são bem informados, mas não convencem; ou por falta de tesão ou por requintamento, andam pondo nas coxas. Ora a poesia tem que ser uma trepada em regra, a preceito e a fundo, como todos os matadores. Você, meu velho, é um garanhão”<sup>79</sup>. Ainda que não mencione nomes, Bandeira se refere, no trecho, aos jovens poetas de então, àquele grupo que formaria a chamada Geração de 1945. A avaliação, como se vê, não era positiva; talvez porque identificasse nessa poética uma reação ao projeto modernista de simplificação da linguagem, Bandeira rechaçava as propostas estéticas que, segundo ele, recolavam o “requintamento” na ordem do dia. Cabe sublinhar, por outro lado, que essa objeção criava um contraponto entre os “meninos” e o “velho” Vinicius, que então desejava organizar uma coletânea com os seus principais poemas, a fim de evidenciar aquilo que para o próprio poeta havia sido o seu percurso evolutivo.

A sugestão dada por Bandeira a respeito do título desse livro foi prontamente acolhida por Vinicius: “Fiquei muito contente de você poder tomar conta do meu livro. Chamarei, claro!, de Antologia”, escreveu ele, em fevereiro de 1948<sup>80</sup>. Nessa mesma carta, Vinicius também se posiciona sobre os “novos” poetas:

---

<sup>77</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 11 jan. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>78</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 26 jan. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>79</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 26 jan. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>80</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 17 fev. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Achei tudo muito medíocre – falo dos novos – e os testemunhos, declarações etc me lembram uma entrevista que dei logo depois do prêmio Felipe d’Oliveira, que tanto enfureceu, e legitimamente, o nosso Octávio Tarquínio. Enfim, pode ser coisa da idade. O que me assusta mais é o tom fascista da coisa, e acho que vou escrever a respeito. Me parece que depois de uma guerra como essa criar um neo-fascismo passa um pouco os limites da inconsciência<sup>81</sup>.

A resistência de Vinicius em relação a esses poetas refletia, portanto, as objeções que ele fazia ao seu próprio pensamento, àquilo que defendera quando era jovem. A carta, nesse sentido, é o suporte em que se materializam a autoavaliação e a própria elaboração crítica. Convém dizer que o incômodo de Vinicius estava em um suposto ensimesmamento da poesia, em uma recusa da participação social, por meio de uma linguagem poética que nada compartilhava da experiência concreta da vida, ou ainda, no estabelecimento de temas poéticos “puros”, contrapostos aos temas circunstanciais. Vendo nos novos uma postura aristocraticamente indiferente ao mundo, o autor dessa carta também fazia uma autocrítica e revia suas próprias palavras. Envaidecido pelo prêmio que recebera, o jovem e laureado Vinicius declarou: “é para responder a si mesmo que se escreve e só isso importa” (MORAES, 1936). Em pouco mais de uma década, a sua percepção sobre o papel do poeta havia se alterado a tal ponto que ele desejava, agora, organizar uma antologia para mostrar que sua poesia, com o tempo, se distanciara desses ideais de juventude.

Apesar de considerar ter passado por uma evolução que o afastava do jovem que fora, Vinicius mantinha, diante de Bandeira, uma postura de poeta aprendiz. Não por acaso, não são poucas as correspondências em que ele consultava o amigo pernambucano antes de decidir pela forma final de um poema. É esse o caso, por exemplo, do célebre “Pátria minha”. O arquivo Vinicius de Moraes na FCRB contém uma versão datiloscrita desse poema que nunca chegou a ser publicada. Além das inúmeras alterações no texto, que inicialmente recebera o título de “Minha pátria”, evidenciadas pela profusão de emendas e rasuras, esta versão arquivada contém uma estrofe que permaneceu inédita:

A minha pátria não é filha de negociante nem mulher de militar  
A minha pátria é pobreza e é luar e é avenida beira-mar  
É tímida e feia e cheia de mazela  
A inocente pátria minha, bela

---

<sup>81</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 17 fev. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Tão sozinha<sup>82</sup>.

A decisão de não publicá-la se deve menos a uma questão formal do que política. Ainda na carta de fevereiro de 1948, Vinicius pede que Bandeira se posicione sobre essa estrofe:

O poema “Pátria minha”, de que te falei, tem um verso assim:

“A minha pátria não é filha de negociante nem mulher de militar”

Diga se você acha que vão me despedir ou prender por causa disso. Porque estou para mandar o poema para o Diário carioca. Não quero trapalhadas agora. Estou pagando lentamente minhas dívidas. Depois podem me prender, se quiserem (grifo do autor).<sup>83</sup>

Vinicius estava realmente preocupado com possíveis retaliações administrativas no Ministério das Relações Exteriores. Sobretudo porque aguardava deferimento de questões bem específicas – um aumento e uma transferência para a Itália – e tentava calcular os preços de uma possível “trapalhada”. Sobre a estrofe em questão, Bandeira alertará o amigo dos custos de preservá-la no poema:

Ontem fui ver o Rodrigo [Melo Franco de Andrade] no ministério [dos Negócios da Educação e Saúde Pública] e consultei-o sobre o verso de “Pátria minha”. Ele acha perigoso para você deixá-lo no poema. O momento aqui é de reação e não faltará um f. da p. que o remeta diretamente ao [presidente da República, General Eurico Gaspar] Dutra.<sup>84</sup>

O verso e a estrofe em questão, de fato, não aparecem nem nos originais da *Antologia*, nem na plaquete em que João Cabral de Melo Neto imprimiu o poema. Mais à frente, em outra carta, Vinicius confirmará a Bandeira decidira eliminar a estrofe “para evitar complicações políticas”<sup>85</sup>. Esse caso é ilustrativo porquanto faz ver como questões de ordem prática interferem na produção de um determinado poeta. Tem-se uma espécie de autocensura prévia: Vinicius estava em apuros financeiros e queria evitar adversidades políticas e profissionais. Não seria exagero, pois, dizer que a carreira de diplomata lhe impunha restrições à liberdade criadora.

Episódios como esse também ajudam a redimensionar alguns aspectos da máscara autoral a partir da qual a figura de Vinicius foi, por vezes, compreendida. Não raro, costuma-

---

<sup>82</sup> O trecho não publicado seria a décima estrofe do poema. MORAES, V. “Pátria minha”. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Produção intelectual do titular. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>83</sup> Carta para Manuel Bandeira, 17 fev. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 137.

<sup>84</sup> Carta a Vinicius de Moraes, 12 mar. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>85</sup> Carta a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

se descrevê-lo como um homem abnegado, um *bon vivant* pouco afeito aos imperativos pragmáticos da vida. Muito se fala dele como o poeta dos vários casamentos, totalmente desprendido dos bens materiais, como a pessoa que, findo o relacionamento, saía de casa sem levar nada senão a escova de dente no bolso. No entanto, a decisão de eliminar toda a estrofe de “Pátria minha” para não ser financeiramente penalizado constitui um contraponto a essa imagem cristalizada e nem sempre justa. Neste caso específico, é possível ver um Vinicius que raciocina mais como um diplomata poeta do que como um poeta diplomata. A história desse poema, registrada nessas cartas, ajuda a humanizar a figura do poeta, na medida em que este aparece como alguém que não está mais isolado e protegido em sua torre de marfim; ao contrário, ele também se preocupa com questões extraliterárias que definem as regras e os imperativos da administração pragmática da vida.

Dentro desse contexto, pode-se ver a carta como o texto em que o entrecruzamento entre aspectos literários e não literários se faz na própria elaboração textual: uma questão estética – a manutenção ou não de uma estrofe no poema – se conecta a uma demanda pessoal e extraliterária – a necessidade de evitar “trapalhadas” e complicações políticas. O suporte que torna possível a conexão (a carta), ao fazer essa ligação, permite que se processe a humanização do poeta, o qual aparece aqui também como um pupilo que, pela via da amizade e da admiração, se confessa ao interlocutor em busca de uma orientação. Na outra ponta do diálogo, Bandeira se apresenta como o correspondente ideal, suficientemente amigo e informado para compreender a encruzilhada que leva o outro poeta a hesitar diante de sua estrofe; em outros termos, “correspondente ideal é, assim, não somente aquele que responde, mas aquele que resiste à tentativa de sedução ou de persuasão presente em toda carta. Ele contesta, mostra-se à altura; ele é suficientemente estimado para que sua opinião seja temida”. (HAROUCHE-BOUZINAC, 1995, p. 81)<sup>86</sup>.

Mas a correspondência também humaniza os interlocutores pela própria materialidade do arquivo. Em uma extensa carta, em que remete a Vinicius uma descrição pessoal do cenário literário brasileiro, Bandeira desenha o contorno da armação de seus óculos pedindo que o amigo lhe encontre, nos EUA, lentes bifocais novas. “Assim são meus óculos tamanho natural”, escreve Bandeira a lápis, no verso da carta, junto à qual remete o receituário do oftalmologista. Combinam-se, em uma mesma carta, elementos de ordem objetiva – por meio da apresentação das principais obras de ficção, poesia, de teatro e de crítica surgidas no Brasil

---

<sup>86</sup> Marcos Antonio Moraes, em uma análise da epistolografia de Mário de Andrade, também descreve Manuel Bandeira nesses termos, chamando-o de um “*alter ego* ideal”. Segundo o ensaísta, “Mário e Bandeira puderam estabelecer o diálogo franco da crítica, capaz de interferir na produção de ambos. As diferenças puderam ser aparadas somente no terreno da admiração mútua” (MORAES, 2007, p. 88-89).

na década de 1940 – e questões circunstanciais e subjetivas – a não menos cuidadosa descrição das lentes que encomendava<sup>87</sup>. Essa conciliação de aspectos aparentemente díspares não é, contudo, uma exceção no conjunto das cartas trocadas por Bandeira e Vinicius. Ao contrário, com bastante frequência, a análise literária se une à reflexão política, aos relatos pessoais, à celebração da amizade. Às vezes, as missivas parecem assumir a forma do amigo distante, como se pudessem magicamente presentificá-lo – “Tua carta, Mané, foi como se me tivesse pousado um passarinho. Achei-a boa demais. Dentuça e dissimulada”<sup>88</sup>. Em outras ocasiões, as cartas alentam por virem acompanhadas de livros recém lançados – “seus dois livros chegaram aqui num ótimo momento: de depressão moral da tropa, problemas domésticos de empregada, que se revelou um dos maiores espíritos-de-porco, desânimo diante da política internacional. Tiveram uma ação de Pervitin no meu cérebro nublado”<sup>89</sup>. Em outra carta, Vinicius interrompe o discurso para comentar a própria materialidade do objeto carta:

(Aqui um parêntese para te dizer que o picotado do papel não é somente enfeite como uma mostra da eficiência mecânica desse povo [norte-americano]. Trata-se de uma nova tesoura de costura cuja função é não deixar o tecido esfiapar, como acontecia dantes. Tati [de Moraes, primeira esposa de Vinicius] que está uma grande costureira, fazendo toda a roupa da casa, fora cozinhar e lavar (...) tem comprado toda sorte de gadgets para a Singer que eu lhe dei, inclusive um “button-holer”, isto é, uma pecinha que, em se adaptado à máquina, faz casa de botão em não mais que dois minutos, e perfeitamente).<sup>90</sup>

Mais do que um simples comentário circunstancial, esse parêntese na enunciação constitui-se como uma forma específica de mostrar-se ao interlocutor, trazendo-o para o contexto da enunciação. Digressões como essa, em que a materialidade passa a ser tema do discurso, “servem”, como afirma Marcos Antonio de Moraes, “para referendar que o ‘objeto’ também ocupa o espaço da *mise en scène* do eu epistolar. Enunciá-la significa, de algum modo, presentificar-se para o interlocutor, pois o remetente ainda uma vez explora o artifício da auto-referência” (MORAES, 2007, p. 105). A metalinguagem também expõe a afetividade

<sup>87</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 set. 1950. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>88</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 set. 1947. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>89</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 18 mai. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. “Pervitin” é o nome comercial de um psicoestimulante feito de anfetamina e muito utilizado durante a Guerra, para manter os soldados de infantaria dispostos ao combate.

<sup>90</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 15 fev. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

que envolve o objeto em si; sobre essa carga emocional do objeto-carta, escreve Haroche-Bouzinac:

A forte carga emocional em torno da escrita epistolar contribui para transformar o material em substituto carnal, objeto de um verdadeiro fetichismo. Esta dimensão material é muitas vezes ampliada por objetos que podem acompanhar a remessa: mechas de cabelo, flores, trevos secos, que intervêm no tópico epistolar (HAROCHE-BOUZINAC, 1995, p. 43).

Não se trata aqui de analisar semanticamente o termo “fetiche”, mas vale a pena reconsiderar algo que talvez a tradição materialista tenha deixado escapar quando retorna à palavra apenas para denunciar a ideologia: o substrato afetivo que resiste a toda reificação. Por isso, a pesquisa literária em arquivos literários não deve ser pensada nos termos de um retorno ilusório do fetichismo da mercadoria, mas de um necessário resgate da relevância da materialidade de correspondências depositadas em acervos de escritores como Vinicius e Bandeira para que melhor se perceba a humanidade existente nessa troca de mensagem.

Fechado o parêntese, Vinicius retoma o debate estritamente literário, apresentando mais uma vez a sua visão sobre os novos poetas de então:

Desses rapazes novos, gosto muito de João Cabral, de alguma coisa do Lêdo Ivo, de alguma coisa do Bueno de Rivera, e acho que é só. É verdade que não conheço bem os outros, pois apesar de ter recebido os livros deles, não consegui ler tudo porque achei muito palavroso, muito falso-Rilke, falso-Eliot, essa coisa. E muito Cecília Meireles, que é uma poesia que, hoje em dia, apesar do valor formal, eu acho intolerável. Aliás, pelo que tenho lido dos suplementos aí, acho que o pessoal anda escrevendo muito e sem necessidade, ou melhor, por “necessidade”, o que compreendo, porque eu mesmo o fiz, mas não aprovo.<sup>91</sup>

Essas considerações, como o próprio Vinicius deixava claro, resultavam de uma avaliação apressada, feita por alto, sem levar em conta a heterogeneidade da poesia brasileira naquele fim da década de 1940. De todo modo, dois aspectos merecem destaque nesses comentários: a ideia de repetição e a produção *sem* necessidade ou *por* necessidade. Em relação ao primeiro ponto, Vinicius identificava uma ausência de novidade na produção dos novos e os representava como “falsos”, visto que repetiriam posturas já adotadas por outros poetas. Por outro lado, associava-se a repetição à insinceridade, como se este fosse um critério estético decisivo para distinguir um bom poeta de um mero criador de versos. A ausência de verdade, ainda segundo Vinicius, era provocada por uma questão de ordem prática: esses

<sup>91</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 15 fev. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

poetas novos escreveriam em virtude de uma demanda laboral. Assim, a poesia transformava-se em um meio de vida, em um ofício tal como qualquer outro. Quando se tornava mais um expediente profissional do que o impulso de uma fatalidade, a poesia se converteria, para Vinicius, em um discurso inautêntico, “palavroso”, pelo qual não tinha interesse: “só consigo ler coisa mesmo muito perto da verdade, que eu não sei ainda o que é, mas pressinto”<sup>92</sup>.

Em carta seguinte, Manuel Bandeira retornará à questão, não sem antes dizer da sua insatisfação com o ambiente literário na cidade do Rio de Janeiro. Bandeira se confessava enfadado com as frequentes importunações de “repórteres, poetinhas que vêm pedir opinião, professores e literatos itinerantes, gente que quer colaboração, conferências, etc.”<sup>93</sup>. Em contrapartida, Bandeira se dizia ansioso para começar os trabalhos de revisão da *Antologia poética*, que Vinicius estava organizando: “Fico à espera da antologia, isso sim é trabalho que farei com gosto”<sup>94</sup>.

Em relação aos “novos”, Bandeira também os descreve negativamente, apontando uma diferença entre si mesmo e aqueles poetas:

Há mais de um ano que não escrevo uma linha de poesia. Para eu escrever versos tenho de ficar só muito tempo (...). Há momentos em que me parece que nunca mais escreverei um poema. Fabricar, não fabrico. É defeito que acho na poesia dos novíssimos. Quase tudo me parece fabricado. Não é difícil fabricar bonito, basta ter talento, isto é, habilidade. Mas fazer uma coisa que pode não ser bonita, mas que tenha a marca suja da vida, da puta vida, ah isso não vem quando a gente quer. Isso é o que diferencia você dos novíssimos. Diferencia não: distancia, meu “sórdido poeta”. Vamos lançar a teoria do poeta sórdido. Vai um sujeito de casa com a roupa de brim muito bem engomada e na primeira esquina passa um caminhão e lhe salpica o paletó ou a calça de uma nódoa de lama. O poema deve ser como a nódoa do brim: fazer o sujeito satisfeito dar o desespero. Sei que a poesia também é orvalho, mas este fica para as meninas<sup>95</sup>.

A oposição entre o “poeta sórdido” e o “poeta fabricante” apoia-se em alguns critérios, como a capacidade de ser espontâneo e de fazer do imperfeito um material poético. Sobre este último critério, a imperfeição, Bandeira atribui valor à poesia que se abre para o imprevisto, como se houvesse uma espécie de “poesia natural” que “vem” para o poeta, a despeito de sua

<sup>92</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 15 fev. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>93</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes. 18 mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>94</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes. 18 mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>95</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 18 de mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

vontade ou de seu desejo de criar. É nesse sentido que se fala de uma “nódoa”, espécie de deslize residual que atesta ser o poema fruto de uma experiência subjetiva verdadeira. A essa poesia contrapunha-se aquela produzida a partir do estímulo do poeta, cuja beleza, apesar de ser reconhecível, seria postiça em virtude da ausência de marcas da vida, da “nódoa de lama”. O pressuposto que anima os comentários de Bandeira é, pois, a sinceridade, a qual, na sua visão, seria alcançada a partir da espontaneidade, com a matéria poética sendo decantada no espírito do poeta segundo um ritmo e um tempo próprio da vida e da poesia.

Como se vê, a cisão entre sordidez e fabricação passa por uma trilha na qual andaram muitos românticos, sobretudo se considerarmos que vários deles recusavam a poesia que não fosse modificada pelo sentimento. Tem-se, pois, uma representação da poesia como resultado de uma experiência genuína do poeta com a vida. Para se ter uma ideia da intersecção da reflexão bandeiriana com os românticos, veja-se, por exemplo, a afinidade da “teoria do poeta sórdido” com as palavras de John Klebe, resgatadas por M. H. Abrams: “Se a poesia não é obviamente o espontâneo irrompimento do sentimento mais profundo do poeta, então ela não é poesia de forma alguma” (*apud* ABRAMS, 2010, p. 395-396). Em seu estudo sobre o período romântico, Abrams lembra ainda que foi também em meados do século XIX que o critério moral da sinceridade transitou da esfera religiosa para a literária. Analisando textos da época, o crítico britânico nota que a religiosidade vitoriana atribuiu valor ao coração sincero que se desnuda na presença de Deus. Por analogia ao juízo religioso, a sinceridade passou a ser o critério fulcral para se identificar uma boa poesia, de sorte que uma virtude moral era assumida também como um valor estético. Assim,

a sinceridade retém suas conotações morais, mesmo em seu uso como norma estética: poesia de valor é um teste de personalidade. Porém, o termo “sincero” também poderia ser empregado – com suas implicações morais reprimidas – como o equivalente próximo de “espontâneo” e “natural”, em oposição ao que é enganoso ou artificial (ABRAMS, 2010, p. 423).

Não parece ser muito difícil notar a contiguidade entre esse modo de compor e de julgar poesia e o que Bandeira sugere quando procura distinguir o poeta sórdido do fabricante. A metáfora da indústria, usada pelo criador de Pasárgada, aparece com uma figuração negativa: a produção em série da fábrica contrapõe-se ao ritmo lento do artesanato, na medida em que instaura um novo regime temporal de produção. Ademais, o próprio produto é modificado pelo modo de produção – o artesão dá ao mundo um objeto único, talvez imperfeito mas nunca exatamente igual aos outros que já produziu e que produzirá; o seu processo produtivo é vagaroso, dilatado; o operário, ao contrário, só pode oferecer um produto padronizado,

resultado do seu labor, mas também da sua alienação. A sua interação com a máquina, encolhe o tempo de produção, todavia, em contrapartida, elimina a imperfeição e, por extensão, a diferença entre um objeto e outro. Por fim, o artesão deixa na materialidade de sua obra qualquer coisa que o identifica, que reflete o seu próprio trabalho sobre o objeto, ao passo que nada há no produto industrializado que diga sobre o operário que o produziu. Reencontramos, aqui, novamente a problemática das marcas do produtor no produto, ou em termos da teoria literária, do autor na obra, daquilo que é modificado ou não pela subjetividade criadora. Como já dito, Bandeira atribuía valor àquilo que revelava a subjetividade residual do trabalho criador, em prejuízo das obras que, ao tentarem ocultar o artesão, terminavam por denunciá-lo como fabricante, ou se se quisesse, como repetidor. No caso da poesia, estes últimos seriam, sob esse ponto de vista, menos poetas do que fazedores de versos.

No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira diz-se incapaz de fazer um poema “à maneira de Valéry”, que entendia a criação poética como uma atividade feita por “*le plus de conscience possible*”. Conquanto reconhecesse que seus primeiros livros estavam “cheios de poemas que foram fabricados *en toute lucidité*”, Bandeira sustentava que a evolução de sua poesia se dera a partir do momento em que ele reconheceu a insuficiência da lucidez. Não que esta lhe fosse dispensável; sobre isso, ele dizia ter aprendido “a lição de Mallarmé”, que reforçava a premissa de que a poesia “se faz com palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora, bem entendido, *seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem aos poetas as combinações de palavras onde há carga de poesia*” (grifos meus). Portanto, de acordo com o autor do *Itinerário*, o trabalho com e sobre as palavras era não apenas essencial para desentranhar a poesia, mas também difícilíssimo, sobretudo para os que acreditavam que a criação só era possível a “duras penas, ou melhor, a duras esperas” (BANDEIRA, 1997, p. 302).

Resta, ainda, observar que o trecho da carta de Bandeira em que se descreve a “teoria do poeta sórdido” foi transcrito no poema “Nova poética” (cf. BANDEIRA, 1993, p. 205). Em uma autocitação, Bandeira adapta o fragmento para extrair dele um “novo” poema. Esse aproveitamento faz ver como a carta se posiciona na fronteira do literário e do não literário, isto é, o caráter híbrido do gênero (HAROCHE-BOUZINAC, 1995, p. 11), mas também como a poética de Bandeira concretizava o ideal da aproximação radical entre poesia e vida, por meio de uma contundente desierarquização dos gêneros. Mais do que uma rasura de regras composicionais, é possível ver aí o sentido profundo e revolucionário da ação vanguardista, descrita por Jacques Rancière nos termos de uma “democracia literária”: “o modernismo

historicamente significou a construção de uma sensibilidade de igualdade radical, fazendo da arte e da vida a mesma coisa, uma vez que ele tornou todas as experiências equivalentes e conectou qualquer uma delas a todas elas” (RANCIÈRE, 2010, p. 90).

### A revisão da Antologia poética

Na manhã de junho de 1949, enquanto escrevia uma carta ao amigo Manuel Bandeira, para comunicar-lhe que já havia sido feito o datiloscrito daquilo que seria a *Antologia*, Vinicius foi surpreendido por um pedido de socorro. Por isso, suspendeu a escrita da carta para evitar o pior. Não houve tempo; chegou apenas a tempo assistir ao assassinato, cometido a sangue frio no quintal de sua casa. Um pequeno passarinho acabara de ser decapitado por um gato, a despeito do protesto estridente dos pais da vítima que, de uma árvore, tudo testemunharam sem poder salvar o filho. “A manhã, radiosa que estava, ficou turva com esse assassinato. O delinquente infantil passeia, como se não fosse nada, debaixo da árvore”<sup>96</sup>.

O relato desse “crime” ocupa um longo parêntese narrativo e lúdico dentro da carta que Vinicius escreveu naquela manhã. Mas aquela missiva, apesar do desvio pelo episódio do quintal, tinha um propósito bem definido. Junto dela, Vinicius remetia um pacote, com uma mais de 300 folhas numeradas, nas quais estavam datilografados perto de uma centena de poemas. Aquele material, que o poeta designava como um “catatau”, era a primeira versão da *Antologia poética*. A carta tinha, portanto, a finalidade de apresentar a Bandeira o datiloscrito, no qual Vinicius estava trabalhando há pouco mais de um ano. Sobretudo, a correspondência era um pedido para que o amigo fizesse “uma boa leitura crítica” daqueles poemas: “Peço muito a você que, leitura feita, ponha o bubu[m] na cadeira e me dê a impressão geral”<sup>97</sup>.

Apesar desse pedido de uma “impressão geral”, nota-se, pela carta que acompanha o datiloscrito da *Antologia*, que Vinicius enumera diversas questões pontuais que são para ele importantes e que deveriam ser consideradas pelo interlocutor no processo de preparação do livro para a impressão. Há, por exemplo, indicações a respeito da tipografia do livro. Transcrevo um trecho da carta para que se possa perceber a sua atenção em relação a esses aspectos:

---

<sup>96</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>97</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Fala com a tipografia, em primeiro lugar, para obedecer estritamente às indicações de grifo, espaço, e sobretudo para não mudar as palavras escritas, sob a impressão de que podem estar erradas, como certamente vai acontecer com “Federico” [referência ao poema “A morte de madrugada”], e certas palavras inventadas ou reajustadas. Pede a eles também para não exagerarem no tamanho dos traços, ou traços de união, como é tão comum – enfeia tipograficamente o livro. As divisões de linha, fazer sem travessões ou parênteses, com a linha dividida arrumada de modo mais harmonioso possível.<sup>98</sup>

A essas observações seguem-se muitas outras, como as que determinavam o tamanho dos títulos e dos subtítulos, as que indicavam o modo de apresentação das estrofes que por ventura ficassem divididas pela quebra de página, as que apontavam o tipo de algarismo a ser usado para dividir os “Quatro sonetos de meditação”. Em razão da sua extensão, limito-me a mencionar apenas mais dois casos desses apontamentos que já são suficientes para que se tenha uma ideia da importância que o poeta dava à dimensão tipográfica do seu livro.

Vinicius sabia que alguns poemas do livro dependiam diretamente do êxito da composição tipográfica. É o caso, por exemplo, da “Última elegia”, cujo sentido é determinado pelo modo como as letras e as palavras são impressas na página, algo que seria desenvolvido e aprofundado alguns anos depois pelos poetas concretistas. De igual modo, Vinicius pedia a Bandeira cuidado em relação ao poema “Azul e Branco”, feito em homenagem ao atual edifício Gustavo Capanema – “reconta por favor o número de andares do Ministério [dos Negócios da Educação e Saúde Pública], correspondentes aos versos “azul e branco”. As linhas iniciais da 3ª parte correspondem aos reservatórios no topo. Em seguida vêm os andares, se não me engano 14”<sup>99</sup>. A profusão das observações, feitas nessa extensa carta enviada a Bandeira, sugere que só com muitos prejuízos à correção se pode predicar Vinicius como um poeta displicente. Ao contrário, as alterações que fez em diversos poemas, a preocupação em relação aos aspectos tipográficos, a pesquisa por soluções para versos que lhe ainda lhe pareciam imperfeitos revelam a figura de um poeta metuculoso, atento aos detalhes necessários à composição daquela *Antologia*.

Há, ainda, pedidos de ajuda em relação a alguns poemas que Vinicius não considerava completamente prontos. É esse o caso por exemplo de “Crepúsculo em New York”, descrito pelo próprio autor como um poema de “de mau gosto, (...), uma sátira, não só do capitalismo

---

<sup>98</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949 Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>99</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

americano, como do capitalismo eclesiástico americano: o trust católico no país, que é tremendo”. Ainda nesta carta, Vinicius pede que Bandeira lhe ajude com um verso

de 11 sílabas que eu daria tudo para transformar num decassílabo: “Mas Deus, que mudou muito, desde que enriqueceu”. Tentei tudo: “Porém Deus, que mudou, desde que enriqueceu”, etc, e nada serve. A coisa está em conservar aquele “que mudou muito”, onde se coloca toda a malícia da história. Te darei a Estátua da Liberdade se v. conseguir dar um jeito nisso pra mim, sem tirar aquele “que mudou muito”. Não deve ser impossível, porque não há impossíveis em poesia, mas eu não encontrei, não sei se por ter ficado tempo demais em cima. De repente é capaz de vir. Tomara que te venha de saída.<sup>100</sup>

Nesses comentários, é possível perceber a indefinição em relação ao poema. Apesar de o ter enviado para a publicação, Vinicius não o considerava completamente finalizado e, por isso, pedia o auxílio de Bandeira. A sua insatisfação em relação ao verso em mencionado referia-se a uma questão formal para a qual não encontrara solução. Curiosamente, o trabalho do poeta, a sua busca exaustiva pela melhor expressividade para o seu verso é figurado, nesse trecho da carta, como um obstáculo à própria resolução do problema. Ou seja: o poeta sugere que o imbróglio formal não se desfizera “por [ele] ter ficado tempo demais em cima” do verso. Não sem motivos, ele supunha que a questão pudesse ser resolvida “de saída” por outro poeta. Nesse sentido, Vinicius parece concordar com a representação da poesia como uma espécie de revelação, processada antes do trabalho racional, tal como, mais tarde, Manuel Bandeira desenvolveria no seu *Itinerário de Pasárgada*: “o esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias” (BANDEIRA, 1997, p. 302).

Em síntese, esses trechos citados revelam como Vinicius e Bandeira compartilhavam uma concepção do fazer poético, na esteira da tradição romântica da inspiração, a qual toma o poema como a expressão de um estado de espírito do poeta, feito a partir de uma subjetividade modificada pelo sentimento. Segundo essa noção, a simples manipulação da técnica não produz poesia, haja vista que esta é, antes de tudo, a expressão de um *alumbramento*.

Entretanto, isso não significa que para esses poetas a poesia fosse *apenas* intuição. Na própria carta de Vinicius, fica claro como, por vezes, a execução de um poema não prescindia do “esforço consciente”. Ademais, a resposta dada por Bandeira às questões levantadas por

<sup>100</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Vinicius também evidencia como a consciência da técnica e da tradição era fundamental para o seu trabalho:

o verso [de “Crepúsculo em New York”] não tem 11 sílabas como v. disse, mas 13. O poema está escrito em alexandrinos do tipo espanhol à maneira de Rubem Dario, i.e., ora obedecendo à cesura e tendo portanto 12 sílabas (“Abre de par em par o pórtico do poente”), ora não obedecendo e formado de dois versos de 6 sílabas (computo final 13 sílabas) (“Os átomos aquietam-se e cria-se o vazio”). No mesmo caso deste último está o verso que v. quer mudar: é um alexandrino à espanhola, quer dizer, formado de dois versos de seis sílabas sem cesura. O que não tem defesa é este: “Fluem lânguidos da Grande Porta diamantina”, que não é nem do tipo espanhol nem do francês. Proponho mudar para “Fluem langues da Grande Porta diamantina”. “Langues” é o mesmo que “lânguidos” e no verso cai mais expressivamente.<sup>101</sup>

Pode-se notar, a partir desse trecho em que a carta se confunde com a descrição analítica, como o conhecimento dos sistemas de versificação e a erudição do *professor* Manuel Bandeira dissolvem o problema formal que havia perturbado Vinicius. É provável que, pelo menos a princípio, os comentários de Bandeira tenham deixado o autor do poema satisfeito, pois como se pode ver, na primeira edição da *Antologia poética*, o verso “Mas Deus, que mudou muito, desde que enriqueceu” será preservado, ao passo que o outro, “Fluem lânguidos da Grande Porta diamantina”, será alterado conforme a sugestão dada por Bandeira.

Por outro lado, o diálogo com Bandeira certamente lhe permitiu definir saídas para alguns poemas. Por meio dessa carta enviada a Vinicius em agosto de 1949, pode-se perceber que Bandeira fizera uma leitura acurada do datiloscrito enviado, haja vista que a missiva é, basicamente, uma sequência de comentários acerca dos poemas que, na opinião do remetente, deveriam ser reformulados. Nem todos, contudo, são especificados, uma vez que, em alguns casos, o poeta e professor pernambucano fez ele mesmo as modificações que julgava necessárias – “Muita coisa fui corrigindo sem ligar para você, por exemplo: inúteis pronomes pessoais sujeitos (eu, eu, eu...), “esse” por “este”<sup>102</sup>.

À parte disso, Bandeira menciona na carta diversos outros poemas, os quais haviam lhe gerado dúvida, seja porque considerava haver neles algum erro de datilografia, seja porque notava algum verso ruim. Exemplo deste último tipo de comentário é que se faz a respeito de

<sup>101</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>102</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

um verso da “Elegia lírica”: “você diz ‘o maior medo é aquele de que não me ouças de que estejas deitada sonhando comigo’. Você faz questão dessa sintaxe tão pesada? Eu preferia dizer simplesmente “O maior medo é que não me ouças que estejas deitada etc.”<sup>103</sup>. Ou ainda, a observação sobre a “Elegia para o primeiro amigo”: “você diz: ‘sei que te amo de uma poderosa ternura que nada pede e nada dá’. Esse nadada (sic) está feio. Quer emendar para ‘que nada pede nem dá?’”<sup>104</sup>. Ou o comentário feito sobre um verso do “Soneto de aniversário”: “há este verso: ‘Diminuem os bens, aumentem os danos’. Está frouxo e duro ao mesmo tempo, porque você fez elisão em ‘aumentem os danos’ e não fez em ‘diminuem os bens’. Proponho: diminuem os bens, cresçam os danos”<sup>105</sup>.

Como se pode ver na primeira edição da *Antologia poética*, essas sugestões foram integralmente acatadas por Vinicius. No caso das elegias, os versos reprovados por Bandeira já haviam aparecido no livro *Cinco elegias* (cf. MORAES, 1943, p. 22 e p. 32). Mesmo assim, Vinicius modificou-os, aceitando as sugestões propostas pelo correspondente. Por sua vez, antes de ser publicado na *Antologia*, o “Soneto de aniversário” aparecera nas páginas do suplemento *Letras e Artes*, em 1950, já com os verso corrigido conforme a orientação de Bandeira (cf. MORAES, 1950, p. 16).

Os arquivos relativos à *Antologia poética* indicam, no entanto, que não apenas alguns poemas dessa coletânea foram revisados. Além dessas modificações, encontram-se também na FCRB distintas versões do prólogo que escrito por Vinicius para a *Antologia*. Mais uma vez, a intervenção de Bandeira foi decisiva para o estabelecimento da forma final desse paratexto. Isso porque foi o autor de *Libertinagem* quem estabeleceu a versão desse texto que terminou por ser publicada. Em setembro de 1949, ele enviou para Vinicius uma carta em cujo início apresentava o texto reformulado seguido da observação:

Vinicius, assim é que gostaria que fosse o seu prefácio num livro de poemas. Aqueles agradecimentos a mim e ao copista ficam muito cafajestes: essas coisas o público não tem nada que ver com elas e a gente agradece em carta ou na dedicatória

<sup>103</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>104</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>105</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

do exemplar oferecido. Acho também cafajeste a modéstia na explicação do título antologia. O meu comprimido me parece 100% digno, nítido, enxuto.<sup>106</sup>

A síntese proposta por Bandeira corresponde à versão que foi efetivamente publicada na primeira edição da *Antologia*. Fundamentalmente, essa formulação concentrava-se na estrutura do livro, apresentando-o por meio do dualismo entre as fases distintas. Isso pode ser observado logo no início do texto, pois já no primeiro parágrafo se apresenta a tese da bipartição do livro e da poesia de Vinicius. Assim, privilegiava-se a ideia das duas fases, ligadas apenas por um período de transição, como a melhor maneira de apresentar da obra de Vinicius.

A nova versão agradou a Vinicius, pois alguns dias depois ele escreveu ao amigo aprovando a versão, “A advertência está perfeita. Nada a mudar.”<sup>107</sup>. Certamente, a autointerpretação proposta nesse prólogo constitui um dos elementos que indicam o interesse crítico presente na *Antologia poética*. O leitor é convidado a ler o livro para acompanhar o desenvolvimento de uma poética e, ao mesmo tempo, para ver os processos que, na visão do próprio autor, determinaram a *conversão de Vinicius em Vinicius*. Em certa medida, a eficiência dessa “Advertência” é resultado da síntese certa proposta por Bandeira. O êxito desse texto também pode ser medido pela frequência com que se validaram as proposições críticas presentes nele. Via de regra, a maior parte da fortuna crítica tomou como fato aquilo que era construção – sem se preocupar em demonstrar que a chave de leitura fornecida por Vinicius era apenas uma das muitas entradas possíveis, a crítica tratou de endossá-la, por meio de uma incômoda sistematização que estabilizou a interpretação da obra. Revisar as correspondência de Vinicius permite perceber que o conteúdo da “Advertência” não representa uma verdade última sobre a sua poesia, na medida em que se tratava de uma construção, de uma elaboração interpretativa que se apoiava nas concepções estéticas que tanto ele quanto Bandeira tinham naquele meado de século.

De todos os livros que Vinicius publicou, a *Antologia poética* foi (e continua sendo) a sua obra mais difundida. Para que se tenha uma ideia, durante a sua vida, o poeta publicou 18 edições da *Antologia*, sempre mantendo o texto da “Advertência” e os ajustes propostos por Bandeira. Mais de uma dezena de edições e reimpressões do livro já foram feitas depois da

---

<sup>106</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 7 set. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>107</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 18 set. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

morte do autor – um verdadeiro *best-seller*, se considerarmos os padrões de venda e tiragem que se aplicam aos livros de poesia no Brasil. Hoje, o interesse crítico da *Antologia poética* não é tanto a avaliação das diferenças entre esta ou aquela fase da poesia de Vinicius; talvez já tenha passado o tempo em que era necessário confirmar ou refutar as afirmações que o próprio poeta fez sobre a sua produção. Mais relevante é perceber como esse livro foi decisivo para a montagem de um mito pessoal, a partir do qual Vinicius foi e segue sendo descrito. Perder o medo de papéis velhos, resgatando documentos presentes no seu Arquivo, talvez seja um bom ponto de partida para que novas questões sejam acrescentadas à leitura deste que foi, seguramente, um dos nossos grandes poetas.

## Referências

- ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Trad. Alzira V. Allegro. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Seleção de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GUIMARÃES, J. C. **Contrapontos**: notas sobre a correspondência no modernismo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- HAROCHE-BOUZINAC, G. **L'epistolaire**. Paris: Hachette, 1995.
- MORAES, M. A. de. **Orgulho de jamais aconselhar**. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2007.
- MORAES, V. Uma entrevista com o autor de *Forma e exegese*. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 13 jan. 1936.
- \_\_\_\_\_. **Cinco elegias**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1943.
- \_\_\_\_\_. Soneto de aniversário. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, p. 16, 23 ago. 1950.
- \_\_\_\_\_. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: A Noite, 1954.
- RANCIÈRE, J. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, v. 86, n. 1, p. 75-90, mar. 2010.
- VASCONCELOS, E. **Inventário do arquivo Vinicius de Moraes**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999.

## ELEMENTS OF EPISTOLARY CORRESPONDENCE BETWEEN VINICIUS DE MORAES AND MANUEL BANDEIRA

### Abstract

This article aims to present some aspects of the correspondency between Vinicius de Moraes and Manuel Bandeira, specially elements of letters both sended to each other in the end of 1940s. This perspective is justified cause this is the period when Vinicius, helped by Bandeira, prepared his most emblematic book, the *Antologia poética*. By means of the epistolograph documents, it's possible to realize Vinicius used this selection to construct an interpretative project about his own poetry: more than a compilation of aleatory papers, the *Antologia* reunited poems organized in order to demonstrate what the author considered his own poetic evolution. Not by chance, Vinicius intensified the intelocution with his friend "Mané" at that moment. Bandeira reviewed and commented the book, helping the anthologic poet to prepare the volume and to compose some poems of it. In these correspondences there are thoughts about the Brazilian literary scenery of that moment and a dialog full of mutuous admiration and friendship.

### Keywords

Epistolography. Modern brazilian poetry. Poetic anthology.

---

Recebido em: 10/12/2018  
Aprovado em: 01/04/2019