

PEDRO MARQUES

MUSICALIDADES NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO CURSO DE TEORIA
E HISTÓRIA LITERÁRIA DO INSTITUTO DE ESTUDOS
DA LINGUAGEM DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
CAMPINAS COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM TEORIA E
HISTÓRIA LITERÁRIA.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ORNA MESSER LEVIN

CAMPINAS
FEVEREIRO DE 2003

UNIDADE	30
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	M348m
V	EX
TOMBO BC	54299
PROC.	124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	09/10/03
Nº CPD	

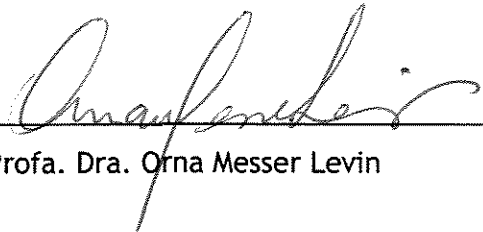
CM00185855-4

BIB ID 294465

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

M348m	<p>Marques, Pedro</p> <p>Musicalidades na poesia de Manuel Bandeira / Pedro Marques. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.</p> <p>Orientadora: Orna Messer Levin</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Bandeira, Manuel, 1886-1968 2. Crítica e interpretação. 3. Literatura brasileira. 4. Poesia brasileira. 5. Modernismo. I. Levin, Orna Messer. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
-------	---

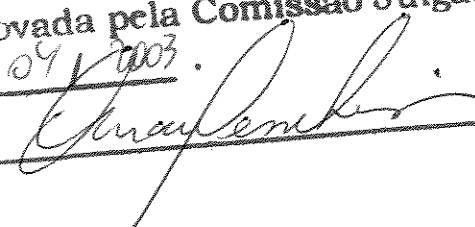
Campinas, 21 de fevereiro de 2003.



Profa. Dra. Orna Messer Levin

Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade

Prof. Dr. Paulo Franchetti

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Pedro Marques
Neto
e aprovada pela Comissão Julgadora em
19/09/2003.


Caro(a)

Agradeço

Como agradecer a todos? Aos interlocutores mais fundamentais ou menos diretos, que aliviaram a solidão da pesquisa.

À professora Orna Messer Levin, orientação desde o início.
Aos professores Fábio de Souza Andrade e Paulo Franchetti: seriedade nas críticas.

Ao professor Eric Mitchell.
Aos poetas Caio Gagliardi e Pablo Simpson.
Aos compositores e *maestros* Adriano Dias e Rodrigo Duarte.
Rodrigo de Sá, quem me chegou Manuel Bandeira.
Cristina Betioli, flor o ano inteiro.

Sumário

Resumo.....	11
Apresentação.....	13

Parte I

I. Introdução crítica possível.....	17
Trajetória. Cotidiano	
A crítica entrevê musicalidades	
II. Às voltas com <i>a música propriamente dita</i>	41
A canção de câmara	
A canção popular	
III. Das musicalidades.....	63
Verso metrificado. Verso livre	
Stéphane Mallarmé	
T. S. Eliot	
Mário de Andrade	

Parte II

IV. <i>E um balão vai subindo</i>	103
V. O gato e a pensão.....	125
VI. Mensagens.....	145

Considerações finais.....165

Bibliografia.....169

Resumo

Perceber em que sentido a noção de música ou de musicalidade, já há algum tempo entrevista pela crítica e pelo próprio poeta, permeia a obra de Manuel Bandeira. Se não é possível chegar a um conceito fixo de musicalidade em sua poesia, parte das várias idéias que o termo sugere, incluindo algumas bastante correntes na tradição poética, podem configurar um caminho de leitura que explicita principalmente os aspectos musicais de alguns poemas do autor.

Apresentação

Musicalidades na poesia de Manuel Bandeira delinea-se na seguinte estrutura: são duas partes, cada uma encerrando três capítulos ensaísticos, por assim dizer. No primeiro, procurei apresentar algumas das questões mais recorrentes na crítica acerca do autor, aquelas com as quais todo estudioso dificilmente deixa de se deparar quando o assunto é Manuel Bandeira. Ao mesmo tempo, busquei demarcar em que medida o tema escolhido já havia sido de certo modo pressentido. Pude, assim, rastrear como a noção de musicalidade foi se manifestando em alguns instantes - às vezes até bastante específicos - da fortuna crítica.

O segundo, funciona como espécie de inventário das eventuais aproximações que podem e puderam ser construídas de Manuel Bandeira com a arte musical. Discuto e lanço algumas pontes entre sua obra e duas formas genéricas da música vocal brasileira: a canção de câmara e a popular. É um capítulo que reúne dados históricos, depoimentos do poeta e algumas discussões críticas que relevaram a figura de Bandeira para a *música propriamente dita*.

Quanto ao terceiro capítulo, procurei perceber a noção de musicalidade sob vários ângulos e na poesia bandeiriana. O que da poesia, seja ela em versos metrificados ou livres, pode ser chamado de música? Embora levantando algumas discussões sobre técnicas e concepções poéticas das mais relevantes para a compreensão da lírica moderna, o interesse aqui é antes de tudo encontrar algumas respostas para o que possa ser musicalidade em alguns poemas de Manuel Bandeira.

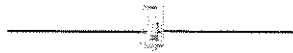
A segunda parte da dissertação abarca três análises de textos. Esboçadas ainda antes do mestrado, elas puderam ser oxigenadas e reformuladas conforme

as reflexões desenvolvidas ao longo dos três capítulos iniciais. Cada uma apresenta um livro de Manuel Bandeira e se debruça com particular interesse num poema da respectiva publicação.

O critério para a escolha dos volumes foi relativamente simples. Selecionei os que reúnem as peças mais citadas e estudadas. O que significa dizer: grande parte dos juízos críticos fixados sobre Bandeira, foi estabelecido a partir desse corpus. Mesmo o poeta, em suas memórias biográficas e literárias *Itinerário de Pasárgada*, parece dar grande atenção ao *Ritmo Dissoluto e Libertinagem*. Para ele, nesses livros, articula-se um movimento decisivo para a caracterização definitiva de sua dicção poética. Assim, se a idéia da dissertação passa pela construção de um quadro minimamente diferenciado do objeto estudado, a noção de musicalidade deveria ser sacada e testada nesse momento de fundação de constantes poéticas e críticas da poesia bandeiriana.

Parte I

I



INTRODUÇÃO CRÍTICA POSSÍVEL

Trajetória. Cotidiano

A crítica entrevê musicalidades

I. Introdução crítica possível

“Utilize, para se exprimir, as coisas de seu ambiente, as imagens de seus sonhos e os objetos de suas lembranças. Se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse”.¹

Recife (1886). Um murmúrio se arma. Uma tosse-não-tosse vai tentar o vôo. O poeta se disse a quem quis ouvir: “sou poeta menor”. Mas por que acreditar no poeta? Seu sopro raro de homem “tísico profissional” não impediu que sua poesia fosse alçada às alturas. Grande poesia? Sem entrar na impraticável tarefa de percorrer o que seja alta poesia, não poucos acharam Manuel Bandeira poeta formidável. Arrojo-me na tentativa, concordando com a maioria dos críticos e estudiosos quanto à notável qualidade de sua obra, de reencontrar a dimensão de Bandeira através da noção de musicalidade. Conceito que se verá também escorregadio, oscilante nas suas diversas aparições e, cuja algumas possíveis validações para a poesia bandeiriana procurarei perseguir.

A crítica já enxergou Manuel Bandeira pelo elemento humilde do cotidiano. Já o flagrou com medo da morte. Já ensaiou ser ele um poeta tipicamente modernista, e, ao mesmo tempo, formalmente multifacetado. Por estes caminhos, alguns estudiosos até esboçaram, às vezes quase acidentalmente, um poeta musical. Considerando parte dessas máscaras criadas ou estudadas no poeta, arrisco-me na construção de um Bandeira, ora mais, ora menos irmanado aos outros mais conhecidos.

Em se tratando de um poeta cuja fortuna crítica é relativamente extensa, de início será preciso passar por duas noções a meu ver tão importantes quanto

¹R. M. RILKE. *Cartas a um jovem poeta*, São Paulo, Globo, 1995, p. 23. (17 fev. 1903)

recorrentes quando se enfoca a obra em questão: a noção de *trajetória* e de *cotidiano*. Evidentemente, não é possível lançar mão de toda a crítica que tenha resvalado nesse par; convocarei, porém, os críticos que mais excitaram minha incursão nessas paragens. Num segundo momento, a idéia de musicalidade, que por sua vez não necessariamente deixa de enlear-se com essas duas noções, será rastreada na crítica que a anteviu. Também privilegio alguns textos do próprio Manuel Bandeira, sobretudo o *Itinerário de Pasárgada* (1954).

O interesse primeiro do trabalho não é encontrar uma chave ideal para a leitura do poeta, ou fazer minha convicção obscurecer as outras, mas propor uma entrada concreta e verossímil na poética bandeiriana. A partir da noção de musicalidade, obter um percurso possível: uma perspectiva a mais acerca da obra de Manuel Bandeira. Inspira-me, assim, a pergunta que intitula o livro *Is literary history possible?* de David Perkins². Obra repleta de temas polêmicos, mas, principalmente, fomentadora de questões que rondam as práticas dos estudiosos da literatura.

Em linhas gerais, Perkins procura detectar e problematizar as diversas contingências às quais estão sujeitos os diferentes discursos e metodologias da história e crítica literárias. Logo no primeiro capítulo, intitulado “The present state of the discussion”, demonstra, por exemplo, como as linhas do suposto desenvolvimento de uma literatura nacional, ao longo da história, podem ser e são construídas. O historiador e o crítico literário, no limite, segundo ele, sempre procuram expressar seus pontos de vista. Para tanto, lançam mão de mecanismos de seleção de artistas e acontecimentos históricos que, no texto, tendem a apresentar-se como se fossem a única opção de realidade. Em seus recortes, estruturam relações de causa e efeito sem conseguirem evitar, no entanto, que suas narrativas, sobre determinado objeto, sejam apenas possibilidades de construções.

Investigando as contingências das práticas críticas e historiográficas, o autor tenta, assim, desnudar como os estudos sobre momentos, obras, autores e correntes literárias deveriam ser considerados dentro de um horizonte maior de

²D. PERKINS. *Is literary history possible?*, The Johns Hopkins University Press, London, 1993.

outras explicações também plausíveis. Em outras palavras, para Perkins, há muito de ficção nas interpretações e explicações históricas. Além disso, elas jamais conseguem transcender o tempo e o lugar nos quais são produzidas. Nesse sentido, ao longo dos anos, as inquietações da obra de Manuel Bandeira foram respondidas de diversas maneiras pela crítica, e para que elas continuem surgindo e não cessem de nos fazer sentido, é preciso continuar a oferecer respostas ainda que inevitavelmente transitórias.

TRAJETÓRIA. COTIDIANO

Atualmente, o poeta pernambucano tem seu lugar ao sol entre os grandes da língua, seja pela maneira como a manipulou, seja pela sua reconhecida contribuição estética para a poesia brasileira, ou ainda, pelo investimento crítico que lhe é dedicado há muito. Segundo T.S. Eliot, uma das funções essenciais do poeta seria mesmo a de preservar, distender e aperfeiçoar a língua de sua cultura³. Manuel Bandeira, ao se ater pouco a modismos, ao experimentar tendências e fazer de sua produção artística um laboratório quase permanente de diversas técnicas, erigiu uma obra cuja fatura final é um feixe grande de realizações poéticas. Essa característica torna difícil traçar qualquer linearidade em sua obra; mesmo quando recortamos uma marca decisiva dela, como a presença maciça do cotidiano, não nos abstermos dos perigos da síntese.

Não foi casual que o grupo modernista envolvido na Semana de Arte Moderna de 1922 tomasse Manuel Bandeira como espécie de “padrinho”. Viam na poesia de seus dois primeiros livros - sobretudo *Carnaval* (1919) -, muitas inovações formais e temáticas que pareciam antecipar as tendências modernistas. Bandeira, inclusive, foi cognominado por Mário de Andrade de “São João Batista do modernismo”. Décadas mais tarde, em outro momento de

³“Podemos dizer que a tarefa do poeta, como poeta, é apenas indireta com relação ao seu povo: sua tarefa direta é com sua língua, primeiro para preservá-la, segundo para distendê-la e aperfeiçoá-la”. Ver T. S. ELIOT. “Função social da poesia”, in *De poesia e poetas*, São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 31.

radicalidade na poesia nacional, ao fazer experimentos concretistas como *O nome em si*, em *Estrela da Tarde* (1963), Haroldo de Campos, um dos formuladores da poesia concreta, irá chamá-lo de “veterano de muitas batalhas, o decano de nossa poesia moderna”.⁴ Vê-se que em dois instantes distintos de nosso cenário literário, em que se desejava romper com o passado, parte da obra de Bandeira foi apropriada como se ela, de algum modo, pudesse prefigurar ou legitimar os anseios presentes de poesia.

A face geralmente tida como a mais alta e madura é, sem dúvida, a que se pode chamar de modernista, ainda que a crítica literária freqüentemente conceba o poeta como um caso mais ou menos atípico dentro do modernismo. Se, por um lado, nos dois primeiros livros predominam a dicção metrificada de perfil parnasiano e simbolista, e o tom intimista e psicologizante de gosto crepuscular; por outro, Bandeira é tido como o primeiro, na literatura brasileira, a se empenhar com afinco e sucesso na apreensão do verso livre - verdadeira obsessão de muitas vanguardas do início do século XX. Tal histórico é menos peculiar do que parece, uma vez que outros poetas da geração heróica modernista também se formaram na tradição dos vinte anos precedentes à Semana. Destaco, por exemplo, as primeiras produções de Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho e mesmo Mário de Andrade. Com efeito, chama atenção em Bandeira o fato de *A cinza das horas* (1917) ser um livro admirável dentro do modelo anterior ao modernismo, ou seja, parece que ninguém que tenha se tornado poeta modernista razoável alcançou, anteriormente, escrever uma obra parnasosimbolista de fôlego como Manuel Bandeira conseguiu.

Segundo Davi Arrigucci, o poeta “começou a quebrar a métrica tradicional por volta de 1912, produzindo de início antes versos libertados que propriamente livres: polimétricos, ou no fundo sujeitos ao senso da medida. Aos poucos foi avançando com passos seguros no progressivo domínio do verdadeiro verso livre, com sua cadência rítmica irregular, mas ainda deliberada...”⁵ É como se Manuel

⁴H. de CAMPOS. “Bandeira o desconstelizador”, in *Coleção fortuna crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980, p. 279.

⁵D. ARRIGUCCI Jr. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 54.

Bandeira fosse como que se “libertando dos cárceres” métricos e dos temas solenes, até conquistar o “apogeu” do verso livre mais afim, talvez, com as temáticas prosaicas e modernas. Essa idéia de *itinerário*, de trajetória de uma poética mais restrita para outra mais ampliada foi em parte propagada pelo próprio Bandeira no *Itinerário de Pasárgada*⁶. O raciocínio de Arrigucci, aqui, segue a pista plantada pelo próprio poeta.

O crítico, entretanto, trilha um caminho autônomo. Desde o início de seu estudo, Arrigucci dirá que na poesia bandeiriana sempre há um jogo do mais simples e prosaico ao mais complexo e difícil. Esse movimento, empregado no que toca o fundo e a forma, está no cerne das reflexões do estudioso e é um grande gerador de sentido perpassando todas as suas análises de poemas. O verso livre é encarado como técnica só aparentemente facilitadora do processo poético; algo que ajudaria revestir de leveza os poemas, mas que, ao mesmo tempo, estaria escondendo sentidos os mais profundos. De todo modo, parece-me produtivo também pensar em outro tipo de trajetória: em vez de uma poética que se vai maturando, uma que vai se abrindo às novas formas e às maneiras diferentes de abordar o objeto poético. Em vez de ruptura com a tradição anterior, adição de novas estratégias artísticas.

Durante toda sua longa carreira literária - mais de cinquenta anos - Bandeira escreveu poemas em diversificadas formas tradicionais e modernas, compôs à maneira de inúmeros poetas, traduziu variados autores em diferentes línguas, parafraseou à exaustão, parodiou inclusive a si mesmo. Para Sérgio Buarque de Holanda, esse enorme esforço na direção de superar qualquer que fosse o obstáculo ou desafio técnico é “como fruto da ambição de ultrapassar-se a si mesmo”.⁷ Um pouco nessa esteira, Alfredo Bosi acrescenta:

⁶Assim se expressa Manuel Bandeira sobre o assunto, veja-se que para ele há um momento de chegada em sua poética: “A mim me parece bastante evidente que o *Ritmo dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos de minha poesia. Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre quanto nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma, e na expressão das minhas idéias e dos meus sentimentos, e do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimento, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*”. M. BANDEIRA. *Itinerário de Pasárgada*, Rio de Janeiro, Record/Altaya, 1984, p.75.

⁷S. B. de HOLANDA. “Trajetória de uma poesia”, in *Manuel Bandeira, poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, José Aguilar 1967, p. 24.

(...) era de esperar que à fusão de confiança e sábio jogo técnico respondesse, no plano da reflexão estética, um irracionalismo de base, difuso na sua geração, e sobre o qual se foram depositando finas observações do homem de *métier*, capaz de compor em todos os ritmos e de traduzir com igual mestria Shakespeare e Hoelderlin, Rilke e Garcia Lorca.⁸

O que talvez surpreenda, nesse apontamento, a quem se detenha a comparar a obra do poeta com a de seus contemporâneos, é que essa mestria técnica de Manuel Bandeira entrevista pelo crítico não seja de se esperar absolutamente. À época, havia vários artistas em condições técnicas semelhantes às destacadas em Bandeira e, no entanto, as obras poéticas desses escritores possuem diferenças consideráveis. Além disso, é difícil imaginar que um poeta disposto em pensar sobre *o que dizer e como dizer* em poesia - e isso se faz presente em passagens de sua obra em prosa e verso - desfrutasse de “um irracionalismo de base”.

Em toda sua obra, incluindo *Libertinagem* (1930), livro marcadamente modernista, é freqüente a convivência entre a poética moderna e a linguagem anterior ao grande surto de vanguardas. Segundo Sérgio Buarque, “apesar de ter sido ele quem, pela primeira vez entre nós, empregou o verdadeiro verso livre, não se tornou necessário o abandono das cadências tradicionais para que nos desse algumas das suas criações mais audaciosas”.⁹ No curso dessa atitude ora conciliatória, ora tensa, Bandeira foi capaz, por exemplo, de unir uma reivindicação tipicamente modernista a um alexandrino, considerado pelos parnasianos Olavo Bilac e Guimaraens Passos o tipo de verso mais difícil de manejar, exigindo do poeta “uma longa e persistente prática”.¹⁰ Do poema “Poética”, o verso que manifesta recusa a um certo lirismo afetado: *Estou farto do lirismo namorador*¹¹. Foi talvez por procedimentos dessa ordem, que Álvaro Lins pôde estabelecer um paralelo entre Manuel Bandeira e Charles Baudelaire:

⁸A. BOSI. *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1994, p. 361.

⁹S. B. de HOLANDA. *Op. Cit.*, p.13.

¹⁰O. BILAC; G. PASSOS. *Tratado de versificação*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1921, p. 69.

¹¹M. BANDEIRA. *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Record/Altaya, 1998, p. 129.

O sr. Manuel Bandeira representa no nosso meio um papel semelhante ao de Baudelaire na literatura francesa. (Refiro-me a uma semelhança mais intelectual e histórica do que propriamente de mensagens poéticas.) Como Baudelaire, o sr. Manuel Bandeira significa um poeta que harmoniza equilibra o delírio e a razão, o *animus* e a *anima* (sentido claudeliano); um poeta que é clássico e moderno, ao mesmo tempo, participando das velhas formas de poesia e lançando novas não só para o presente como para o futuro; um poeta que está no centro de uma época e que tem sido raiz e ponto de partida para numerosos poetas mais novos.¹²

O comentário aponta para a influência que a poesia bandeiriana possivelmente exerceu, enquanto exemplo de experimentação, nos poetas modernistas de primeira hora e nas gerações seguintes. O modo como Bandeira soube aproveitar o material antigo junto com o novo, devia ser conhecido de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, dos poetas concretos dentre outros.

Mas a tensão entre material velho e novo parece acompanhar os anseios correntes na modernidade, ou os artistas que de algum modo propuseram rupturas. Baudelaire, por exemplo, considerado por muitos o grande inaugurador da modernidade, será visto por Michael Hamburger antes como poeta “alegórico” do que “simbólico”, como é mais comumente definido. Para o crítico, “as próprias contradições de Baudelaire e seu dilema deveram-se à tensão, quase intolerável, de ser um artista clássico, ou quase clássico, em uma sociedade moderna”.¹³ Seria ele detentor de um instrumental técnico e expressivo clássico a se debater com questões dos tempos modernos. Manuel Bandeira também experimentou embate parecido, se pensarmos, por exemplo, em suas primeiras tentativas de verso livre que resultaram em polimetria.

No poeta de “Irene no céu”, sente-se, principalmente em seus dois primeiros livros, influxos do romantismo, penumbrismo, simbolismo e do

¹²A. LINS. “Crítica literária – poesia”, in *Manuel Bandeira: verso e reverso*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1987, p. 117.

¹³ “Las propias contradicciones de Baudelaire y su dilema se debieron a la tensión, casi intolerable, de ser un artista clásico, o casi un clásico, en una sociedad moderno”. M. HAMBURGUER. “Utopía pueril y espejismo brutal”, in *La Verdad de la poesía*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 25.

parnasianismo. Foi poeta assíduo em todas essas maneiras do fazer poético e mesmo passando a escrever predominantemente em versos livres, jamais deixou de compor poemas em modos tradicionais. Podemos notar, também, o eco da tradição lírico-portuguesa de Luís de Camões a Antônio Nobre - Manuel Bandeira escreveu um soneto para cada um deles no seu livro de estréia. De Nobre, teve influências, às vezes semelhanças, no que respeita o movimento fluído e sortido dos ritmos tradicionais; a temática da morte e da tuberculose; o tom de nostalgia pela infância.

Os poemas do primeiro volume, embora já perturbassem “nosso concerto literário”¹⁴, no dizer de Sérgio Buarque, revelam um poeta sob influência dos rigorosos preceitos dos tratados de versificação poética. Tal característica vai se tornando menos exclusiva na sua produção seguinte, *Carnaval e Ritmo dissoluto* (1924), sendo bastante perceptível neste último a transição de um Bandeira mais preocupado com a metrificação dos versos e com a construção redonda, para outro com maior pluralidade rítmica e simbólica. Todavia, é *Libertinagem* o livro mais repleto das técnicas e da estética modernista. Nele predomina a presença do verso livre, dos temas prosaicos, da linguagem pouco preciosa, da pesquisa estética. Esta última característica, aliás, constitui uma das reivindicações pilares do modernismo brasileiro. Em “Movimento Modernista”, espécie de balanço dos exageros e acertos das proposições do movimento, Mário de Andrade escreve: “o direito permanente da pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.¹⁵ Mais adiante acrescenta: “o modernismo não era uma estética, nem na Europa, nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário”.¹⁶

Dentre os temas da lírica de Manuel Bandeira, o “humilde cotidiano” com seus desdobramentos recebe, certamente, maior atenção. E é de se esperar, sendo um dos aspectos que mais salta aos olhos quando nos deparamos com seus livros. As cenas, que aparecem retratadas em versos como de “Pensão Familiar”,

¹⁴S. B. de HOLANDA. *Op. Cit.*, p.13.

¹⁵M. de ANDRADE. “O Movimento modernista”, in *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Livraria Martins 1974, p. 242.

¹⁶Idem, p. 251.

constituem um cotidiano verossímil. É comum o poeta colher as impressões do universo prosaico para sua criação. Alguns poemas, como quadros, parecem ter congelado uma cena do filme maior que é realidade que talvez lhes inspiraram. Mesmo quando há o enquadramento de movimentos, há sempre simplicidade e unidade. Não uma simplicidade de poucos recursos técnicos, nem a unidade que empeça o emprego de imagens *à la surréalisme*, tão caras ao poeta; ocorre que na base temática, seus poemas sempre trarão um cenário estável, isto é, que podemos divisar com facilidade. Talvez venha exatamente da construção dessas bases narrativas e descritivas mais ou menos harmoniosas, a eficácia de seus lances surrealistas ou absurdos. Da calma, de repente o susto.

Nos cenários cotidianos enredados pelo poeta, no mais das vezes em linguagem permeada por usos coloquiais, podem se desdobrar reflexões sobre grandes temas da condição humana: a morte, o amor, o medo, a saudade, a infância, etc. Tudo condensado às vezes em poucos versos, como em “Pardalzinho”. Une-se a isso a prática de quebrar os gêneros, Bandeira não privilegia os temas elevados, tampouco os rebaixados, simplesmente os mistura.

O *modus operandi* de Manuel Bandeira frente ao cotidiano não deve ser confundido com o de Blaise Cendrars, poeta que embora tenha contribuído para que o grupo da primeira geração modernista se abrisse às temáticas do dia-a-dia, preferia fixar com seus poemas as conhecidas “fotografias verbais”. Bandeira também manteve certa distância da *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. Próxima à expressão de Cendrars, a concepção de Oswald, por sua vez, buscava criticar¹⁷ com doses de bom-humor a realidade brasileira, de alguma maneira positivando seu suposto atraso¹⁸. Para Sérgio Buarque, Bandeira era tudo menos um fotógrafo: “O mundo visível pode fornecer as imagens que hão de animar sua poesia, mas essas imagens combinam-se, justapõem-se, de modo imprevisto,

¹⁷“(…) a câmara portátil dos poemas oswaldianos tinha um dispositivo a mais, que faltava à *kodak excursionista* com que Cendrars fixou suas ‘fotografias verbais’ pau-brasileiras: a visada crítica. Cendrars ficava no exótico e no paisagístico, na cor local; Oswald dirigia sua objetiva para além destes aspectos, colhendo nela as contradições da realidade nossa, que escapavam à faiscante inspeção de superfície”. H. de CAMPOS. “Uma Poética da radicalidade”, in *Caderno de poesia do aluno Oswald (Poesias reunidas)*, São Paulo, Círculo do Livro, p. 33.

¹⁸Sobre a poesia Pau-Brasil inaugurar, inclusive sob influência das vanguardas européias, uma visão positiva do suposto atraso brasileiro ver: V. DANTAS. “Oswald de Andrade e a poesia”, in *Novos Estudos/Cebrap*, julho de 1991, pp. 191-203.

coordenadas às vezes por uma faculdade íntima cujo mecanismo pode escapar-nos”¹⁹. Seu fazer poético, nesse sentido, coloca-nos em contato com uma realidade certamente inteligível, porém, pouco explicável, curiosamente enigmática.

Manuel Bandeira chegou a ensaiar uma definição de poeta, em que pesava o cotidiano: o poeta “é um abstrador de quintaessências líricas. É um sujeito que sabe desentranhar a poesia que há escondida nas coisas, nas palavras, nos gritos, nos sonhos. A poesia que há em tudo, porque a poesia é o éter em que tudo mergulha e que tudo penetra”.²⁰ Davi Arrigucci comenta essa formulação:

(...) um significado mais sutil de *desentranhar* nos conduz à concepção da poesia como forma de conhecimento, como revelação de um sentido oculto, ao qual se chega por um movimento de penetração até a entranha do objeto e por um movimento de saída de luz e ao conhecimento assim *desentranhado*. O ato do poeta equivale, pois, a uma percepção penetrante do outro, do objeto, a um ‘habitar as coisas’ que é, a uma só vez, o desvelamento de sua natureza mais profunda, do que são.²¹

É como se o poeta decifrasse um mundo e o cifrasse novamente. Um re-criador. Suas imitações do mundo estão dispostas nos poemas para decifrarmos novamente quantas vezes for preciso, até porque todas as leituras encontram-se limitadas pelo tempo em que são geradas. Daí que, não haveria apenas “um sentido oculto” ao pé da letra, mas inúmeros, uma vez que no gesto hermenêutico de cada leitura, um poema se atualiza e se re-significa.

Outra possibilidade, ainda, de interpretar a famosa idéia de *desentranhamento*, é admitir que a poesia não estaria exatamente à espera de ser arrancada da natureza bruta, a tarefa do poeta, assim, seria criar a partir de dada realidade e, também, criar como se estivesse imitando determinado contexto real. O poeta seria aquele que seleciona do cotidiano o que lhe

¹⁹S. B. de HOLANDA. *Op. Cit.*, p. 16.

²⁰M. BANDEIRA. “Poema desentranhado”, in *Os reis vagabundos e mais 50 crônicas*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1966, p.87.

²¹D. ARRIGUCCI Jr. *Op. Cit.*, p. 30.

interessa como material lingüístico e narrativo: imagens prosaicas e vulgares, pregões de feira, trechos de canções e de outros poemas, nacos de fala, etc. Qualquer cotidiano retratado, ao mesmo tempo, pode ser uma realidade meramente textual sem jamais ter existido de fato, dessa forma o poeta criaria a referência e o referencial possível.

No *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira revela que “instruído pelos fracassos”²², descobriu que jamais seria capaz de uma expressão à maneira de Paul Valéry. Para explicar sua posição, baseia-se nas duas condições que o poeta francês, num fragmento de *Memoires d'un poème*, dizia impor ao seu trabalho de criação. Uma: “O máximo de consciência possível”.²³ Duas: “Procurar encontrar com vontade consciente quaisquer resultados análogos aos resultados interessantes ou úteis que nos entregue (entre cem mil lances quaisquer) o acaso mental”.²⁴ Da mesma página, Bandeira ainda transcreve: “Eu preferiria ter composto uma obra medíocre em tudo lúcida que uma obra-prima a lampejos, num estado de transe...”²⁵

A apropriação ligeira que Bandeira faz de Valéry propicia a reflexão sobre alguns aspectos. Faz parte dos muitos rastros que Bandeira espalhou, principalmente no “Itinerário”, acerca de autores, temas, acontecimentos entre outras coisas que julgava pertinentes para compreensão de sua obra e vida. É preciso considerar seus depoimentos, todavia não sem desconfiar que eles também guardam as sementes da imagem que o autor quis passar de si próprio e de sua poesia para a posteridade. Em segundo lugar, e mais importante, é a relevância da poética de Valéry para a compressão de algumas facetas da poesia bandeiriana, ainda que Bandeira tenha sintetizado sobremaneira o pensamento do autor.

A visão que Manuel Bandeira lança sobre Paul Valéry parece passar pela imagem “formalista” ou “racionalista”, por assim dizer, que o poeta francês

²²M. BANDEIRA. *Op. Cit* nota 06, p. 29.

²³“Le plus de conscience possible”. P. VALÉRY. “Mémoires du poète”, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 1481.

²⁴“Essayer de retrouver avec volanté de conscience quelques résultats analogues aux résultats intéressants ou utilisable que nous livre (entre cent mille coups quelconques) le hasard mental”. Idem.

²⁵“Avoir composé une oeuvre médiocre en toute lucidité qu'un chef-d'oeuvre à éclairs, dans un état de transe...” Idem.

detinha. A idéia de que Valéry pensava a poesia somente em termos de forma. Bandeira o cita, inclusive, no exato momento em que bipolariza sua própria obra: “... *A Cinza das Horas*, *Carnaval* e mesmo *O Ritmo Dissoluto* ainda estão cheios de poemas que foram fabricados *en tuote lucidité*. A partir de *Libertinagem* é que me resignei à condição de poeta quando Deus é servido”.²⁶ Em outras palavras, Bandeira confessa que fora um poeta cerebral, enquanto seus poemas primavam pela dicção metrificada e colocava a forma à frente do conteúdo; no entanto, à medida que seus *alumbramentos* ficam mais freqüentes, cai no oposto do que acredita ser a estética de Valéry, ou seja, torna-se um poeta sujeito ao estado de transe.

A maneira como Valéry emerge no “Itinerário”, leva a crer que sua preocupação foi apenas com o uso do intelecto na criação poética. Isso se deve ao fato de ele, como afirma Hugo Friedrich, “é quem talvez tenha refletido mais profundamente sobre as relações da poesia com a autonomia da linguagem, desenvolvendo e explicando as idéias de Mallarmé”.²⁷ Entretanto, há outro Paul Valéry que à sua maneira, como Bandeira, leva em consideração uma espécie de “estado de graça” a que o poeta se entrega no momento de criação: “Um poeta é, ao meu ver, um homem que, a partir de um incidente, sofre uma transformação oculta. Ele se afasta de seu estado normal de disponibilidade geral e vejo construir-se nele um agente, um sistema vivo, produtor de verso”.²⁸ De repente algo extraordinário aconteceria ao artista, ativando sua capacidade de criação, transportando-o, assim, a uma condição extremamente favorável à poesia.

Depois de mencionar Paul Valéry, Bandeira tende a aproximar seu ato poético ao *desvairismo* de Mário de Andrade:

Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do

²⁶M. BANDEIRA. *Op. Cit* nota 06, p. 30.

²⁷H. FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1978, p. 184.

²⁸P. VALÉRY. “Poesia e pensamento abstrato”, in *Variedades*, São Paulo, Iluminuras, 1999, p. 203.

subconsciente, numa espécie de transe ou alucinação, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias.²⁹

É conhecida a influência que um escritor exerceu sobre o outro. Os poemas, as crônicas e, principalmente, as cartas demonstram haver entre ambos uma profunda interlocução. Se Bandeira apropria-se de algumas idéias desenvolvidas por Mário nos textos *Prefácio Interessantíssimo* e *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade, por seu turno, toma Manuel Bandeira nos exemplos da “Escrava”, por exemplo.

Na supracitada afirmação de Bandeira, pode parecer, em princípio, que estamos diante de um poeta completamente sujeito à inspiração. Uma tentativa de iluminar a noção de *alucinação* é compará-la a algumas formulações marioandradinas. Nas primeiras linhas do *Prefácio Interessantíssimo*, Mário expõe uma concepção que, embora sujeita a incansáveis reformulações ao longo dos anos, elucida muito da poesia de Bandeira: “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. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo”.³⁰ Às vezes encaradas somente como panfleto modernista, essas palavras evidenciam um Mário de Andrade desde já preocupado com o aproveitamento do estado lírico; mas também denunciam alguém repelindo a liberdade artística ruim, ou seja, o simples correr da pena como que psicografando mensagens do inconsciente sem nenhuma preocupação artística consciente. Mesmo a metrificação só é vista como algo nocivo à criação, à medida que encarcere de antemão o lirismo, facilitando, assim, o trabalho de reescrita, de adequação do material lírico ao formal. “Arte é moldar mais tarde o poema de repetições fastidiosas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos”.³¹

²⁹Idem nota 26.

³⁰M. de ANDRADE. “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia desvairada*, in *Poesias Completas*, São Paulo, Círculo do Livro, p. 19.

³¹ Idem, p. 23.

Em *A escrava que não é Isaura*, texto em que expande e modifica algumas idéias do “prefácio”, Mário articulará que a poesia, desde Aristóteles, nunca foi sinônimo de metro, tampouco de lirismo puro: “O poeta não fotografa o subconsciente. A inspiração é que é subconsciente, não a criação”.³² A receita de Mário de Andrade para a poesia, inspirada na de Paul Lermeé, mostra seu interesse em dominar as imagens inconscientes, e não simplesmente sujeitar-se aos surtos de lirismo: “Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia”.³³ A noção de *alumbramento* de Manuel Bandeira guarda adjacências com a de lirismo de Mário de Andrade, se a entendemos como estado, enquanto transe gerador de ritmos e imagens poéticas, e que por si só ainda não é poesia. Um olhar atento aos poemas de Bandeira, descobrirá um artista inspirado mas artesão³⁴, um poeta preocupadíssimo com o acabamento de suas peças.

Manuel Bandeira também mostra participar de uma das lições de outro francês, Stéphane Mallarmé. Ao que parece, Bandeira podia até ser acometido por um alumbramento, ou um fluxo do inconsciente como nos surrealistas, todavia, jamais se despreocupava do artesanato com as palavras. Nunca foi adepto de nada parecido à chamada escrita automática cultivada pelos seguidores de André Breton, embora muitas vezes possa sentir-se o efeito dela em seus poemas.

(...) compreendi, ainda antes de conhecer a lição de Mallarmé, que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.³⁵

³²M. de ANDRADE. “A Escrava que não é Isaura”, in *Obra imatura*, São Paulo, Livraria Martins, 1960, p. 243.

³³Idem, p. 205.

³⁴A questão do que seja um “artista artesão” é largamente discutida por Mário de Andrade, num texto onde se faz evidente que, para ele, a postura crítica e o domínio das técnicas poéticas eram de fundamental relevância para o trabalho do poeta: “Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom”. M. de ANDRADE. “O Artista e o artesão”, in *O baile das quatro artes*, São Paulo, Livraria Martins/INL, 1975, p 12.

³⁵Idem nota 26.

A lição a qual se reporta deve ser aquela presente na história que praticamente passou para o anedotário, e que parece ter sido difundida por Paul Valéry, no ensaio *Poesia e Pensamento Abstrato*. Cito-a pelo próprio Manuel Bandeira: “Conta Valéry que certa vez o pintor Degas se queixou a Mallarmé de ter perdido o dia na vã tentativa de escrever um soneto. ‘No entanto’, acrescentou, ‘não são as idéias que me faltam... Tenho-as até demais’. Ao que o mestre respondeu: ‘Degas não é com idéias que se fazem versos: é com palavras’. Para Mallarmé, como para todo verdadeiro poeta, a poesia se confunde com a linguagem, e, como explica Valéry, é linguagem em estado nascente”.³⁶

A preocupação de Mallarmé com as palavras, longe de constituir apenas algum tipo de formalismo por si mesmo, refere-se ao valor musical delas. As palavras seriam pólos que fariam vibrar no intelecto, ou no espírito, as Idéias. Em *La Musique et les Lettres*, assegura: “Eu formulo, a meu próprio risco estético, esta conclusão (...): que a Música e as Letras são a face alternativa aqui alargada até a obscuridade; cintilante aí, com certeza, de um fenômeno, o único, eu o chamo de Idéia”.³⁷ Para Michael Hamburger, ainda que esse tipo de atitude tenha precedência nos poetas, críticos e metafísicos do romantismo alemão, no caso de Mallarmé combina-se com influências platônicas e neoplatônicas. “A arte, de acordo com Mallarmé, ‘simplifica o mundo’, porque pela virtude de um estado interior o artista reduz os fenômenos externos a sua única origem: A Idéia”.³⁸

Manuel Bandeira refere-se a Mallarmé ao cabo de reconhecer-se poeta menor, incapaz de adentrar no “mundo das grandes abstrações generosas”. É curioso que um poeta cujo tratamento com as palavras demonstre-se lapidar, confesse não fazer poesia quando quer e sim quando ela, poesia, queira. Levando-se em conta ou não o fato de Bandeira ter apreendido, como Mallarmé,

³⁶M. BANDEIRA. “O Centenário de Stéphane Mallarmé”, in *De poetas e de poesia*, Rio de Janeiro, Tecnoprint/Edições de Ouro Culturais, p. 42.

³⁷“Je pose, à mes risque esthétiquement, cette conclusion (...): que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur; scintillante là, avec certitude, d’un phénomène, le seul, je l’appelai, l’Idée”. S. MALLARMÉ. “La Musique e les lettres”, in *Oeuvre complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 649.

³⁸“El arte, de acuerdo con Mallarmé, ‘simplifica al mundo’, porque por la virtud de un estado interior el artista reduce los fenómenos externos a su único origen: La Idea”. M. HAMBURGUER. *Op. Cit.*, p17.

a tratar com especial desvelo cada vocábulo, pode-se “reconhecer em toda a sua obra a presença discreta mas constante de um saber lingüístico”.³⁹ Assim, a suposta humildade expressa por Bandeira não evita que enxerguemos toda sua inventividade, seu cuidado estético aflorando em cada poema e o diálogo que procurou manter, não por acaso, com algumas das discussões mais fundamentais para a poesia de sua época.

A CRÍTICA ENTREVÊ MUSICALIDADES

Esquadrinhando parte da fortuna crítica em que figura o nome de Manuel Bandeira, nota-se que alguns estudiosos de metodologias várias, a certa altura de suas abordagens, destacam algum tipo de musicalidade na obra do poeta pernambucano. Articulam alguma relação entre seus versos e a música erudita, popular ou uma música característica da poesia. Há um número pequeno de trabalhos que tematizam especificamente a questão chave desse trabalho: as musicalidades na poesia bandeiriana. São poucos e, em geral, apenas resenham tudo o que o próprio Bandeira apresenta sobre o assunto no “Itinerário”⁴⁰. Há outros casos, ainda, que não se limitam às declarações do poeta e avançam por outras reflexões.

Levantarei algumas hipóteses sobre a recorrência, na crítica, da aproximação entre Manuel Bandeira e a música. Em primeiro lugar, é preciso folhear uma vez mais o *Itinerário de Pasárgada*. Nele, Bandeira discorre largamente sobre seu gosto e seu contato com a música. Segundo ele, a música foi sua grande influência extraliterária, maior que a pintura ou o desenho transformou-se numa idéia fixa: “Não há nada no mundo de que eu goste mais do que de música. Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me

³⁹G. M. TELES. “Um novo itinerário”, in *Manuel Bandeira - Um novo itinerário*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 07.

⁴⁰Somente no capítulo que se segue, abordarei detalhadamente esses depoimentos, uma vez que eles dizem respeito principalmente à “música propriamente dita”.

completamente”.⁴¹ Depoimentos dessa ordem, certamente encaminharam muitos ouvidos a detectar ecos de musicalidade na obra do poeta. Talvez a intenção de Bandeira, aqui novamente, fosse exatamente introduzir rastros que apontassem para essa possibilidade interpretativa de sua produção poética.

A segunda hipótese baseia-se no fato de Bandeira, dentre os poetas brasileiros que escreveram com a finalidade de publicar em livro, ser o que tem o maior número de peças musicadas. Anota isso Vasco Mariz em *A canção brasileira*⁴² e *Manuel Bandeira, o poeta e a música*⁴³.

A terceira, diz respeito aos efeitos musicais sentidos em seus poemas. A poesia de Bandeira possuiria uma musicalidade proveniente da utilização de técnicas que evocariam a música. Nesse sentido, a abertura de Bandeira para a musicalidade está presente desde o primeiro livro, em que a flexibilização do ritmo tradicional marca sua passagem pelo simbolismo. Ao adicionar as técnicas modernas à sua produção, Bandeira já manejava bem as possibilidades musicais da metrificação, ao que pôde unir as do verso livre.

Numa última conjectura, na falta de termos que abarquem de maneira satisfatória uma série de efeitos típicos da linguagem poética, os críticos lançaram mão de metáforas do campo musical.

Embora os estudiosos que citarei, tenham notado algum traço de musicalidade em Manuel Bandeira, a maior parte deles margeia o assunto, porquanto seus estudos dedicam-se a outras questões. De todo modo, se foi exaustivamente musicado por diversos compositores; se o ritmo, a melodia e a estrutura de seus versos livres mesclados com os metrificados podem produzir efeitos musicais; se essas musicalidades sempre estiveram latentes na crítica; o poeta decididamente precisa ser satisfatoriamente surpreendido nas relações entre sua poesia e a música.

⁴¹M. BANDEIRA. *Op. Cit* nota 06, p. 49.

⁴²V. MARIZ. *A Canção brasileira*, Rio de Janeiro, Nova Franteira, 1985. Nesse livro, Mariz apresenta muitos compositores brasileiros tanto da canção popular quanto da erudita. Manuel Bandeira é visto como peça chave no desenvolvimento do *lied* nacional.

⁴³Ver V. MARIZ. “Manuel Bandeira, o poeta e a música”, in *Homenagem a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, UFF – Sociedade Souza da Silveira, Monteiro Aranha/Presença, 1989.

Até o presente, de meu conhecimento, há dois autores que publicaram pequenos trabalhos focando especificamente o problema da música em Manuel Bandeira. Luís Paulo Horta, com seu “Bandeira e a música”, publicado na revista *Belo Belo* em 1986; e Ivone Silva Ramos Maya, com o “Musicalidades subentendidas no modernismo brasileiro”, publicado mais recentemente (2001) nos anais *Ao encontro da palavra cantada - poesia, música e voz*. Embora sejam textos breves e revelem pouco mais do que o próprio poeta já dissera no “Itinerário”, eles reafirmam e atualizam a matéria desta dissertação.

No texto de Horta, a idéia trabalhada, essencialmente, é a de que Bandeira seja o poeta brasileiro de ligação mais animosa com a música. Justifica esse fato com a noção de “musicalidade subentendida” crivada por Andrade Muricy e que comentarei melhor no capítulo subsequente.

O artigo de Ramos Maya, embora o título escolhido seja genérico, trata principalmente da poesia modernista de Manuel Bandeira. A autora parte de alguns relatos do poeta e chega a falar, de maneira demasiado sucinta, em “ritmo musical” e em “tessitura sonora”. Todavia, concebe a musicalidade através do uso que Bandeira faz da fala popular. Ao mesmo tempo, vê a ressonância de Jaime Ovalle, presente em tantas composições do poeta, também como uma espécie de “musicalidade subentendida”. Segundo ela, “Ovalle repercute com a força mágica de um canto na obra”⁴⁴ do poeta.

Chamo a atenção para outros textos, os quais vêem alguma relação entre os versos de Bandeira e a música, sem necessariamente se guiarem pelos relatos do poeta. Em estudo que discute tópicos do período medieval na poesia bandeiriana, Franklin de Oliveira, por exemplo, aproveita para indicar uma musicalidade que, segundo ele, é a sugestão musical “intrínseca da emoção poética”:

A musicalidade da poesia de Manuel Bandeira não decorre da organização do poema, não emerge do processo de elaboração do poema, mas resulta da natureza intrínseca da emoção poética: a música como que armada quase numa

⁴⁴I. da S. R. MAYA. “Musicalidades subentendidas no modernismo brasileiro”, in *Ao encontro da palavra cantada*, Rio de Janeiro, Sete Letras, 2001, p. 156.

só equação de silêncio - tão fina se esconde na última camada audível da palavra; música que começa onde a palavra termina.⁴⁵

A musicalidade para Oliveira é antes de tudo uma comoção advinda da leitura dos versos; um estado ao qual o leitor seria lançado depois de se deparar com um poema de Bandeira. Tal definição de musicalidade talvez diga pouco, mesmo que seja sentida. Do ponto de vista crítico, do que vale saber em que clave o leitor alçará sua imaginação a partir da leitura de um poema? Não será mais produtivo tentar entrever quais os processos musicais, lingüísticos ou imagéticos, dispostos num poema, que eventualmente nos permitam realizar tamanha viagem; isto é, encontrar os mecanismos sugeridos pelo próprio texto que gerariam a musicalidade, que por sua vez, aí sim, talvez fornecesse uma emoção denominada por Oliveira de musical?

José Guilherme Merquior também se vale de uma noção musical:

O segredo de Bandeira talvez resida nessa modesta ousadia de despir a nossa língua de todo atavio, de todo adorno meramente externo, e na sábia maneira de musicar a emoção com enorme fidelidade à marcha do português, do português-brasileiro. Por isso o seu modernismo nunca foi muito de violência, mas de adaptação: foi ele quem utilizou a liberdade da nova escola para reexprimir com nova flama quase todas as nossas tradições.⁴⁶

Se música é a metáfora que Oliveira forjou para expressar o que podemos sentir ao ler a poesia de Bandeira, em Merquior música associa-se à economia verbal. Musicar significaria expressar a emoção poética através de uma linguagem essencial, depurada, espécie de escrita sem arestas. Entendido dessa maneira, o uso metafórico que o crítico faz de “musicar” encontra-se próximo daquele procedimento, que expus há algumas páginas, de desentranhar a poesia de qualquer realidade limpa do que não seja poesia.

⁴⁵F. OLIVEIRA. “O medievalismo de Bandeira”, in *Coleção Fortuna Crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980, p. 237.

⁴⁶J. G. MERQUIOR. “Poesia Modernista”, in *Razão do poema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 26.

Davi Arrigucci, em capítulo que analisa “Cantiga”, reserva algumas páginas para discorrer sobre as relações entre poesia e música articuladas no *Itinerário de Pasárgada*. Menciona as opiniões de Andrade Muricy e Aires de Andrade transcritas por Bandeira, sobre os motivos que porventura tenham levado tantos compositores do *lied* nacional a se apropriar da obra do bardo. Sublinha, também, a pertinência de se problematizar a questão à luz de formulações de Stéphane Mallarmé, Paul Valéry e T.S. Eliot. Em suma, inventaria de que maneira a música é importante, não só para o homem Manuel Bandeira, mas, principalmente, para o poeta.

Arrigucci tece pelo menos duas reflexões instigantes e mais descoladas dos depoimentos bandeirianos. A primeira delas é sobre o poema “Cantiga”:

A naturalidade da composição parece brotar tanto da fonte próxima da língua falada quanto dessa outra, espontânea, antiga e perene, da poesia popular, em que a voz individualizada do sujeito lírico tende a dissolver-se. (...) Música e sonho, com seu poder encantatório, parecem guardar ainda vibrantes no poema os ecos das origens simbolistas de Bandeira e, através delas, da primitiva fonte romântica.⁴⁷

Atenta o estudioso para um tipo de musicalidade bastante perceptível ao longo da poesia bandeiriana, e que, ao mesmo tempo, parece ser pouco explorada pelo poeta em suas memórias. Trata-se do aproveitamento das “coisas do povo” no tocante não só aos temas, à sintaxe ou ao vocabulário, mas a um cultivo rítmico e quiçá entonacional que resultaria numa sonoridade espontânea, natural, no sentido de oferecer pouca ou nenhuma barreira para a fluência da leitura. Não há complicações no fraseado, as redondilhas menores como numa cantiga ou num poema de domínio público relaxam os nossos ouvidos com uma quase monodia. O assunto do poema não suscitando interesse, ao menos os ouvidos estão acalentados.

⁴⁷D. ARRIGUCCI Jr. *Op. Cit.*, p. 166.

CANTIGA

Nas ondas da praia
Nas ondas do mar
Quero ser feliz
Quero me afogar.

Nas ondas da praia
Quem vem me beijar?
Quero a estrela-d'alva
Rainha do mar.

Quero ser feliz
Nas ondas do mar
Quero esquecer tudo
Quero descansar.⁴⁸

Esse efeito de naturalidade sonora, espécie também de música do poema, Arrigucci sugere ser um legado simbolista e, por conseguinte, da “primitiva fonte romântica”. O tipo de musicalidade estruturada no poema, certamente, assemelha-se a algumas faturas românticas como “Seus Olhos” ou a repisada “Canção do Exílio”, ambas de Gonçalves Dias. Essa musicalidade encantatória, semelhante à poesia popular, não obstante, pode caracterizar uma herança ainda mais longínqua, vinda das cantigas/poemas dos trovadores portugueses, bem conhecidos de Manuel Bandeira.

A segunda reflexão diz respeito à relevância da música para a obra poética e para a narrativa do *Itinerário de Paságada*. De acordo com Arrigucci, a música:

(...) não foi apenas um gosto e um prazer, ou uma fonte possível de inspiração poética, mas também um *objeto de imitação* (assim como a pintura). Uma linguagem afim cujo padrão estrutural e procedimentos de composição poderiam ser eventualmente imitados por recursos de técnica poética na

⁴⁸M. BANDEIRA. *Op. Cit.*, nota 11, p. 152.

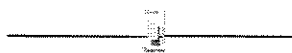
estrutura do poema, buscando-se um efeito artístico análogo. Era esse, afinal, um modo de conhecer os próprios limites da poesia enquanto forma distinta, linguagem específica, ao mesmo tempo próxima e distante da música.⁴⁹

Essa busca de efeitos artísticos, que soem como música dentro de um poema, é decisiva aqui. A questão do que pode ser musical em poesia é complexa, e, em verdade, poesia e música são artes diferentes; todavia, em que medida e como elas podem ter pontos de contato? A matéria do capítulo terceiro será centrada basicamente nisso: alguns recursos da música aplicados ou transpostos para a poesia, ou ainda, alguns procedimentos da própria poesia que podem ser musicais.

Rio de Janeiro (1968). Hospital Samaritano. Morre Manuel Bandeira. Seu murmúrio repercute até nossos dias.

⁴⁹D. ARRIGUCCI Jr. *Op. Cit*, p. 170.

II



ÀS VOLTAS COM A MÚSICA PROPRIAMENTE DITA

A canção de câmara

A canção popular

II. Às voltas com *a música propriamente dita*

“... Por que é que Deus não me deu a sinfonia, como a Bethoven?
... Por que ao menos não me deu o *lied* como fez com Schubert?”¹

Havia frisado a possibilidade de entrecruzamento entre a poesia de Manuel Bandeira e *a música propriamente dita*. Essas comparações, a despeito de nem sempre trazerem alguma luz esclarecedora para a poesia bandeiriana, têm se tornado uma tanto quanto freqüentes. Muitas vezes, inclusive, elas se valem da obra ou do nome de Bandeira, apenas para ilustrar algum aspecto da música erudita ou da popular. A obra do poeta parece mesmo sugerir algumas aproximações críticas entre as duas artes que guardam adjacências históricas. Durante esse capítulo, gostaria de comentar, problematizar e levantar algumas hipóteses sobre essas possíveis aproximações, tendo em vista somente o cenário brasileiro.

Desde já, é preciso deixar claro à qual ramo da música erudita e da música popular me reporto. No que respeita a erudita, trata-se do *lied*, canção de câmara em que o compositor através da harmonia e da melodia, principalmente, comenta uma letra ou um poema. Na grande maioria das vezes, são composições criadas especialmente para canto lírico. Música popular, por sua vez, aqui não significa música folclórica, como para Mário de Andrade, mas música popular de consumo. Refiro-me ao que se pode chamar de canção popular brasileira, composição com melodia, com letra e às vezes com arranjo. Um tipo de canção que, embora possa ter uma evidente preocupação estética, tende a precisar de larga divulgação nos meios de comunicação para sua sobrevivência.

¹M. BANDEIRA. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp, 2001, p. 98. (27 jul. 1923)

Incluído no gênero denominado erudito, ou clássico, Eurico Nogueira França explica que

(...) os domínios da música vocal de câmara, culturalmente, oferece uma duplicidade muito significativa. É um território onde às vezes se confundem a chamada música erudita e a popular. Nenhum outro território da música quanto a canção de câmara chega a apagar as fronteiras entre essas duas categorias musicais de maneira assim insofismável. Refiro-me especificamente à canção de câmara brasileira: seus criadores, não raro, têm pura inspiração popular.²

Essa passagem expressa um problema seguramente insolúvel: como saber em que ponto acaba um tipo de música e começa outro? O crítico não define bem o que seja música popular, mas defende que a diferença entre as duas formas é antes classificatória que exatamente perceptível. Colocada a questão dessa forma, acredito que todo instrumental crítico que funcione à análise de uma dessas formas, não necessariamente seja adequado para estudar a outra; sob pena de ficarmos míopes para as tensões peculiares a cada um desses dois extremos.

Nogueira questionará ainda o epíteto “erudito” para a música. “A poética de Bandeira e de Drummond não é qualificada de ‘erudita’, por oposição à poesia popular, à literatura de cordel. (...) Por que só a música admitiria essa designação infeliz, que afasta os ouvintes? Digamos, apenas, ‘música’, de um lado e, de outro, ‘música popular’”.³ Em partes, é interessante notar a pouca eficácia crítica desse tipo de definição genérica, que reúne na mesma categoria, por exemplo, um Karlheins Stockhausen e um Ludwig Van Beethoven, quando entre eles talvez haja mais diferenças que semelhanças. Passa desapercibido ao crítico, porém, o fato do termo “música popular” ser tão vago e sintético quanto o “música erudita”. Da mesma maneira que a canção de câmara pode ser permeada por temas populares e folclóricos, a popular, por exemplo, não raro recebe tratamento orquestral tipicamente “erudito”. Basta atentarmos para

²E. N. FRANÇA. “Centenário de Manuel Bandeira: poesia e música”, in *Homenagem a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, UFF - Sociedade Souza da Silveira, Monteiro Aranha/Presença, 1989, p. 182.

³Idem, p. 183.

muitos arranjos compostos para acompanhar alguns sambas, marchas, boleros e, depois dos anos 50 e 60, a bossa nova e muito do que se convencionou chamar rock e música pop.

A CANÇÃO DE CÂMARA

É comum dizer que Manuel Bandeira enviou para Semana de Arte Moderna de 1922 o conhecido *Os sapos*, lido por Ronald de Carvalho no Teatro Municipal de São Paulo sob alarido da platéia. O poema em versos metrificados precipita críticas bem humoradas ao modelo parnasiano, àquela altura acintosamente repellido pelos escritores da nova geração. Pouco lembrado, todavia, é o fato do poeta também se fazer presente através de um poema musicado por Heitor Villa-Lobos. Trata-se de “Debussy”, do livro *Carnaval*. A peça foi executada num dos concertos da Semana com o título “Un petit peloton de fil”. Talvez o compositor tenha suprimido o nome original, para evitar ser comparado ao francês Claude Debussy. À época, era este evitado, acusado de certo excesso de *descriptivismo*, vale dizer por uma música muito dependente de representação mimética, atitude repudiada pelos compositores modernos do período.⁴

DEBUSSY

Para cá, para lá...

Para cá, para lá...

Um novelozinho de linha...

Para cá, para lá...

Para cá, para lá...

⁴De acordo com José Miguel Wisnik, o modernismo brasileiro “vai se opor, na música, aos vícios românticos: o sentimentalismo que impregna a concepção interpretativa da obra nos pianistas, o culto do piano e do ‘virtuose’, a preferência pela escuta programática, tendente a converter as estruturas sonoras em quadros, paisagens, ‘sentimentos’, estórias”. A esta última característica também se pode chamar de *descriptivismo*. Ver J. M. WISNIK. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 103.

Oscila no ar pela mão de uma criança
(Vem e vai...)
Que delicadamente e quase a adormecer o balanço
– Psiu... –
Para cá, para lá...
Para cá e...
– O novelozinho caiu.⁵

Através da disposição das palavras, Manuel Bandeira confessa ter buscado imitar a linha melódica inicial da peça *La Jeune Fille aux Cheveux de Lin*, de Debussy⁶. Anos antes, em carta a Mário de Andrade, Bandeira comentara: “No que respeita à técnica o Para cá, para lá são os 1^{os} compassos da *Réverie* mas à *rebours*, que na *Réverie* as notas oscilam do grave para o agudo e do agudo para o grave”.⁷ Nessas palavras, percebe-se o interesse de Bandeira em construir estruturas formais provenientes da música. E, além dessa estratégia ter sido tema do diálogo entre os dois poetas, nata-se que na poética de bandeiriana, como na de Mário, podia agir a qualquer momento uma criativa consciência musical.

Ainda que Bandeira tenha buscado, por imitação de uma melodia preexistente, imprimir uma determinada musicalidade ao poema, Norma Goldstein percebeu outro contorno musical no texto: “os doze versos do poema organizam-se em duas vozes, modulações ou temas musicais. O primeiro, contido nos versos curtos que se repetem, tratam do balanço do fio de linha acompanhando o movimento da criança. O segundo, nos versos longos (3,6,8 e 12) mostram a própria criança com o novelozinho na mão”.⁸ É possível pensar a musicalidade do poema ainda em outros termos: a base rítmica e melódica é o verso “*Para cá, para lá...*”, que se repete sempre em dupla e é a voz dominante. A outra voz, variável, formada pelos versos 3, 6, 7, 8, 9 e 12, correspondem à

⁵M. BANDEIRA. *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Record/Altaya, 1998, p. 90.

⁶M. BANDEIRA. *Itinerário de Pasárgada*, Rio de Janeiro, Record/Altaya, 1984, ver relato da p. 85.

⁷M. BANDEIRA. *Op. Cit.* nota 01, p. 66. (3 jul. 1922)

⁸N. S. GOLDSTEIN. “O primeiro Bandeira e sua permanência”, in *Manuel Bandeira: verso e reverso*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1987, p. 18.

descrição propriamente da cena. Teríamos, assim, outra possibilidade de dueto. Em suma, o poema parece suportar algumas leituras musicais que não se fecham apenas na sugestão do título.

A associação entre Manuel Bandeira e Villa-Lobos rendeu muitos outros frutos. Villa escreveu música para diversos poemas de Manuel, e Manuel compôs muitas letras para melodias de Villa. Além da canção “Un petit peloton de fil”, em que aparece o primeiro poema do autor a receber música, há “O anjo da guarda”, “Dança do Martelo”, “Modinha” (Em que Bandeira usa o pseudônimo Manduca Piá.) e outras como a série “Canções de Cordialidade”. Dessa parceria, também poderia ser explorada a questão do canto em língua nacional. Sabe-se que Villa-Lobos, na esteira de Alberto Nepomuceno, esforçou-se enormemente para tornar corrente o emprego do idioma nacional no canto lírico, já que até então era mais freqüente o uso de línguas como o italiano e o francês. Manuel Bandeira, que a seu modo partilhava da idéia modernista de constituir uma língua literária brasileira, coloca-se nesse processo como grande provedor de textos bastante atualizados e apropriados aos intentos do compositor.

Manuel Bandeira, ao que tudo indica, estava bastante interado das discussões sobre canto erudito. Participou ativamente do *Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*⁹, realizado em São Paulo, no ano de 1937. O congresso, promovido pelo Departamento de Cultura de São Paulo, então dirigido por Mário de Andrade, contou com a presença de nomes expressivos da filologia e da musicologia nacionais. O foco das discussões, em linhas gerais, era chegar a um consenso sobre a língua-padrão a ser usada na pronúncia do teatro, da declamação e do canto erudito brasileiro.

Elegeu-se a pronúncia carioca, frente às enormes diferenças regionais do português do Brasil. Através de inúmeras recomendações fonéticas elaboradas pelo próprio Mário, procurou-se provar que as canções de câmara em português não deveriam ser vocalizadas sob as leis fonéticas do canto lírico italiano, por exemplo, mas sim sob as leis da língua pátria. Nesse contexto, Bandeira, além de participar dos debates, foi incumbido de elaborar um texto-padrão que servisse

⁹Ver *Anais do primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, São Paulo, Departamento de Cultura, 1938.

para analisar as diferenças das pronúncias regionais do país. Informantes de várias partes do território nacional foram gravados enquanto liam esse texto.

É notável o quão abrangente era o trânsito de Bandeira no universo da canção de câmara, forma musical que mais se aproveitou de seus poemas e para qual também escreveu letras. Talvez a mais conhecida seja “Azulão”, Bandeira a escreveu para melodia de Jaime Ovalle. Mais tarde, outros compositores, como Camargo Guarniere e Radamés Gnattali, recolocaram música na letra como se ela fosse originariamente um poema. O vínculo do poeta com música clássica de câmara, dá-se ainda em outros níveis. Bandeira estudou o *Tratado de Composição* de Vincent D’Indy, discípulo de César Franck, o que deve ter lhe dado um bom conhecimento das formas musicais. E se não bastasse, dedicou generosas páginas à música principalmente no *Itinerário de Pasárgada*.

Manuel Bandeira destacou-se na crítica musical, exercida em muitos jornais e revistas. Segundo Vasco Mariz: “a contribuição do bardo pernambucano à música brasileira foi muito variada e extremamente significativa. Manuel exerceu uma influência excepcional sobre duas gerações de compositores eruditos e, de certo modo, desempenhou no Rio de Janeiro o papel de mentor intelectual de numerosos compositores, em ação paralela à que Mário de Andrade exercia em São Paulo”.¹⁰ Na prática, essa notabilidade do poeta entre os compositores, sublinhada também por Eurico Nogueira França em texto já citado, certamente é uma das grandes responsáveis pelo elevado número de textos seus musicados, ainda que sua poesia tenda a oferecer “musicalidades subentendidas”. Quanto ao paralelo entre a influência de Bandeira no Rio de Janeiro e a de Mário em São Paulo, isso poderia ser mapeado nas cartas que trocaram, nelas são copiosos os comentários sobre música e crítica musical.

Manuel Bandeira, afora confessar sua queda pela música, reflete sobre os motivos que possam ter levado muitos de seus poemas a serem musicados. Em geral, aponta motivos técnicos, sem se referir muito a sua presença pessoal decisiva no meio musical. Para tanto, baseia-se primeiramente num apontamento de Andrade Muricy:

¹⁰V. MARIZ. *A Canção brasileira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 54.

Os músicos sentem que poderão inserir a sua musicalidade - a música propriamente dita - naquela musicalidade subentendida, por vezes inexpressa, ou simplesmente indicada. Percebem que a sua colaboração não irá constituir uma superestrutura, mas que se fundirá com a obra poética, intimamente. Por outro lado adivinham que, nas relações mútuas, o poeta não exorbitará; que será um bom camarada: que não tentará apossar-se da parte do leão, como fariam um Castro Alves, um Luís Delfino, um Cruz e Souza, um Hermes Fontes, grandes sinfonistas.¹¹

A crítica de Muricy é preciosa, e podemos desenvolvê-la em algumas frentes. Por exemplo, essa “musicalidade subentendida” pode ser o resultado do artesanato sonoro a que o poeta submete as palavras do poema. Dessa maneira, num poema em versos livres e/ou metrificados, um compositor interessado seria capaz de encontrar certas constantes rítmicas, certas simetrias ou paralelismos que propiciassem a inclusão de um caminho melódico no texto¹². “A ‘musicalidade subentendida’ poderia ser definida por outro músico noutra linha melódica. O texto será um como que baixo-numerado contendo em potência numerosas melodias”.¹³ E mais adiante Bandeira acrescenta: “Assim como certos poemas admitem pluralidade de sentido ou de interpretação, como que em qualquer texto literário há infinitos números de melodias implícitas”.¹⁴ Significaria dizer: ao musicar um poema, prenhe de sugestões musicais, necessariamente há uma atitude crítica por parte do compositor.

Para Mikel Dufrenne, de maneira geral, “quando um poema é musicado, a voz falada se eclipsa diante da voz cantada, o canto comanda a fala e não se importa de contrariá-la ou alterá-la. O maior número das vezes, essa subordinação é tal, que o texto é apenas um pretexto e o ouvinte nisso não se engana. O poema assume, então, a mesma função que o título de uma melodia:

¹¹M. BANDEIRA. *Op. Cit* nota 06, p. 78.

¹²A poesia de Bandeira não é certamente a única a possuir tal característica, mas é sintomático que nela a questão há muito venha sendo sentida e discutida.

¹³M. BANDEIRA. *Op. Cit* nota 06, p. 79.

¹⁴Idem, p. 81.

réquiem ou lindo mês de maio”.¹⁵ A afirmação fica mais nítida se imaginarmos o que ocorre com as vogais de qualquer poema adequado a uma melodia musical. Principalmente no canto lírico, as vogais vão ter a duração e o timbre que o compositor desejar. Versos inteiros, ainda, podem ser repetidos ou subtraídos à revelia do texto original. Muitos poemas de Bandeira sofreram alterações dessa ordem.

Continua Dufrenne: “Não é, pois, proibida toda e qualquer aproximação entre poesia e música. Se a música se interessa pela poesia, mesmo que seja para exercer seu imperialismo, é porque a poesia já encerra, mais que uma promessa de música, uma música espontânea. A palavra poética canta. É esse canto que a leitura em voz alta realiza...”¹⁶ A poesia possuiria uma musicalidade que lhe é intrínseca e congênita, deflagrada quando de sua elocução. Em outras palavras, é da poesia possuir uma “musicalidade subentendida”, que pode ser percebida independentemente de um poema ter propiciado a música propriamente dita.

Sobre Manuel Bandeira ser preferido dos compositores em face da obra de Castro Alves, Cruz e Souza, etc. Pelo levantamento realizado por Vasco Mariz¹⁷, até a década de 80, a grande maioria dos poetas nacionais que forneceram textos ao *lied* nacional são modernos. Isso se deve à superfície de contato entre o nacionalismo, que pairou na música erudita desde a geração de Villa-Lobos até a de Guerra Peixe, e a busca pelo elemento primitivista propagado pelo modernismo literário. Por outro lado, a linguagem dos poetas modernos era contemporânea dos compositores, estando, portanto, mais à mão. Não esquecendo, também, a convivência social entre as duas esferas artísticas, que certamente deve ter ensejado muitas parcerias.

Bandeira narra também, desta vez sem maiores comentários, que Aires de Andrade viu como motivo principal da sua poesia ter sido exaustivamente musicada, o fato de estar sempre presente nela “as coisas do povo”: “Mesmo nos

¹⁵M. DUFRENNE. “Poesia e música”, in *O Poético*, Porto Alegre, Globo, 1969, p. 66.

¹⁶Idem, p. 67.

¹⁷Além de V. MARIZ. *Op. Cit* nota 10 ver também, do mesmo autor, “Manuel Bandeira, o poeta e a música”, in *Homenagem a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, UFF/Presença, 1989.

momentos em que Manuel Bandeira se manifesta exprimindo anseios universalistas, não consegue o seu pensamento se emancipar inteiramente do jugo que estabelece em suas faculdades criadoras as reminiscências acumuladas no espírito do poeta observador apaixonado das coisas do povo.”¹⁸ Ora, parte dos compositores chamados nacionalistas - Villa-Lobos, Lorenzo Fernández, Camargo Guarniere, Francisco Mignone, Frutuoso Viana, Guerra Peixe, entre outros - estavam empenhados em pesquisar a música dos quatro cantos do país para incrementar suas composições. A linguagem de Bandeira, mescla pouco hermética dos registros mais cultos com os mais populares e/ou rebaixados, servia muito bem aos seus experimentalismos. Segundo Eurico Nogueira, “representantes da nossa escola nacionalista, ricos de brasilidade, conscientes da função social e estética que exerciam, não buscavam eles as inspirações poéticas do passado - um Bilac, por exemplo, que foi poeta de Francisco Braga - e procuravam simplesmente o maior poeta nacional do momento”.¹⁹

O bardo de Recife possuía versos que interessavam aos músicos eruditos - principalmente aqueles com temas folclóricos como “Berimbau” -, não obstante, escrevia poemas conectados numa realidade urbana algo próxima da que os compositores de samba e marcha, a partir dos anos 20 e 30, abordavam. Por que o poeta não se entrosou em parcerias com sambistas, por exemplo? Como procurei demonstrar, sua atenção se concentrou na música erudita. Depois, nesse momento, havia um número grande de letristas, cujo traquejo técnico com a linguagem da canção popular interessava pouco aos poetas de livro²⁰. Não é exagero afirmar que compositores como Noel Rosa e Assis Valente foram desprezados pelos seus contemporâneos representantes da alta cultura. Aliás, tardou a se desenvolver instrumental adequado, ou pelo menos comprometido, com a análise rigorosa da canção popular brasileira. Contudo, Manuel Bandeira escreveu “Portugal, meu Avozinho” para um samba de Ari Barroso. Letra que, a exemplo de “Azulão”, foi novamente musicada por Moraes Moreira como se fosse

¹⁸M. BANDEIRA. *Op. Cit* nota 06, p. 81.

¹⁹E. N. FRANÇA. *Op. Cit*, p. 186.

²⁰Chamo *poetas de livro* simplesmente aqueles que escreviam versos para serem impressos, isto é, publicados em volume ou em jornais e revistas literárias.

em princípio um poema. Se bem que posteriormente Bandeira tenha publicado o texto em *Mafuá do Malungo* (1954).

A CANÇÃO POPULAR

Não existe ligação direta entre a poesia modernista e a canção popular feita até meados dos 50, embora seja possível articularmos algumas similitudes entre as duas formas de expressão. Já se construíram algumas aproximações críticas, por exemplo, entre alguns poetas modernistas e os compositores dos anos 20 e 30. Manuel Bandeira parece ser figura quase obrigatória em estudos dessa natureza. Chamo de aproximação porque, se por um lado aos poetas da linha modernista importava pouco ou nada a arte dos compositores do rádio, por outro, para quantos destes artistas tinha alguma relevância a tal “revolução modernista”? Ou seja, na realidade, não se tem nota de uma dinâmica ou troca de influências diretas entre ambos os lados no instante mesmo de suas aparições.

Mário de Andrade, por exemplo, jamais deixou transparecer algum interesse pelas qualidades artísticas da canção popular, muito menos procurou trazer elementos dela para dentro de sua poética. Pelo contrário, advertia que a canção popular, incluindo as marchinhas dos concursos de carnaval, tende a responder simplesmente às exigências do mercado cultural e, por isso, não passaria de

sub-música, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta sub-música, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções

americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugas de importação.²¹

Tal afirmação pode parecer estranha, pronunciada por alguém que supostamente tenha se interessado tanto pela cultura popular. Todavia, ela é perfeitamente coerente, uma vez que a predileção de Mário era pela música folclórica, a qual lhe soava sem “contaminações” e muito mais autêntica que qualquer samba executado nas rádios: “O verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu que ainda se conserva entre certas ‘nações’ do Recife, esses, mesmo quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre, a meu ver, um valor folclórico incontestável. Mesmo que não sejam tradicionais e apesar de serem urbanos”.²² Se a distinção que faz Mário de Andrade entre uma música e outra não pode ser encarada como a opinião geral do período, ela ao menos diz um pouco sobre o quanto os projetos modernistas, de música ou literatura, andavam à léguas do desenvolvimento da canção popular brasileira de consumo. Nesse sentido, vale observar que muito do material hoje celebrado como as raízes da nossa canção - as produções de Sinhô, Noel Rosa, Caninha, Wilson Batista, Ismael Silva, etc - aos ouvidos de Mário de Andrade, ressoava como desvio ou completo rebaixamento de uma música mais primitiva.

Ao mesmo tempo, é pouco provável que as experimentações modernistas fossem levadas minimamente em consideração pelos compositores populares. Ainda que eles tivessem notícia do “Movimento Modernista” em curso nas artes nacionais, não parecem ter esboçado nenhum avizinhamento que exercesse alguma influencia fundamental em suas produções. Veja-se a excêntrica marcha composta por Noel Rosa e Lamartine Babo em 1931.

A. B. SURDO

²¹M. de ANDRADE. “Música popular”, in *Música, doce música*, São Paulo, Livraria Martins, 1963, p. 281.

²² Idem, p. 280.

Nasci na Praia do Vizinho, 86
Vai fazer um mês
(Vai fazer um mês)
E minha tia me emprestou cinco mil réis
Pra comprar pastéis
(Pra comprar pastéis)
É futurismo, menina
É futurismo, menina
Pois não é marcha
Nem aqui, nem lá na China
Depois mudei-me para Praia do Caju
Para descansar
(Para descansar)
No cemitério toda gente pra viver
Tem que falecer
(Tem que falecer)
Seu dromedário é um poeta de juízo
É uma coisa louca
(É uma coisa louca)
Pois só faz versos quando a lua vem surgindo
Lá no céu da boca
(Lá no céu da boca)²³

Em estilo quase *non-sense* e divertido, tudo indica que a dupla procurou ironizar o futurismo de Marinetti. Afamados gozadores, Noel e Lamartine conseguem o riso porque forçam a mão na criação de lógicas absurdas, processo tornado comum por muitas vanguardas do momento. Acentuam a característica de hermetismo, no sentido de pouca inteligibilidade, que pode sobrevir da leitura de parte da poesia moderna, sobretudo para quem não conheça seus princípios ou simplesmente a repudie. No entanto, convém lembrar que à época, pelo menos no Brasil, era corrente empregar o termo *futurista* para depreciar a arte moderna como um todo.

²³N. ROSA. *Inédito e desconhecido*, Estúdio Eldorado, 1983.

O diálogo entre a poesia brasileira moderna e a canção popular ampliar-se quando, em alguns momentos, os textos literários são aproveitados integral, parcialmente ou apenas referidos. Houve verdadeiros contatos diretos, como a participação de Vinicius de Moraes na bossa nova, nos anos 50. Outro exemplo, talvez até mais emblemático e deliberado, agora dos anos 60, vem dos compositores tropicalistas ao se apropriarem da poética concretista e, por conseguinte, da leitura que estes fizeram da obra de Oswald de Andrade.

Manuel Bandeira teve até uma convivência boêmia e amistosa com Sinhô e Catullo da Paixão Cearense. O poeta faz menção a eles e a suas composições em algumas crônicas²⁴. Entretanto, como Mário de Andrade, Bandeira parece não haver tido qualquer intenção estética de utilizar modelos da canção popular. Tampouco tentou se inscrever como letrista entre os compositores, como fez Vinicius de Moraes. Assim, há mais coincidências que influências entre sua poesia a canção popular dos anos 20 e 30, período em que o poeta, além de ter adquirido muitas técnicas caras à poesia moderna, consolidou-se definitivamente como artista prestigiado.

A obra do poeta, não obstante, foi diversas vezes percebida pelos artistas da canção popular, ainda que depois de sua morte. Há poemas que receberam música, como “Rondó do Capitão”, aproveitado por João Ricardo no primeiro disco do grupo *Secos e Molhados*. “Vou me embora pra Pasárgada” é parafraseado no samba-enredo “Terra azul”, de Evaldo Gouveia e Jair Amorin. Afonso Romano de Sant’Anna atenta para o fato de que, se o carnaval carioca foi enfocado por diversos poetas e prosadores modernos, como no poema “Carnaval carioca” de Mário de Andrade, há algum tempo “as escolas de samba do Rio, principalmente, têm usado como enredo temas literários descrevendo obras e temas de autores modernistas como a *Pásargada* de Manuel Bandeira, *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, *Macunaíma* de Mário de Andrade, a obra de Monteiro Lobato e outros”²⁵. Mas esse “jogo de espelhos” de que fala Sant’Anna, foi pouco

²⁴Refiro-me às crônicas “Na câmara-ardente de José do Patrocínio Filho”, “Enterro de Sinhô” e por último “Sambistas”. Elas constam nas obras completas do poeta *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1977, ou em *Os Reis vagabundos e mais de 50 crônicas*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1966.

²⁵A. R. SANT’ANNA. *Musica popular e moderna poesia brasileira*, Petrópolis, Vozes, 1980, p. 185.

imediatos, isto é, os compositores populares levaram anos para assimilar as obras dos escritores modernos. Também não era só a música de carnaval, mas o carnaval em toda sua expressão de festa popular que interessava aos escritores citados. No poema “Sonho de uma terça-feira gorda”, por exemplo, Bandeira tentou abranger o ambiente completo de um dia de carnaval, há referências à música, mas importa toda a euforia carnavalesca, as fantasias, as danças, etc.

Em alguns estudos em que se tece alguma relação entre Manuel Bandeira e a canção popular, são principalmente recorrentes as comparações entre o poeta e os compositores Sinhô e Noel Rosa. O contraponto com Sinhô é bastante favorecido pelas crônicas em que o próprio Bandeira inscreve o sambista como figura típica e popular do Rio de Janeiro. Essas crônicas, igualmente, parecem constituir uma das únicas fontes sobre Sinhô escritas a sua época. Tanto que Vasco Mariz, Luiz Tatit, Santuza Cambraia Naves e André Gardel, autores que dedicaram atenção a Sinhô, sempre se reportam, em alguma medida, aos textos de Bandeira.

O estudo de André Gardel, *O encontro entre Bandeira e Sinhô*, como o título sugere, detém-se especificamente no confronto entre as duas figuras. Dispondo de uma gama de informações sobre a cena cultural e boêmia do Rio de Janeiro dos anos 20, o livro procura traçar um paralelo entre a relevância que tiveram, nesse contexto, os homens e os artistas Manuel Bandeira e José Barbosa da Silva, mais conhecido como Sinhô. A idéia de “encontro” entre os dois, mais metafórica que factual, é o ensejo de Gardel para erguer duas leituras que se entrelaçam. A primeira delas diz respeito “ao diálogo temático-estilístico entre as obras poéticas dos dois autores, tendo como meio mais importante de comunicação a cultura popular urbana moderna”²⁶. Na segunda, o estudioso empreende uma reflexão “sobre o movimento contraditório de rarefação e demarcação de fronteiras dos espaços sócio-culturais cariocas nos anos 20...”²⁷ Dessa ampla discussão, ressalto alguns aspectos desse “diálogo temático-estilístico”, antes porém como aproximação, uma vez que só teríamos

²⁶A. GARDEL. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, col. Biblioteca Carioca, 1996, p. 26.

²⁷Idem.

caracterizado um diálogo, se houvesse uma interação, uma intencional troca de influências entre as obras de Bandeira e Sinhô. Como não há notícia dessa interlocução, o que temos são semelhança.

No que concerne à seleção de temas, Bandeira, como Sinhô, não raro parece mergulhar no cotidiano do Rio de Janeiro, capital da República Velha, para retirar daí a matéria para incontáveis crônicas e poemas. Por essa atitude de desentranhar da cidade cenários, tipos humanos, paisagens e conflitos típicos do dia-a-dia carioca, o poeta certamente pode ser comparado ao compositor. E é o que Gardel faz exaustivamente, mostrando as implicações de ambos artistas servirem-se de uma matriz temática análoga.

Por que o interesse em Sinhô? Por que não outros compositores, que também retratavam a realidade urbana? Ocorre que para grande parte dos estudiosos da música popular, Sinhô é peça central na década de 20. Chegou a receber em vida o título de *Rei do Samba*. Na descrição de Luiz Tatit, o compositor

era habilidoso no seu piano e inspirado para criar melodias (não se pode dizer o mesmo de sua produção de versos), Sinhô, na busca obstinada do êxito pessoal, acabou forjando a forma ideal de uma canção brasileira de consumo. Sua trajetória artística deu o tom e o padrão musical dos anos 1920 e influenciou decisivamente os cancionistas - e, em particular, Noel Rosa - que protagonizariam a era de ouro do samba na década seguinte.²⁸

Do ponto de vista estilístico, se Bandeira era capaz de citar um verso de Oscar Wilde ao lado de um verso prosaico, Sinhô se apropriava livremente do material poético-musical que circulava pelas ruas e bares onde se cantasse e dançasse. Para Gardel, “a questão do roubo e do plágio é apenas um aspecto da poética de Sinhô, rica e criativa, cheia de pressupostos modernos”²⁹. Embora se assemelhem a alguns lugares comuns da poesia moderna, tais características obedecem antes a mecanismos próprios da canção popular. Parece-me

²⁸L. TATTI. “Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX”, in *Ao encontro da palavra cantada*, Rio de Janeiro, Sete Letras, 2001, p. 226.

²⁹A. GARDEL. *Op. Cit.* p. 26.

desnecessário inferir traços típicos de uma arte, “erudita” no caso a poesia modernista, para eventualmente esboçar a qualidade de outra arte cujas próprias regras deveriam ser descritas.

Manuel Bandeira fundiu à sua primeira poética, de linguagem predominantemente solene, um tom notadamente coloquial. Também Sinhô oscila entre esses dois registros. Talvez seja esse um dos motivos que levaram Bandeira a ver o compositor como uma figura mediadora entre as camadas mais ricas e as menos abastadas³⁰. Essa pluralidade na linhagem de Sinhô, no entanto, nem sempre é tida como positiva pelos críticos. Aqueles que desejam uma canção popular escrita somente em linguagem coloquial, não se demoram a tachar de semi-eruditismo versos como *Aí, então, dar-te eu irei/O beijo puro na catedral do amor* da canção “Jura”. Embora não ressalte o semi-eruditismo como característica principal de Sinhô, Luiz Tatit, por exemplo, coloca sob essa marca compositores como Cartola, Nelson Cavaquinho e Lupcínio Rodrigues³⁰. Cambraia Naves e Gardel também concordam com esse tipo de categorização, que parece antipatizar com o uso que os compositores populares possam fazer de palavras, citações e construções “refinadas” ou “literárias”.

O problema dessa categoria *semi-eruditismo* ou *semi-erudito*, é reunir dentro de um único rótulo compositores cujas obras obedecem a padrões complexos de unidade. Tomando o exemplo de Cartola, certamente consigo perceber nele um gosto pelo “requintado” da língua, mas isso pode ser variado e ainda vir acompanhado de usos completamente informais. Escreveu ele também muitas letras coloquiais que o transformaram num dos grandes compositores de samba-enredo. Resumir Cartola a um semi-eruditismo é como restringir Manuel Bandeira ao poeta penumbista dos primeiros livros, quando na verdade ele adquiriu formas da linguagem do dia-a-dia, sem esquecer o vocabulário raro. Do ponto de vista meramente artístico, o que há de errado em artistas populares,

³⁰“Ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana. Daí fascinação que despertava em toda a gente quando levado a um salão”. M. BANDEIRA. “O enterro de Sinhô”, in *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1977. pp. 452-454.

³⁰Ver L. TAITT. *O cancionista: composição de canções no Brasil*, São Paulo, Edusp, 1991, sobretudo da página 32 a 34.

como Cartola e Nelson Cavaquinho, experimentarem uma linguagem em tese mais refinada?

Em termos comparativos, a linguagem por assim dizer mista de um Sinhô ou de um Cartola poderia ser estudada em confronto com a dos poetas modernistas. À medida que estes foram absorvendo usos coloquiais, conseguiram também um efeito misto para suas linguagens poéticas. O paralelo, ainda, poderia ser feito da seguinte maneira: na canção, é a linguagem requintada que pode ser apropriada por uma matriz predominantemente coloquial; na poesia, ao contrário, é a linguagem coloquial que vai sendo inserida num registro tradicionalmente culto.

Parece existir uma tendência em se enxergar com bons olhos o projeto modernista de criar uma língua literária perpassada por tons populares. Nas aproximações críticas entre canção popular e poesia modernista em que tal tendência manifesta-se, ocorre a valorização daqueles compositores que, como Noel Rosa, empregariam uma linguagem “naturalmente” e “fluentemente” coloquial. Se o semi-eruditismo diz pouco sobre qualquer compositor, conceber o estilo de Noel apenas pelo elemento coloquial, pode dizer mais do modernismo que do próprio sambista. Chamo a atenção para isso, porque quando se tenta espelhar a produção de Noel na estética modernista, geralmente, o ponto de partida é o uso da linguagem cotidiana comum a ele e a poetas como Manuel Bandeira e Oswald de Andrade. Entre os compositores, Noel seria o baluarte de um certo despojamento da língua. Tal linha de reflexão permite afirmações do tipo: “a música popular concretiza um certo ideal modernista que valoriza o *despojamento* e rompe com a tradição bacharelesca, associada a determinadas concepções de erudição”.³¹ Também nessa trilha, assegura Sant’Anna:

(...) a proposta Modernista: atualização da cultura brasileira ou a atualização da *linguagem* brasileira, foi realizada também pelo samba e outros gêneros populares nas décadas de 20 e 30. Deixou-se de lado a linguagem impostada e literária que acompanhavam as modinhas de salão do século XIX e que ainda aparece em Orestes Barbosa (“Chão de Estrelas”) e mesmo em Sinhô

³¹S. C. NAVES. *O Violão azul (Modernismo e música popular)*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 15.

(“pois fui de plaga em plaga, além do além/numa esperança vaga”, “Cansei”). Nos sambas como o de Ismael Silva (“O Antonico”), numa linguagem coloquial invejável, e nos de Noel Rosa, em geral, encontramos o tom da *língua brasileira* que os modernistas perseguiram.³²

A convicção de que a canção popular coloca em prática algum “ideal” ou “proposta” modernista, não pode funcionar senão como imagem. É difícil imaginar que os compositores dos anos 20 ou 30 conhecessem em profundidade os intentos modernistas, ainda mais algo tão específico como o projeto citado por Naves e Sant’Anna: a linguagem fluentemente temperada por elementos populares. É como se ambas afirmações procurassem explicar a canção popular através de algo que não é dela. A música popular daquele período, e talvez a de todos os tempos, jamais obedeceu a algum projeto estético interno, quanto mais externo a ela.

Ainda segundo Naves, “Noel se mostra atento em captar não apenas as questões, mas também a forma adequada ao momento histórico em que vive”.³³ Além disso, “tal como Manuel Bandeira, cuja subjetividade poética se estilhaça em cacos jornalísticos ou rotineiros do cotidiano, Noel, através do estilo simples que desenvolve, constrói um eu lírico fragmentário, não suscetível de completude”.³⁴ A crença de que Noel possuía uma linguagem coloquial mais condizente com seu tempo, talvez seja devedora da idéia, presente em parte da crítica literária, de que o modernismo - com a exploração do verso livre, de uma linguagem pouco solene e dos temas prosaicos - seria altamente condizente com os anos 20, portanto necessário à poesia brasileira. Para Antonio Candido e José Aderaldo Castello, por exemplo, os poetas de linha modernista “adotaram antes de mais nada o verso livre, que predominava em toda a literatura desta fase e cuja extrema flexibilidade permite um registro sensível da realidade interior e exterior, ampliando as possibilidades expressivas”³⁵. Como se tivéssemos alguma

³²A. R. SANT’ANNA. *Op. Cit.*, p. 196.

³³S. C. NAVES. *Op. Cit.*, p. 114.

³⁴Idem.

³⁵A. CANDIDO; J. A. CASTELLO. *Presença da literatura brasileira – Modernismo*, São Paulo-Rio de Janeiro, Diefel, 1975, p. 19.

garantia de que o verso livre fosse mais adequado para dizer a realidade que o metrificado. A entrada do verso livre na poesia nacional, sem dúvida contribuiu para a renovação da linguagem poética, mas escrever sem contar sílabas não garante ao poeta uma maior adequação ou compreensão de seu tempo. Do mesmo modo, escrever como que transcrevendo traços da língua do povo, não garante ao modernismo, em relação ao romantismo, por exemplo, o privilégio de estar em maior sintonia com seu respectivo momento histórico. Quem está em maiores condições de responder às questões engendradas pelo nosso tempo? Os *raps* dos MCs, o último disco de Chico Buarque, a poesia de Fabio Weintraub? Ou, atualmente, esse tipo de questionamento já não faça sentido.

Segundo Naves, compositores como Cartola, Ari Barroso e, não poderia faltar, Catullo da Paixão Cearense, enquanto semi-eruditos e influenciados por uma linguagem parnasiana e romântica, expressariam “uma recusa à percepção histórica do mundo” ou “um arremedo de classicismo fora de época”³⁶. A tática de valorizar um artista pela suposta afinidade que ele tenha com seu tempo parece-me perigosa, pois, grosso modo, esse tempo não deixa de ser uma construção histórica do crítico ou do historiador, tal como a imagem do artista criada pelo mesmo crítico. Não seria mais satisfatório, para especular sobre os motivos que levaram todos esses compositores a serem tão importantes em seus tempos, uma metodologia que descrevesse e investigasse as tramas de suas obras? É espantoso pensar que alguém venerado em vida como Catullo, exímio articulador de metros poéticos, tenha simplesmente se recusado a compreender o mundo a sua volta.

Quanto à comparação de Noel Rosa com Manuel Bandeira, ela pode render alguns frutos. Como para Noel a matéria diária era fundamental na confecção de seus sambas, talvez seja fecundo verificar em que medida a noção de desentranhamento, uma das grandes entradas na poesia bandeiriana, também possa ser abordada na obra do compositor.

Gostaria de especular uma última aproximação com Noel Rosa. De acordo com Luiz Tatit, na maior parte dos sambas de Noel, como “Palpite Infeliz” ou

³⁶S. C. NAVES. *Op. Cit.*, ver principalmente as páginas 172 e 173.

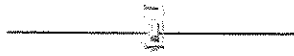
“Três Apitos”, “à melodia cabia fisgar a emoção ou o humor específicos da experiência e não ao texto. A este cabia circunscrever o conteúdo tratado (situação cotidiana, amorosa), sem ultrapassar os limites entoativos que dão naturalidade ao traçado melódico. O equilíbrio malabarístico disso tudo era o samba”³⁷, cuja característica rítmica é definida por uma pulsação regular de fundo. Essa imagem de equilíbrio pode ser lançada sobre alguns poemas de Manuel Bandeira. Em “Pensão Familiar” e “Na Rua do Sabão”, que serão analisados mais adiante, poder-se-ia entrever um “equilíbrio malabarístico” para sustentar ritmicamente o vocabulário e os rastros da fala coloquial em versos livres, harmonizados por uma atitude de desentranhar a poesia do cotidiano. Destarte, de maneira parecida, Bandeira e Noel dispunham de grande habilidade técnica, a ponto de proporcionar a sensação de que tudo acontece sem o menor esforço, gerando mesmo um efeito de naturalidade.

Por fim, em 1986, centenário de nascimento do poeta, Olívia Hime encabeçou um projeto que consistiu em convidar uma porção de compositores, na maioria de canções populares, para colocarem música em poemas de Manuel Bandeira. Os poemas escolhidos, quase todos metrificados, são de momentos diferentes de sua obra, o que reforça o tom de homenagem. Gilberto Gil musicou “Vou me embora pra Pasárgada”; Francis Hime, “Desencanto”; Tom Jobim, “Trem de Ferro”; Milton Nascimento, “Testamento”; Wagner Tiso, “Belo belo”; Moraes Moreira, “Portugal, meu avozinho”; Ivan Lins, “O impossível carinho”; Dorival Caymmi, “Balada do rei das sereias”; Toninho Horta, “Baladilha arcaica”; Joyce, “Berimbau”; Radamés Gnattali, “Temas e voltas”; Dori Caymmi, “Versos escritos n’água” e finalmente Olívia Hime, “Estrela da vida inteira”. Todo esse material, cujo encarte conta ainda com textos de Tom Jobim, Cacaso, Carlos Scliar, Ferreira Gullar e da própria Olívia, resultou no disco *Estrela da vida inteira*³⁸, que acaba se constituindo no maior esforço prático de aproximar a poesia de Manuel Bandeira à canção popular.

³⁷L. TATIT. *Op. Cit* nota 29, p. 30.

³⁸O. HIME. *Estrela da vida inteira*, Continental, 1986.

III



DAS MUSICALIDADES

Verso metrificado. Verso livre

Stéphane Mallarmé

T. S. Eliot

Mário de Andrade

III. Das musicalidades

“Cada arte no seu galho”.¹

Em que medida poesia e música teriam algo em comum? Artes diferentes, como podem os limites de seus domínios às vezes se confundirem? Não tenciono considerar o que possa ser poético em música, ainda que esse ponto me pareça do maior interesse. O *método* deste capítulo aponta outra direção. O objetivo é discutir o que pode ser chamado de música em poesia, associando, permanentemente, essa discussão à poética de Manuel Bandeira.

Muitos críticos dedicaram-se a refletir sobre o que seja música em poesia. Isso sinaliza que algo na poesia, ainda que de difícil descrição, sugere o universo da música. Essa sugestão musical, muito discutida a partir da leitura da antiga lírica grega, criada para uma conformação de canto e dança e, portanto, supostamente mais repleta de musicalidade, pode vir também de poemas de épocas e lugares completamente díspares, como do trovadorismo português ou da poesia provençal. Todo esforço de insinuar uma metodologia que, nesse sentido, conduza à percepção de uma musicalidade própria da poesia é decisivo, pois alimenta a hipótese de que ainda que tenha havido uma cisão secular entre as duas artes, a poesia seguiu produzindo e desenvolvendo uma música peculiar a seus meios de expressão.

Antonio Candido, por exemplo, propõe que depois de se separar da música e da dança, a poesia iniciou uma longa caminhada cuja meta final foi a auto-suficiência. “Bastar-se a si mesma, com efeito, era a justa ambição de quem precisava encontrar uma música separada da música, um ritmo separado da dança. Apoiada na simples elocução, ela se afinou, tentando recriar valores

¹M. DE ANDRADE. “A Escrava que não é Isaura”, in *Obra imatura*, São Paulo, Livraria Martins, 1960, p. 265.

perdidos no divórcio antigo”.² Talvez nem tenha havido uma dissolução definitiva, uma vez que ao longo dos tempos sucederam-se momentos de maior e menor contato entre poesia e música. O período simbolista caracteriza um desses instantes de avanço da poesia sobre a música. De todo modo, o tipo de música que a poesia fomenta em si mesma, parece estar ora mais, ora menos ligada ao desenvolvimento de outras músicas não dependentes da linguagem verbal, refiro-me obviamente à música pura.

Quando o assunto é destacar o que possa ser música em poesia, alguns estudiosos optam por marcar os ritmos e às vezes até os fraseados poéticos pela pauta musical. Que essa atitude constitua uma explicação e mesmo uma ponte válida entre as duas artes, é incontestável, todavia, o uso da notação musical, não completamente precisa nem mesmo à música - daí os contínuos esforços para aprimorá-la - parece ser uma estratégia sempre insatisfatória para detectar as espécies de musicalidade poética. Uma vez que a escrita musical é desenvolvida para descrever da maneira mais exata possível a música, o desenho sonoro de um poema sempre soará grosseiro numa pauta, pois a poesia detém-se numa faixa de som mínima se comparada à música. É preciso olhar, ou ouvir, a poesia dentro de seus próprios limites acústicos, pois, caso o instrumental analítico apóie-se na música pura e, por exemplo, tome o poema como um *lied*, ele nos parecerá sempre um arremedo de música.

Segundo o compositor Murray Schafer, “para que a língua funcione como música, é necessário, primeiramente, fazê-la soar e, então, fazer desses sons algo festivo e importante”.³ Os sons das palavras, na fala corriqueira, são descartados logo que as pessoas se comunicam. Na linguagem impressa dos jornais, por exemplo, os sons nem precisam ser proferidos, a informação vem praticamente silenciosa. A poesia, para Schafer, pela sua sensível preocupação com o significante, seria um dos lugares privilegiados para sentirmos a língua em termos acústicos. Mas há perigo nisso, pois “à medida que o som ganha vida, o

²A. CANDIDO. “Duas notas sobre poética”, in *Literatura e Sociedade*, São Paulo, N° V, 2000, p. 207.

³M. SCHAFER. “Quando as palavras cantam”, in *O ouvido pensante*, São Paulo, Editora da Unesp, 1991, p. 239.

sentido define e morre”.⁴ Uma vez perdidos de vista os sentidos das palavras, resta a musicalidade por si já apartada da poesia. Se a poesia estiver nesse lugar limite, sob ameaça de cair ou na simples comunicação de algum sentido ou na música, essa tensão talvez não deva ser mesmo dissolvida, sob pena de restar-nos só música ou apenas linguagem diária. Adiante, quando for comentar o ensaio “Música da poesia”, de T.S. Eliot, essa discussão será de alguma maneira retomada.

Um poema tem capacidade de encerrar arranjos sonoros minuciosamente elaborados, os quais podemos chamar de musicalidades que, embora possam ter parentesco com a música propriamente dita, seriam antes de tudo parte de uma música característica, enfim, gerada pela linguagem poética. É forçoso notar, porém, que nem sempre o termo musicalidade (ou música) aparece aplicado à poesia com o intuito de descrever a fração acústica. Algumas vezes música significa a sensação que um poema pode provocar num ouvinte/leitor, como na concepção de Franklin de Oliveira sobre a musicalidade em Manuel Bandeira, anotada no capítulo inicial. Musicalidade, também, pode ser o jogo de imagens que um poema proporciona. Para esses casos, simples concluir a ineficácia da escrita musical.

Os estudos dedicados à compreensão da poesia freqüentemente lançam mão de conceitos provenientes de outras artes. Nesse movimento, chama a atenção a quantidade de metáforas musicais utilizadas nas explicações da tessitura sonora e às vezes imagética de um poema. Algumas dessas metáforas seguramente já nem percebemos, de tão desgastadas ou consagradas. Ao folhear tratados, artes poéticas e também os diversos estudos ou textos sobre poesia, não raro me deparo com a palavra *música* e com parte de seu campo lexical: *melodia, harmonia, dissonâncias, orquestração, etc.* Talvez uma das grandes virtudes desses textos seja justamente deixar nós leitores vigilantes, sensíveis para pensarmos a poesia em termos de musicalidade.

Segundo Karsten Harries, “as metáforas falam daquilo que está ausente. Toda metáfora que é mais do que uma abreviação de uma linguagem mais direta

⁴Idem.

acena para aquilo que transcende a linguagem. Portanto, a metáfora implica em ausência”.⁵ Levando-se em conta a noção de ausência presente nessa concepção de metáfora poderia indagar: os discursos sobre poesia utilizam-se de termos musicais, exatamente por que música e poesia um dia foram indissociáveis? Tal atitude disseminada nesses textos poderia, então, ser encarada como residual de uma possível ou longínqua união entre as duas artes. Por outro lado, a ocorrência da metáfora musical nas investigações sobre poesia talvez provenha de outro vazio: a ausência de uma metalinguagem mais desenvolvida e específica para explicar e conceber, de maneira convincente, certos caracteres fundamentais da poesia.

Parece que a música, bem como parte de sua terminologia, foi sendo apropriada, ao longo do tempo, por muitos daqueles que refletiram sobre poesia e poética principalmente a partir do século XIX. Veja-se Stéphane Mallarmé, que coloca a música no âmago de sua concepção poética⁶. Para Benedito Nunes, tanto a filosofia como a literatura, seriam partes inseparáveis de um painel histórico que reflete a música sob a forma de idéias teóricas. “Se, em determinado momento, como no século XVIII, a arte musical do Ocidente parece ser banida do âmbito do pensamento literário ou filosófico, em outros, como o século XIX, passará a constituir o pólo valorativo da poesia e até mesmo a experiência privilegiada, ora latente, ora manifesta, que a filosofia e a psicologia absorveram”.⁷ De acordo com Nunes, ainda, no atual período crítico da modernidade, a música, que sempre desafiou a reflexão, representaria “a par de uma fronteira estética móvel, que dá acesso a territórios em vias de exploração, um dos extremos limites da cultura, revelando, através da possibilidade da técnica, um novo confronto do homem com a natureza exterior e com o seu espírito”.⁸

O debruce na poesia de Manuel Bandeira, tendo em vista a noção de musicalidade poética, é capaz de alimentar uma percepção diferenciada de sua

⁵H. KARSTEN. “A Metáfora da transcendência”, in *Da Metáfora*, São Paulo, Educ/Pontes, 1992, p. 87.

⁶Embora tenha tocado nessa questão ainda no primeiro capítulo, adiante discutirei com mais detalhes a importância da música para Mallarmé.

⁷B. NUNES. “Poesia e filosofia”, in *Crivo de papel*, São Paulo, Ática, 1998, p. 73.

⁸Idem.

obra, além de despertar reflexões do maior interesse sobre a poesia moderna. Como visto, na produção do poeta enxergou-se muitas vezes preocupações musicais, ele mesmo se revelando atento à questão. Qualquer inquérito acerca de versos tradicionais, polimétricos ou livres tende a suscitar, pelo menos de passagem, a questão da musicalidade, e Bandeira pensou sobre essas maneiras de escrever versos, sobretudo no *Itinerário de Pasárgada*. Além disso, é comumente concebido pela crítica como detentor das mais variadas técnicas poéticas em versos livres ou medidos, o que também significaria vasto domínio das possibilidades musicais dos versos⁹.

Não convém construir ou esboçar um consenso sobre a noção de musicalidade em poesia. A musicalidade é matéria escorregadia para quem almeje unificá-la em qualquer linha ou unidade conceitual. Também por isso o plural *musicalidades* no título do trabalho. O objetivo a partir de agora, é tentar demonstrar, sem jamais perder do horizonte Manuel Bandeira, o que pode ser considerado musicalidade na versificação tradicional e no verso livre, através dos quais o poeta, sobretudo pela prática do segundo, insurge-se como grande artista.

VERSO METRIFICADO. VERSO LIVRE

O verso metrificado em língua portuguesa caracteriza-se por apresentar um número de sílabas métricas regular, sobre o qual são fixadas, de acordo com o tipo de composição, as posições dos acentos fortes que vão determinar o ritmo; que, por sua vez, nada mais é que um fenômeno constante, nesse caso bastante regular, proporcionado por certas previsibilidades sonoras. Assim, os decassílabos heróicos do soneto “A Camões” de Manuel Bandeira, têm o ritmo determinado na

⁹Ivan Junqueira, por exemplo, dirá que “a poesia e a arte poética não encerravam quaisquer segredos ou enigmas que Bandeira já não houvesse descoberto ou decifrado”. I. Junqueira. “Consciência poética”, in *Homenagem a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, UFF/Presença, 1989, p. 298.

medida em que recebem acentos fortes nas sextas e nas décimas sílabas métricas.

A CAMÕES

Quando n'alma pesar de tua raça
A névoa da apagada e vil tristeza,
Busque ela sempre a glória que não passa,
Em teu poema de heroísmo e beleza.

Gênio purificado na desgraça,
Tu resumiste em ti toda a grandeza:
Poeta e soldado... Em ti brilhou sem jaça
O amor da grande pátria portuguesa.

E enquanto o fero canto ecoar na mente
Da estirpe que em perigos sublimados
Plantou a cruz em cada continente,

Não morrerá sem poetas nem soldados
A língua em que cantaste rudemente
As armas e os barões assinalados.¹⁰

Em português, o verso tradicional não se caracteriza pela quantidade silábica, isto é, seu ritmo não é definido por pés como na língua grega e latina, mas pela acentuação rítmica fixada em versos com número regular de sílabas. Entretanto, é possível perceber que entre os acentos fortes e também neles, que marcam o ritmo, podem ser fixados diferentes grupos silábicos ou sílabas, ou seja, sílabas com variações na quantidade vocálica e na quantidade consonantal.

¹⁰M. BANDEIRA. *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Record/Altaya, 1998, p. 44. Os versos 04 e 07, se destacados do soneto, certamente não seriam lidos como heróicos. No poema, no entanto, o ritmo dos heróicos pode se impor e com algum esforço de leitura conseguimos colocar os dois versos na forma geral do soneto. Por outro lado, se opção for a de oscilar o ritmo, ambos os versos seriam como travas numa leitura tradicional. Talvez o poeta até quisesse causar esse estranhamento em seus leitores.

Por exemplo, a sexta e a décima sílabas, que são tônicas, do verso 14: *rões* difere de *la* pela maior carga consonantal e vocálica - este inclusive o verso que inicia *Os Lusíadas* de Luis de Camões. A primeira e décima sílaba do verso 02: *a* difere de *te* pela menor carga vocálica, pois *te* é tônica e *a* é átona, ou seja, levamos mais tempo a pronunciar a décima sílaba. Essas sutis variações também devem ser levadas em consideração quando se tenta detectar a fluência e a musicalidade de um verso.

Sabendo que o verso metrificado pode comportar de uma até doze sílabas métricas - a partir desse número costuma-se denominá-lo verso bárbaro - e que do monossílabo ao “alexandrino” há uma infinidade de arranjos rítmicos e sonoros, o poeta, em tese, possui vastas possibilidades musicais ou de musicalidades, como ela é em geral entendida pelos tratados ou teorias do verso português: “a toada própria, a melodia ou efeito auditivo agradável que produz uma estrutura rítmica”.¹¹ Nessa tradição, música apresenta-se comumente como sinônimo de sonoridades agradáveis ou quase deleitosas, isto é, de boa harmonização sonora dos fenômenos fônicos de que a linguagem poética dispunha: rimas, rimas internas, distribuição acentual, metro, entonação, assonâncias, aliterações, etc.

Na concepção de Olavo Bilac e Guimaraens Passos, senão idêntica ao menos muito próxima à formulada no século dezenove por Antonio Feliciano de Castilho¹², “compreende-se por verso - ou metro - o ajuntamento de palavras, ou ainda uma só palavra, com pausas obrigadas e determinado número de sílabas, que redundam em música”.¹³ A idéia de música, presente no centro mesmo da definição de verso e metro, diz respeito a uma sonoridade agradável, suave e resultante de um ajustamento tal entre acentos, sílabas métricas e pausas que a leitura dos versos seria a mais fluida possível aos ouvidos. Mais adiante, concordando novamente com Castilho, dirão: “para o gramático, a palavra

¹¹A. de CARVALHO. *Teoria geral da versificação (vol. I)*, Lisboa, Império, 1987, p. 39.

¹²Bandeira, comentando a definição de verso por Bilac e Passos, afirma com toda razão que, além de ser praticamente a mesma em quase todos os tratadistas do verso português, ela servirá muito bem para a poesia em língua portuguesa bem como para outras línguas neo-românicas, até a disseminação do verso livre. Ver M. BANDEIRA. “Poesia e verso”, in *De poetas e de poesia*, Rio de Janeiro, Tecnoprint/Edições de Ouro Culturais, p. 126.

¹³O. BILAC; G. PASSOS. *Tratado de versificação*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1921, p. 37.

representa sempre o que é precisamente: nada lhe importa o ouvido. O metrificador não se preocupa senão com o ouvido, e com o modo como a palavra lhe soa”.¹⁴ Pressupunham seguramente uma poesia para ser lida ou declamada, por isso o conselho continuado para o que poeta educasse seu ouvido.

Que diferença essencial há entre o verso metrificado, polimétrico ou heterométrico e o chamado livre? Em texto que estuda as origens do verso livre no Brasil, Péricles Eugênio da Silva Ramos escreve:

(...) quando se fala em “verso livre”, dois sentidos, pelo menos, podem ocorrer-nos à idéia: o de “verso livre” clássico, que é a simples heterometria ou uso de versos de diferentes medidas no poema, e do “verso livre” tal como veio a fixar-se a partir do decadentismo e do simbolismo francês: neste, o verso não obedece aos padrões regulares, seja no número de sílabas, seja na fixação dos acentos internos.¹⁵

Sem dúvida, a explicação de Ramos, embora não abarque tudo o que possa caracterizar o verso livre, suponho ainda haver muito a dizer sobre ele, é suficiente para fixarmos com adequação e concisão qual seja a distinção entre as espécies verso polimétrico e verso livre.

O verso livre para alguns é mais complexo, para outros menos e, para outros, ainda, tão difícil de compor quanto o verso metrificado. Parece ser mais prudente, de todo modo, considerar que o verso chamado de livre, seja apenas diferente do verso tradicional. Ambos não estão isento de incansáveis trabalhos de composição por parte dos poetas. Ambos possuem suas particularidades e potencialmente guardam fabulosas possibilidades de expressão e musicalidade. Além disso, a depender do poema, nem sempre é possível precisar o momento exato onde acaba o verso livre e começa o verso metrificado, ou vice e versa. No caso de Bandeira, por exemplo, é comum nos depararmos com um decassílabo heróico em meio a uma seqüência de versos livres.

¹⁴Idem, p. 38.

¹⁵P. E. da S. RAMOS. “Origens do verso livre”, in *Do Barroco ao modernismo*, São Paulo, Conselho Editorial de Cultura, 1979, p. 237.

Segundo Amorim de Carvalho, “entre o verso livre e a prosa não há senão a diferença da disposição gráfica”.¹⁶ Defende que o verso livre não seja uma qualidade de verso e que autêntico mesmo somente o metrificado. Vai além, afirma categoricamente que toda realização em versos livres não passa de poema em prosa. Para sustentar sua posição, o autor apropria-se de um trecho do romance *Eurico o presbítero*, de Alexandre Herculano, e o dispõe visualmente como se fosse um texto em verso livre. Embora valorizando apenas o verso metrificado, Carvalho define, com surpreendente agudeza, que o verso livre obedece ao “ritmo do pensamento”, à maneira do *Cântico dos Cânticos* de Salomão e dos *Salmos*:

O ritmo do pensamento é o da idéia em si e por si, no lanço ordenado de um todo lógico, a que as palavras se submetem. É pois, como que um ritmo imaterial, em que cada verso se determina por uma idéia ou pensamento mais ou menos concluídos, independente do ritmo métrico que, porventura, possa resultar.¹⁷

Já Edward Sapir, em texto denominado “Fundamentos musicais do verso”, confere ao verso livre a idéia de “compasso de tempo”. Para o estudioso, nesse tipo de verso, linhas com números de sílabas diferentes podem ser lidas num mesmo compasso de tempo. Como na música, em que compassos iguais podem receber quantidades diferentes de notas ou acordes.

Uma linha versificada, por exemplo, que é visualmente de comprimento considerável, poderia logo se tornar - imaginava eu - o equivalente prosódico exato de uma linha com talvez metade do seu comprimento, desde que diferisse suficientemente a velocidade de leitura para as duas enunciações cobrirem um tempo de duração igual ou quase igual. Por isso, a “irregularidade” métrica de um dado tipo de verso livre poderia ser interpretada (e pelo menos em alguns

¹⁶ A. de CARVALHO. *Op. Cit.*, p.161.

¹⁷ Idem, 165.

casos realmente foi, a meu ver, consciente ou inconsciente destinada a isso) como uma irregularidade meramente ótica e não fundamentalmente auditiva.¹⁸

Utilizando esse recurso, de algum modo, o poeta poderia conseguir um desenho melódico muito sinuoso e pouco previsível no verso. Além de ser possível obter todas as variações vocálicas e consonantais próprias do verso metrificado, tal artifício possibilitaria variar o número de sílabas por verso, o que não deve acontecer no verso metrificado. Mais do que este, também proporciona maior liberdade para acentuar as sílabas. Por outro lado, há todo um movimento musical, porque organizador acústico, de tensão e distensão por parte do leitor. Explico: uma vez fixado um padrão temporal (compasso de tempo), o leitor modifica o andamento da leitura à medida que precisa ler mais ou menos palavras dentro de um mesmo intervalo de tempo. Assim, na leitura, “se se manipulam as velocidades de maneira a fazer as linhas todas ficarem de comprimento igual, ou quase igual, produz-se um como que belo efeito musical”.¹⁹ Se pudermos dispor dessa chave de leitura, talvez seja possível habituar nossos ouvidos a outras musicalidades que não somente aquelas previstas pelos tratados. Até mesmo os versos metrificados podem tornar-se mais livres, na medida em que seus ritmos podem ser menos determinantes para o andamento da leitura.

Posso, ainda, entrecruzar a noção de “ritmo do pensamento” e de “compasso de tempo” para jogar mais luz sobre as tramas do verso livre. Dentro de um “lanço ordenado de um todo lógico”, haveria variação no número de sílabas de um verso a outro do poema, e essa variação poderia ser lida num mesmo “compasso de tempo”. Contudo, pode-se perfeitamente replicar que tais características são típicas da prosa. Certamente, as frases da prosa obedecem a um “ritmo do pensamento”, mas o sucesso dela não depende do quão depurado ou, vale dizer, arquitetado esteticamente esse ritmo possa ser. Num poema em versos livres, muitas vezes só o que importa, do ponto de vista artístico, é a

¹⁸E. SAPIR. “Fundamentos musicais do verso”, in *Linguística como ciência*, Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1961, p. 120.

¹⁹Idem, p. 122.

maneira como se estrutura seu ritmo, como se dão seus paralelismos, ao passo que na prosa ordinária, a ênfase se coloca mais ao lado da substância tratada. No tocante ao “compasso de tempo”, não há dúvidas que ao leitor ou ao escritor é possível ritmar as frases da prosa de acordo com intervalos de tempo mais ou menos iguais. A tendência, porém, é que numa produção versilibrada, esse investimento apresente-se com muito mais intensidade.

A formulação de Sapir pode auxiliar a compreensão de algumas produções em versos livres de Manuel Bandeira. Em muitos poemas, é possível sentir a presença do compasso de tempo, ainda que o poeta não o tenha conscientemente utilizado. No poema abaixo, cada um dos dísticos grifados poderia ser lido em compassos de tempos semelhantes:

NOITE MORTA

Noite morta.

Junto ao poste de iluminação

Os sapos engolem mosquitos.

Ninguém passa na estrada.

Nem um bêbado.

No entanto há seguramente por ela uma procissão de sombras.

Sombras de todos os que passaram.

Os que ainda vivem e os que já morreram.

O córrego chora...

A voz da noite...

(Não desta noite, mas de outra maior.)²⁰

²⁰M. BANDEIRA. *Op. Cit* nota 10, p.118.

É provável que Sapir dissesse que todos os versos poderiam ser lidos num só compasso de tempo. Prefiro, porém, trabalhar com a presença de mais de um compasso, pois me parece pouco produtivo, em termos sonoros, lermos o verso seis no mesmo tempo que o cinco, por exemplo. Ou o maior ficaria incompreensível pela alta velocidade de leitura, ou o menor ficaria muito arrastado. Assim, a depender do poeta, ele pode explorar os compassos de tempos para obter versos providos de musicalidades e mesmo sugerir, no caso de Manuel Bandeira que teve uma enormidade de poemas musicados, a música propriamente dita para algum compositor interessado.

Mais adiante, Edward Sapir afirmará que o efeito musical do verso livre sofre das imperfeições dos recursos gráficos: “ficam apenas subentendidos os retardamentos e acelerações de enunciação, as pausas e as unidades de tempo”.²¹ O texto continuaria sendo a base duradoura, espécie de partitura aberta, para as mais variadas possibilidades de leituras e de recitações, o que não significa dizer que há apenas uma maneira rítmica de leitura. “Pode-se tomar um trecho que é verso indubitável, e passá-lo para a prosa, subjetivamente falando, pelo simples processo de lê-lo com uma atenção rítmica difusa”.²² Ou seja, ainda que o poeta tenha escrito em determinado ritmo, nada garante que um leitor ou declamador o mantenha tal como o artista o concebeu. Obviamente, deve haver limites de execução, como o há de exegese, ninguém recitará um soneto de Camões como se lesse uma bula de remédio a uma criança não alfabetizada. Ou lerá o “Na rua do Sabão” de Bandeira mascando chiclete. Ao mesmo tempo, dificilmente conseguiríamos ler os mesmos poemas da maneira exata como seus autores gostariam, ou a maneira mais ou menos corrente à sua época.

Outra formulação discutida por Sapir, agora no âmbito da correlação entre os versos, é a do “seccionamento” ou “contorno rítmico” presente nas diversas formas de poemas. O contorno rítmico seria não apenas o fluir dos sons que vai de uma seqüência de pés a outras (no caso do verso latino e grego, por exemplo)

²¹E. SAPIR. *Op. Cit.*, p.161, p. 140.

²²Idem, p. 136.

ou de um grupo silábico a outro grupo (no caso do verso metrificado português), mas também o que vai de compasso de tempo a compasso de tempo (no caso do verso livre e do metrificado). Em outras palavras, afirma que dentro de um poema pode haver essas três seções, que interagem gerando um todo rítmico ou contorno rítmico, isto é, uma estrutura qualquer ou fenômeno lingüístico que se desdobram em intervalos de tempo mais ou menos iguais:

“Seccionamento” é um termo (...) subentendendo uma divisão em compassos psicologicamente apreciáveis, curtos ou longos, e de relações regulares ou irregulares. Desde que o seccionamento seja mentalmente apreendido com clareza, há uma espécie qualquer de contorno rítmico. Tal contorno, na base do seu seccionamento, pode ser esteticamente significativo, mesmo sem apresentar o que geralmente se entende por um sistema prosódico definido.²³

No verso metrificado, como sabemos, o ritmo é marcado pelos intervalos entre e pelos acentos regulares, mas como esses intervalos entre as sílabas fortes, e elas mesmas, em geral são preenchidos por vogais e consoantes de qualidade e cargas sonoras diferentes, os versos podem ser lidos num mesmo compasso de tempo, o ritmo pode, assim, ser proporcionado também por algum “seccionamento”. Isso significaria que o verso metrificado pode ter, além do ritmo que o caracteriza tradicionalmente, o ritmo acintosamente explorado pelo verso livre. Como no verso livre, todavia, o investimento rítmico tende a ser independente do “seccionamento” de grupos silábicos ou de pés, ficaria seu ritmo definido por qualquer outra periodicidade lingüística ou mesmo de jogos imagéticos. O que levaria os poetas do verso livre a desenvolver tais periodicidades muito mais do que os do verso metrificado, obtendo, assim, praticamente um desenho rítmico para cada poema. Se esta periodicidade for considerada como a relação ou paralelismo entre temas, estruturas lingüísticas ou de imagens que vão se repetindo e variando, ela será por sua vez também um tipo de musicalidade na inter-relação dos versos livres.

²³Idem, 130.

Cito mais uma consideração acerca do verso livre, agora de Octávio Paz:

(...) O verso livre é uma unidade e quase sempre se pronuncia de uma só vez. Por isso, a imagem moderna se rompe nos metros antigos: não cabe na medida tradicional das catorze ou onze sílabas, o que não ocorria quando os metros eram a expressão natural da fala. (...) Cada verso é uma imagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-los. Por isso, muitas vezes é desnecessária a pontuação.²⁴

Primeiramente, nesse tipo de formulação, ritmo de maneira nenhuma pode significar repetição rígida de algum evento durante os mesmos intervalos de tempo. Também Mário de Andrade pensará ritmo mais ou menos nesses termos: “ritmo não significa volta periódica dos mesmos valores de tempo. Isto será quando muito euritmia. Euritmia aldeã, rudimentar e monótona”.²⁵ Essa expansão na concepção de periodicidades rítmicas marca a poesia moderna e também a música. Igor Stravinsky, por exemplo, considerado um dos compositores mais inventivos da música contemporânea, foi um grande experimentador rítmico, capaz de encadear compassos de valores diferentes na mesma composição. Defendia ele o paralelismo à simetria, pois, segundo ele, “ser perfeitamente simétrico é o mesmo que ser perfeitamente morto”.²⁶

O ritmo de um poema em versos livres, de acordo com Octavio Paz, seria também talhado pelos encadeamentos das imagens. A musicalidade, então, seria a lógica que daria unidade, organicidade intelectual ao fluxo de imagens. Eis aonde o ritmo descrito por Paz difere do “ritmo do pensamento” postulado por Amorim de Carvalho. Para aquele não basta o verso abarcar uma idéia, tem de ser uma idéia imagética. Entretanto, este tipo de musicalidade talvez não seja somente dos versos livres, um poeta pode ajustar uma corrente de imagens numa seqüência de decassílabos, por exemplo. Ocorre muito simplesmente, esse recurso ser superaproveitado pelo versilibrista. Como o “seccionamento”

²⁴O. PAZ. “Verso e prosa”, in *Signos em rotação*, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 15.

²⁵M. de ANDRADE. *Op. Cit* nota 01, p. 227.

²⁶I. STRAVINSKY; R. CRAFT. “Da arte de compor e das composições”, in *Conversas com Igor Stravinsky*, São Paulo, Perspectiva, 1984, p.13.

formulado por Edward Sapir, tal procedimento constitui-se num dos grandes mecanismos que os poetas dispunham para estruturar o ritmo.

Mesmo que todos os peritos do verso livre, não utilizem deliberadamente as técnicas até aqui abordadas, a reflexão sobre elas se abre como perspectivas de leituras. Sondar a natureza do verso livre nunca constituiu tarefa fácil. Mas chamar atenção para algumas de suas possíveis tramas é indispensável, principalmente para mostrar suas musicalidades e também seus caracteres de verso medido. Nesse sentido, gostaria de comentar uma proposição do próprio Manuel Bandeira sobre o tema. Em verdade, embora não tenha formulado uma teoria, Bandeira preocupou-se com o assunto em crônicas, cartas, no “Itinerário” e na crítica que escreveu. Um ensaio interessante, aliás, poderia resultar do mapeamento e cotejo desses seus comentários esparsos.

Verso livre cem por cento é aquele que não se socorre de nenhum sinal exterior senão o da volta ao ponto de partida à esquerda da folha do papel: verso derivado de *vertere*, voltar. À primeira vista, parece mais fácil de fazer do que o verso metrificado. Mas é engano. Basta dizer que no verso livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem o auxílio de fora. É como o sujeito que solto no recesso da floresta deva achar o seu caminho e sem bússola, sem vozes que de longe o orientem, sem os grãosinhos de feijão da história de João e Maria. Sem dúvida não custa nada escrever um trecho de prosa e depois distribuí-los em linhas irregulares, obedecendo tão somente as pausas do pensamento. Mas isso nunca foi verso livre. Se fosse, qualquer pessoa poderia por em verso até o último relatório do Ministro da Fazenda. Essa enganosa facilidade é causa da superpopulação de poetas que infestam agora as nossas letras. O modernismo teve isso de catastrófico: trazendo para a nossa língua o verso livre, deu a todo o mundo a ilusão de que uma série de linhas desiguais é poema. Resultado: hoje qualquer subscriturário de autarquia em crise de dor de cotovelo, qualquer brotinho desiludido do namorado, qualquer balzaquiana desajustada no seu ambiente familiar se julgam habilitados a concorrer com Joaquim Cardozo ou Cecília Meireles.²⁷

²⁷M. BANDEIRA. *Op. Cit* nota 12, p. 139.

Nesse parágrafo, concentra-se uma série de considerações relevantes para a poesia bandeiriana e, também, para todo um modo de produzir versos que se tornou saliente no Brasil a partir dos anos 20. A idéia que Bandeira faz do ritmo nos versos livres, na prática, é bastante semelhante às outras que vimos acima. Ele concebe o poema também enquanto objeto visual, já que o apresenta inscrito nos limites da folha. A esquerda da folha aparece como a única viga mestra equilibrando todo o edifício do poema. Ao verso, podem ser atirados pensamentos e imagens os mais longos. Desse modo, também para Bandeira, fixar ritmo em versos livres, não significa construí-lo com “monotonia”; ainda que haja a certeza do retorno ao eixo de apoio à esquerda, os retornos não são simétricos. Por outro lado, às vezes, não se volta à extrema esquerda; o poeta como que parte da linha já preenchida visualmente pelo branco, ou sonoramente pelo silêncio. As estruturas sonoras minimamente organizadas, aliás, sempre possuem uma contraparte que é a ausência de som - no caso também de imagens ou de idéias. Qualquer fluxo musical ou poético pressupõe a pausa ou o silêncio dele mesmo.

E o que são essas “vozes” e essa “bússola” que, sendo auxílios exteriores ao próprio poema, ajudariam o poeta em sua tarefa? Entendo que o poeta se refira aos ritmos ou formas previstos pelos tratados de metrificação. A tendência de Bandeira parece ser a de ver o verso livre como uma formalização mais difícil de realizar que a tradicional, posto que requereria uma nova pesquisa rítmica a cada poema. Daí a preocupação em frisar que a militância modernista em favor do verso livre teve uma contrapartida, a de difundir também a ilusão de facilidade técnica. Ao mesmo tempo, Manuel Bandeira tende a buscar um verso livre puro, isto é, um verso que não contenha em si nenhum metro. Em outro momento, chega afirmar que “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”.²⁸ Nisso, o poeta de “Os sapos” parece ser mais incisivo que Mário de Andrade, uma vez que para este, desde que o poema respondesse ao “impulso lírico”, não importava utilizar ritmos ou número de sílabas

²⁸M. BANDEIRA. *Itinerário de Pasárgada*, Rio de Janeiro, Record/Altaya, 1984, p.45.

convencionais em meio a versos livres: “não desenho baloiços dançarinos de redondilhas e decassílabos. Acontece a comoção caber neles. Entram pois às vezes no cabaré rítmico dos meus versos. Nesta questão de metros não sou aliado; sou como a Argentina: enriqueço-me”.²⁹

Em “O Bicho”, uma das peças antológicas de Manuel Bandeira, pode-se realizar a sugestão do poeta: o canto esquerdo da folha como referência rítmica de retornos não lineares. Excluindo qualquer possibilidade de metro tradicional.

O BICHO

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.³⁰

Contrariando, todavia, o Bandeira crítico, é perfeitamente possível sentir alguma musicalidade de ordem métrica. Atento para a redondilha menor no verso 01; para as redondilhas maiores nos 04 e 07; para os versos de quatro sílabas 08 e 09; ou ainda, para os octossílabos nos versos 03 e 06. Tudo isso conduz à percepção de que assim como há diversas maneiras de se interpretar o material

²⁹M. de ANDRADE. “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia desvairada*, in *Poesias Completas*, São Paulo, Círculo do Livro, p. 25.

³⁰M. BANDEIRA. *Op. Cit* nota 10, p.201.

temático de um poema, pode existir muitos modos de leituras rítmicas. Destarte, a musicalidade desse poema pode se destacar da maneira polimétrica como lemos os versos; pode vir principalmente do enleio paralelístico entre versos com número de sílabas mais ou menos iguais: assim como frases melódicas de comprimentos diferentes que se vão enlaçando coerentemente no transcorrer de uma peça musical, o encadeamento das palavras desses versos livres pode revelar seja uma lógica rítmica, seja uma lógica intelectual de idéias e imagens.

Ao procurar expor o que deve ser verso livre, Bandeira não deixa de esbarrar num problema freqüente: a prosa. Como nas formulações citadas anteriormente, verso livre para ele é algo definido levando-se em consideração a prosa e o verso metrificado. Nessa região fronteiriça, o verso livre acaba por se desenvolver inevitavelmente com características ora de uma, ora de outra. E parece ser sempre difícil descrever uma característica essencial, exclusiva do verso livre, o que de nenhuma forma pode ofuscar seu grau próprio de sofisticação. Tudo indica, pelo menos nas formulações que aqui vim percorrendo, que o que há são artifícios originários da prosa ou da poesia metrificada, porém explorados até o limite pelos versilibristas modernos.

As musicalidades na poesia de Manuel Bandeira, passam pelas musicalidades que procurei mostrar até aqui, isto é, pelas características do verso metrificado e do verso livre que posso chamar de musicais. As musicalidades que podemos derivar dos seus poemas são muitas, e espero ter feito alarme acerca dessa possível clave de leitura. O passo seguinte é pontuar a ocorrências da noção de musicalidade em alguns autores possíveis interlocutores da poética bandeiriana. Serão levados em conta Stéphane Mallarmé, T. S. Eliot e Mário de Andrade. Em alguns textos, cada um deles, no trato com a poesia, dispensou atenção especial à música, inclusive trazendo a música como metáfora. Podem, assim, enriquecer as alternativas de musicalidades, a metodologia de olhar um poema com ouvidos musicais.

STÉPHANE MALLARMÉ

Mallarmé aparece mais nitidamente em dois textos de Manuel Bandeira, que dispensou especial interesse pelo poeta francês. Essa admiração não se ateve somente à poesia, faz-se sentir também pela forma como Mallarmé pensava a poesia. Ao se reportar ao poeta, o esforço de Bandeira parece ser sempre o de chamar a atenção para questões que não se conjuguem ao lugar comum que dá a Mallarmé simplesmente o epíteto de “poeta hermético”. Logo no início de “O centenário de Stéphane Mallarmé”, alerta: “... aos que só conhecem Mallarmé pela sua fama de hermetismo...”³¹ Nesse texto o interesse recai sobre Mallarmé em si, já no *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira reporta-se ao poeta no instante em que, rememorando seu passado, discute aspectos de sua própria poesia.

Observe, primeiramente, o comentário de Bandeira, no “Centenário”, sobre a importância da música em Stéphane Mallarmé:

A poesia mallarmeana é essencialmente musical, ele mesmo o declarou. Musical não no sentido puramente sonoro ou melodioso, mas no sentido definido por Boris Schoezer, ou seja, na imanência do conteúdo com a forma. Nesse sentido, (...) um texto pode ser musical apesar de duro aos ouvidos, e a esse ângulo a música nos parece como o limite da poesia. Mallarmé foi sobretudo sensível ao lado orquestral da música. A sua técnica de poeta é uma orquestração da linguagem, e o alexandrino foi principalmente para ele uma combinação de doze timbres. Toda vez que define a poesia, Mallarmé se reporta à música.³²

Nessas linhas, de certo um tanto quanto breves, Bandeira passa por uma das questões mais destacadas pela crítica de Mallarmé: o papel determinante da música em sua poética. A musicalidade mallarmeana, por assim dizer, seja em seus poemas, seja em suas formulações mais teóricas, é vista antes de tudo como uma espécie de movimento intelectual das idéias. Ainda que possa haver uma

³¹M. BANDEIRA. “O Centenário de Stéphane Mallarmé”, in *De poetas e de poesia*, Rio de Janeiro, Tecnoprint/Edições de Ouro Culturais, p. 32.

³²Idem, p. 39.

musicalidade fruto de um sofisticado trabalho sonoro com a linguagem, e há muito em Mallarmé, música nele entende-se através da idéia de “vibração também dos conteúdos intelectuais da poesia e suas tensões abstratas, que é perceptível mais pelo ouvido interior que pelo exterior”.³³ Desse modo, música em Mallarmé além de ser o “limite da poesia”, como afirma Bandeira, se colocaria como limite da própria linguagem, uma vez que significaria o afastamento das referências concretas ou dos significados palpáveis.

Maurice Blanchot liga a noção de música em Mallarmé à noção de ausência da realidade material. “O verso, substituindo as relações sintáticas por relações mais sutis, orienta a linguagem no sentido de um movimento, de uma trajetória ritmada, em que somente contam a passagem, a modulação, e não os pontos, as notas por onde se passa. É o que aproxima a poesia da música”.³⁴ Assim, assentindo ao crítico, se é privilegiado num poema esse movimento quase encantatório das palavras, “fora de qualquer realidade que a elas possa corresponder”³⁵, temos uma propensão da linguagem a não significar, a negar o fluxo das imagens, ou seja, uma tentativa de ausência. Musicalidade, então, seria somente a linguagem enquanto movimento rumo à pureza, ao silêncio semântico, ao nada, ao imaterial. Reservadas as devidas diferenças, a poesia nessa concepção resvalaria na idéia de mantra, este como encantamento sem significado, a partir da materialidade acústica dos vocábulos.

Esse modo de ler a poesia de Mallarmé não deixa de ser propiciado, em certa medida, pelas suas próprias reflexões sobre a linguagem poética, as quais não chegaram a constituir uma teoria. Por isso sempre o risco de confundir a produção do poeta com o que ele gostaria que ela de fato fosse. Por talvez supor essa diferenciação entre o poeta e a pessoa empírica, Bandeira tenha problematizado a idéia de poesia pura no poeta francês. Para ele, Mallarmé conseguiu sem dúvida purificar a poesia de todo o elemento estranho ao sentido poético essencial, das paixões humanas fáceis, e mesmo da realidade material ordinária; “mas se o conceito de poesia pura exige a autonomia dela em relação

³³H. FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1978, p. 136.

³⁴M. BLANCHOT. “O Mito de Mallarmé”, in *A Parte do fogo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 40.

³⁵Idem.

às outras artes, não se pode falar de pureza em Mallarmé, porque a sua poesia está refeita de elementos plásticos, e nisso ela é ainda bem parnasiana, e musicais, no que consoma, com o seu caráter espiritual, o simbolismo”.³⁶ Parece mesmo haver muito de idealismo nas concepções poéticas de Mallarmé, seu esforço por uma linguagem pura, totalmente despregada de uma realidade ao menos sugerida; parece ser uma crença quase religiosa, até porque uma ausência pressupõe a mediação daquilo que se encontra ausente. A música, por seu caráter de arte absolutamente abstrata, que lhe permite significar a si mesma, funciona como metáfora de extraordinária eficiência às formulações de poesia mallarmeanas.

No tocante a questão da “orquestração da linguagem”, Manuel Bandeira além de mencioná-la, também traduz algumas meditações de Mallarmé. Na realidade, ele recorta e cola, sem dar indicações, dois pequenos excertos de momentos diferentes do texto “Crise de vers”. A atitude livre de Bandeira diante desse texto pode ser fruto simplesmente de sua argumentação, mas poderia ser legitimada pela maneira quase contrapontística com qual Mallarmé conduz seu texto; por vezes, ele lança rapidamente uma idéia num parágrafo, sem muito explicá-la, depois a retoma aos poucos em meio a outros assuntos. Nesse caso, Bandeira teria apenas isolado uma linha temática que perpassa parte do texto do poeta.

A poesia não é senão a expressão musical, superaguda, emocionante, de um estado de alma; as palavras se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rasilho de luzes sobre pedrarias... Esse caráter aproxima-se da espontaneidade da orquestra; buscar, diante de uma ruptura dos grandes ritmos literários a sua dispersão em frêmitos articulados, próximos da instrumentação, uma arte de rematar a transposição para o livro da sinfonia ou simplesmente retomar-lhe o que nos pertence: pois não é das sonoridades elementares dos metais, das cordas e das madeiras inegavelmente mas da intelectual palavra em seu apogeu, que deve com plenitude e evidência, resultar, como o conjunto das relações em tudo existente, a Música.³⁷

³⁶M. BANDEIRA. *Op. Cit* nota 31.

³⁷Idem, p. 40.

Até as reticências, temos a tradução livre do parágrafo:

*L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phase.*³⁸

Lendo-o inteiramente, percebemos que, na tradução, Manuel Bandeira aproveitou apenas de relance aquela idéia da poesia enquanto movimento, isto é, uma poesia orquestrada a fim de deixar de tal forma a realidade e, conseqüentemente, o próprio autor, ausente do poema. Em seguida, Bandeira solda um trecho que está a dois parágrafos do primeiro que acabo de transcrever:

*Je me figure par un indéradicable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (il en a été question plus haut) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.*³⁹

Como cada instrumento, com sua respectiva linha melódica e/ou harmônica numa peça sinfônica, as palavras deveriam cantar, brilhar, funcionar matematicamente sem sobejarem, sem que nenhuma delas fosse um rele atavio na orquestração geral do poema. Mallarmé parece ter desenvolvido essa concepção, até as últimas conseqüências, no poema “Un coup des dés”. Desde o prefácio desse texto, aliás, o poeta acredita estar criando uma linguagem

³⁸S. MALLARMÉ. “Crise de vers”, in *Oeuvre complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 366.

³⁹Idem, p. 367 e 368.

poética sob influência da música de concerto. Pretende livrar-se da narrativa que sempre nos remete a um real; seu desejo é enfatizar os sons e as imagens em seus movimentos, em suas passagens: “Tudo se passa, por redução, em hipótese; evita-se a narrativa”.⁴⁰

Haveria à época, entretanto, uma música que desempenhasse em sua estruturação, o que Mallarmé julgava estar transplantando para a poesia? De maneira alguma, segundo Igor Stravinsky. Comentando a “Terceira Sonata para Piano” de Pierre Boulez, o maestro russo dirá dessa peça, que, a paginação de sua partitura, suas interrupções fragmentárias, assemelha-se à fictícia “partitura” do “Um lance de dados”. Para o compositor da “Sagração da Primavera”, “Mallarmé pensava, certamente, que estava tomando idéias emprestadas da música, e ficaria surpreso, sem dúvida, ao saber que, sessenta anos depois, seu poema tinha fertilizado as duas artes”.⁴¹ Se Stravinsky estiver correto, a metáfora musical no poeta francês pode ser ainda mais complexa do que eventualmente se possa imaginar; se metáfora é o nome que damos ao transporte de uma idéia ou palavra de um campo semântico a outro, ou de uma área do conhecimento a outra, Mallarmé traz para a poesia uma música que ele apenas sonhou existir.

Embora tenha citado a colagem do “Crise de vers”, a partir do “Centenário”, ela vai aparecer de forma pouco mais resumida também no “Itinerário”. Só que agora, ela surge no instante em que Manuel Bandeira aborda as possibilidades musicais de seus poemas e, por outro lado, o porquê de terem sido bastante musicados pelos compositores da canção de câmara brasileira. O bardo reconhecerá que seja possível criar em poesia os efeitos da orquestração na música, mas nem Mallarmé, nem qualquer outro poeta, através desse recurso conseguiram jamais estabelecer a “autêntica melodia”. Para ele, “nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente”.⁴² Essa posição mostra que Bandeira, em tese, era consciente das limitações

⁴⁰“Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit”. S. MALLARMÉ. “Préface” de *Un coup de dés*, in *Oeuvre complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 455.

⁴¹I. STRAVINSKY; R. CRAFT. *Op. Cit* nota 26, p.13.

⁴²M. BANDEIRA. *Op. Cit* nota 28, p. 80.

musicais do verso, bem como do uso metafórico que se faz da música para conceber eventos da poesia. Mesmo assim não assume que a poesia possa dispor de uma música específica.

Às outras possibilidades de leituras musicais já vista para poesia de Manuel Bandeira, poderia então reunir mais essa musicalidade dada pela orquestração da linguagem num poema. O poeta parece querer nos sugerir esta leitura, num trecho do “Itinerário” em que não mencionara a orquestração poética de Stéphane Mallarmé:

Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão à palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores.⁴³

Ainda que Bandeira tenha tecido esse comentário, a fim de reconhecer a influência que recebeu do desenho de Leonardo Da Vinci, o que é esse “fraseado redondo” senão uma verdadeira economia da frase verbal, onde cada palavra deve desempenhar uma função exata - as palavras se iluminando reciprocamente como os instrumentos numa sinfonia?

T. S. ELIOT

Ao que tudo indica, T. S. Eliot, como poeta ou ensaísta, teve escassa relevância para Manuel Bandeira e sua poesia; pelo menos ao modo de outros nomes como Mallarmé, Mario de Andrade ou mesmo Paul Valéry. Bandeira refere-se ao autor pouquíssimas vezes. Por exemplo, ao explicar que adequou aos seus versos do poema “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, fragmentos de outros poetas como Castro Alves, Olavo Bilac, Luís Delfino, Eugênio de Castro e

⁴³Idem, p. 49.

Oscar Wilde, dirá que fez “de brincadeira o que Eliot faz a sério, incorporando aos seus poemas (e convertendo-os imediatamente em substância eliotiana) versos de Dante, de Baudelaire, de Spencer, de Shakespeare etc”.⁴⁴ Esse comentário quase fortuito, que pontua um tipo específico de artifício intertextual praticado exaustivamente por Eliot, sobretudo em “The Waste Land”, talvez seja o mais longo que Bandeira tenha efetivado sobre o poeta americano.

De que maneira, T. S. Eliot poderia auxiliar nossa compreensão acerca das musicalidades em Manuel Bandeira? Há uma observação tecida por Bandeira que, a meu ver, pode ser oportunamente examinada, cotejando-a com o ensaio, de Eliot, “A música da poesia”. Em segundo lugar, as concepções de Eliot aí são por si só bastante fortes, capaz de nos abrir uma frente a mais de leituras musicais da poesia. Primeiro as palavras do poeta de “A maçã”:

Não há nada no mundo de que eu goste mais do que de música. Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente. Tomar um tema e trabalhá-lo em variações ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar a vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-los num entendimento de todo repouso... creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte. Dir-me-ão que é possível realizar alguma coisa de semelhante na arte da palavra. Concordo, mas que dificuldade e só para obter um efeito que afinal não passa de arremedo.⁴⁵

Nessas linhas, em que se verifica a vontade exacerbada do poeta pela arte de compor música, podemos notar algumas coisas interessantes. O reconhecimento da possível importação, para dentro da linguagem poética, de recursos essenciais da música, no caso de concerto. Depois, diante da alternativa de se construir contornos musicais num poema, Bandeira se revela frustrado, pois o resultado de tal artifício, para ele, será sempre um “arremedo de música”, algo demasiado distante da música propriamente dita. Por fim, e mais importante, a assunção de que à poesia pode-se dar a organização da “forma

⁴⁴Idem, p. 102.

⁴⁵Idem, p. 49.

sonata”, por exemplo. É nesse ponto que a ponte com o texto de Eliot perfaz-se melhor.

No ensaio referido, T. S. Eliot instará que o adjetivo musical, quando usado para qualificar a poesia, não se refere somente ao som puro, divorciado do sentido. Segundo ele, “um poema musical é um poema que tem um modelo musical de som e um modelo musical de significados secundários das palavras que o compõem”.⁴⁶ Esses dois modelos seriam indissociáveis e únicos, de modo que o som de um poema, por sua vez, seria “tanto uma abstração do poema quanto do sentido”. Um poema cujo sentido fosse estapafúrdio e sem nenhum significado, não passaria de uma imitação de música instrumental. Vê-se que a musicalidade da poesia, para ele, revela-se inevitavelmente metafórica mormente no tocante ao sentido, uma vez que chama de musical quiçá a lógica que organiza o sentido do poema. Sem perder do horizonte esse pressuposto, Eliot discutirá a música da poesia em dois níveis: primeiro na versificação, depois na estruturação do poema.

No âmbito do verso, Eliot argumenta que a música da poesia deve ser a música latente da fala comum, correspondente à época de cada poeta. É a partir da percepção das sonoridades dessa fala, que o poeta deverá construir sua melodia e sua harmonia. Mas, embora a linguagem coloquial deva ser o manancial para a linguagem poética, o autor alerta que a tarefa do poeta não é reproduzi-la exatamente como ela se dá. “Nenhuma poesia, é claro, constitui sempre a mesma linguagem que o poeta fala e ouve, mas ela precisa estar de tal modo relacionada à linguagem de sua época que o ouvinte ou leitor possa dizer ‘assim é que eu falaria se pudesse falar em versos’”.⁴⁷ A música que Eliot supõe para o verso, parece ser resultante da capacidade que o poeta deve possuir de estabilizar, numa poesia, os ritmos, as entonações, as melodias, os acentos, que na fala corrente são efêmeros, isto é, perdem-se logo que a comunicação se concretize.

⁴⁶T. S. ELIOT. “A música da poesia”, *De Poesias e poetas*, São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 47.

⁴⁷ Idem, p. 45.

Sabendo das limitações de se destacar a música da poesia, somente verso a verso, Eliot expande a discussão para a estrutura do poema. Passará, então, a falar da música enquanto totalidade formal do poema. No cerne da abordagem sobre o que seja música nessa estruturação poética, está a discussão acerca da diferenciação entre forma metrificada, ou, “modelo formal”, no dizer de Eliot, e o verso livre. Dessa maneira, o autor pontua que antes da ascensão da poesia moderna, predominavam os versos metrificados em estruturas musicais do soneto, da ode tradicional, da balada, da villanelle, do rondó ou ainda da sextina. No verso livre, aliás para Eliot não há verso ao pé da letra livre para quem queira realizar bem o ofício de poeta, “o poema surge anteriormente a forma, no sentido que a forma emerge da tentativa de alguém dizer algo”.⁴⁸ É a idéia de que, a estrutura de um poema em versos livres, seja criada no momento mesmo do seu fomento interior no poeta; ao passo que, no “modelo formal”, já pré-existe à atitude poética pelo menos um molde.

Nesse contexto de impasse, em que se tenta renovar ou mesmo evitar as formas antigas e, ao mesmo tempo, criar outras novas, T. S. Eliot instiga os poetas a construir na poesia, através das palavras, estruturas poéticas inspiradas nas formas da música propriamente dita.

Julgo que seria possível para um poeta trabalhar intimamente com analogias musicais: o resultado poderia ser um produto artificial, mas sei que um poema, ou uma passagem de um poema, pode tender a definir-se inicialmente como um ritmo particular antes de alcançar sua expressão verbal, e que esse ritmo pode levar ao nascimento da idéia e da imagem; e não creio que essa seja uma experiência restrita a mim mesmo. O uso de temas recorrentes é natural tanto na poesia quanto na música. Há no verso possibilidades que comportam certa analogia com o desenvolvimento de um tema por diferentes grupos instrumentais; há num poema possibilidades de transições comparáveis aos distintos movimentos de uma sinfonia ou de um quarteto; há possibilidades de arranjo contrapontístico com relação ao tema. É numa sala de concerto, mais do que numa casa de ópera, que a matriz de um poema pode ganhar vida.⁴⁹

⁴⁸Idem, p. 54.

⁴⁹Idem, p. 55.

Essa atitude que concebe a estruturação de um poema através de analogias musicais, ou que organiza o material lingüístico como se fosse uma peça de concerto, é o centro da questão aqui. Despreza-se a ópera, cujo registro entoacional, demasiado distante da oralidade, não deve ser aproveitado pelo poeta; atenta-se para a música de concerto, cuja noção rítmica e estrutural pode ser transplantada à arte da palavra. Estudando os movimentos de uma sinfonia de Beethoven, por exemplo, o poeta pode obter maneiras de formalizar um poema. O próprio Eliot, na estrutura de “Four quartets”, procurou recriar a forma da sonata em sua disposição de cinco movimentos. Perceba-se que Eliot sabe que não está fazendo música, mas somente a imitando.

Se pensarmos, porém, que a música moderna apresenta outras inúmeras formalizações, distantes das consagradas na sonata, na sinfonia, no quarteto de cordas, etc, e que mesmo estas formas são menos fixas do que supõe Eliot, o ensaísta revela-se em considerável descompasso quer com as inovações formais de um Stravinsky ou de um Schoenberg, quer com a idéia de estrutura musical em si. O compositor também americano Aaron Copland, dirá que um exame cuidadoso de algumas obras-primas da música, denunciará que elas poucas vezes se ajustam estritamente aos padrões dos manuais, os mesmos padrões que Eliot tende a assumir. “O problema da estrutura musical, segundo Copland, não se limita à escolha de um molde formal que depois será preenchido a golpes de inspiração. Corretamente entendida, a forma não pode ser senão o crescimento gradual de um organismo vivo, a partir de uma premissa qualquer adotada pelo compositor. Segue-se disso que ‘a forma de toda verdadeira peça de música é única’”.⁵⁰ Nesse sentido, um compositor agiria de maneira muito semelhante a um poeta que escreve em versos livres.

Por outro lado, ao propor que a forma da poesia possa se desenvolver em “temas recorrentes” como na música, Eliot inevitavelmente abriria para a poesia a hipótese de analogias com peças musicais contemporâneas; uma vez que a idéia de “temas recorrentes” corresponde, na verdade, ao princípio de repetição

⁵⁰A. COPLAND. *Como ouvir e entender música*, Rio de Janeiro, Artenova, 1974, p. 84.

fundamental em qualquer estrutura musical. De acordo com Copland, ainda, “parece mais justificável usar a repetição na música do que em qualquer outra arte, talvez devido ao caráter algo amorfo do material musical”.⁵¹ Assim, num poema em versos livres, em que pela falta de um molde prévio corre-se o risco de cair na prosa ou simplesmente na fala ordinária, a forma pode ser definida a partir de um movimento de constantes ou de repetições, como na música. Tais constantes seriam lingüísticas, imagéticas ou de idéias e perpassariam o poema, gerando toda uma gama de musicalidades inclusive contrapontísticas, tendo em vista esses três níveis de repetições.

Em parte, a opinião de Manuel Bandeira corrobora a de T. S. Eliot quanto ao uso em poesia de tal recurso formal. Ambos parecem destacar o grau de artificialidade fruto dessa utilização, ou seja, é evidente que a criação de uma forma poética espelhada numa forma musical resultará sempre em poesia e não em música. Mas, enquanto Bandeira lamenta o fato de a palavra só poder cantar verdadeiramente à medida que seja musicada, Eliot constata com certo grau de euforia a fecundidade proporcionada pelas analogias musicais na poesia.

É certo que Bandeira deixou poucas pistas a respeito de ter ou não procurado realizar, em sua poesia, algo semelhante às formulações eliotianas, ainda assim me parece produtiva a possibilidade de lermos, pelo menos alguns de seus poemas, tendo em vista principalmente a noção de estrutura poética como organização musical. No seguinte poema, por exemplo, podemos notar como Manuel Bandeira parece ter buscado, por um lado, desenvolver a temática do sonho, por outro, destacar a recorrência do verbo sonhar (o tema) e suas variações.

TEMA E VARIAÇÕES

Sonhei ter sonhado
Que havia sonhado.

⁵¹Idem, p. 87.

Em sonho lembrei-me
De um sonho passado:
O de ter sonhado
Que estava sonhando.

Sonhei ter sonhado...
Ter sonhado o quê?
Que havia sonhado
Estar com você.
Estar? Ter estado,
Que é tempo passado.

Um sonho presente
Um dia sonhei
Chorei de repente,
Pois vi, despertado,
Que tinha sonhado.⁵²

MÁRIO DE ANDRADE

Em outros trechos do trabalho, mencionei a importância de Mário de Andrade para a obra de Manuel Bandeira. Do poeta ao ensaísta, passando pelo amigo, o autor de *Macunaíma* talvez seja o maior interlocutor do bardo de Recife; de modo que existem muitas vias para adentrar o amplo diálogo entre os dois artistas. Nesse instante, entretanto, só importa as possíveis tensões entre a poesia de Bandeira e a noção de musicalidade no *Prefácio Interessantíssimo*. Levarei em conta, também, *A Escrava que não é Isaura*, embora a ênfase maior pese sobre aquele, uma vez que no tocante ao pontual assunto “música e poesia”, Mário desenvolve na “Escrava” o que, de certo modo, já havia teorizado no “Prefácio”.

⁵²M. BANDEIRA. *Op. Cit* nota 10, p.214.

Bandeira, em cartas a Mário de Andrade, discute com afinco questões fundamentais desses dois textos, todavia, os temas relativos à musicalidade parecem lhe passar praticamente despercebidos. Mesmo no *Itinerário de Pasárgada*, livro em que passa páginas ponderando sobre os limites musicais de seus poemas e da poesia como um todo, Bandeira não se reporta, por exemplo, ao “verso harmônico” ideado por Mário no prefácio de “Paulicéia desvairada”. Isso não deve impedir, de maneira alguma, que as musicalidades previstas para poesia formuladas por Mário, sejam mais um expediente para pensarmos a poética bandeiriana. Se Bandeira, em sua prosa, comenta pouco ao nada o experimentalismo poético-musical de Mário de Andrade, na sua poesia, podemos divisar muitos indícios marioandrados.

No “Prefácio Interessantíssimo”, a idéia de musicalidade aparece concentrada num trecho bastante exato, é o momento em que Mário ensaia a teoria do “verso harmônico” e da “polifonia”. Pretendo expor e comentar esse trecho em três tempos:

A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.

Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais:

“Mnezarte, a divina, a pálida Frinéia
Comparece ante a austera e rígida assembléia
Do Areópago supremo...”

fizemos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual,

gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras,
para a nossa sensação, formando, não mais
melodias, mas harmonias.

Explico melhor:

Harmonia: combinação de sons simultâneos.⁵³

Em meio ao fluxo fragmentário e contrapontístico que caracteriza o estilo desse texto-manifesto, em que discorre sobre os mais diversos assuntos de poética e de estética, em que relaciona uma porção de nomes de variadas áreas da arte e do conhecimento, Mário de Andrade, de repente, concentra-se a definir dois pontos precisamente. É um dos trechos de maior relevo no “Prefácio”, tanto que a estratégia estilística de construir parágrafos ligeiros, cede espaço à confecção de um grande parágrafo - o mesmo que, aqui, transcrevo entrecortado por comentários. O modo de apresentar a matéria continua sintético, às vezes didático demais, mas o grau de inventividade e, ao mesmo tempo, de propriedade na acomodação dos termos musicais à poesia é evidente, sobretudo quando comparado com as outras aproximações entre as duas artes que já destaquei anteriormente. Nesse sentido, é sempre bom mencionar que, antes de tudo, Mario de Andrade era músico, professor de música.

Nesse primeiro excerto, o empenho de Mário é diferenciar o que seja melodia e o que possa ser harmonia num poema. Utiliza a idéia de melodia poética numa acepção comum aos escritos sobre poesia, isto é, do mesmo modo que em música o fraseado melódico é a sucessão horizontal de sons (notas), na frase poética, por sua vez, essa sucessão seria de palavras. Para parecer um tratadista, só faltaria ao autor determinar: deve a melodia das palavras soar agradável aos ouvidos.

Sua concepção de harmonia poética, entretanto, revela-se surpreendente. Em geral, principalmente em análises do verso metrificado, o conceito de harmonia é empregado para designar uma certa disposição, bem equilibrada, entre as partes que compõem o verso ou o poema como um todo. A própria noção de musicalidade confunde-se com a de harmonia, dessa maneira. Amorim de

⁵³M. de ANDRADE. *Op. Cit* nota 29, p.27.

Carvalho, por exemplo, dirá que “a harmonia é, ao longo do verso ou de vários versos, a combinação agradável de sons, de acordo com a melodia e o ritmo, produzindo um certo efeito agradável de conjunto”.⁵⁴ Mário de Andrade volta-se a um entendimento específico e musical do vocábulo harmonia, não lhe interessa esse sentido genérico assumido por Carvalho. O poeta dos “Poemas da amiga” quer “combinação de sons simultâneos”; no lugar da unidade musical mínima de som, isto é, nota, Mário coloca a palavra, que não deixa de ser unidade acústica, mas que é, fundamentalmente, entidade preta de sentidos.

Exemplo:

“Arroubos...Lutas...Setas...Cantigas...

Povoar!...”

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico.

Si pronuncio “Arroubos”, como não faz parte de frase (melódica), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, *à espera dum frase que lhe faça adquirir significado e*

- ▷ *QUE NÃO VEM.* “Lutas” não dá conclusão alguma a “Arroubos”; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, - verso harmônico.⁵⁵

Chamo atenção para a idéia de “acorde arpejado”. Em música, acorde é uma resultante de várias notas, que guardem relações harmônicas entre si, emitidas simultaneamente. O arpejo, nada mais é que a emissão de uma nota de cada vez, no acorde, em vez de todas juntas. Desse modo, Mário demonstra saber das restrições harmônicas da linguagem poética, reconhece que só na

⁵⁴A. de CARVALHO. *Op. Cit.*, p. 282.

⁵⁵M. de ANDRADE. *Op. Cit.* nota 29, p. 27.

música há possibilidades reais de simultaneidade. Quando lemos um “verso harmônico”, como “Arroubos...Lutas...Setas...Cantigas...”, só podemos arpejá-lo, ou seja, lemos uma palavra por vez, a não ser que dispuséssemos de quatro vozes, um coro interno, para lê-las conjuntamente.

No acorde poético formulado por Mário, segundo José Miguel Wisnik, “cada palavra carregaria consigo a cauda espectral de ressonâncias significativas, produzindo-se, com sua aproximação no poema, efeitos de harmonia: atrações, polarizações, atritos”.⁵⁶ Temos, assim, a alternativa ou de acordes consonantes, isto é, ramalhetes de palavras cujos significados tenham proximidade; ou dissonantes, isto é, cachos de vocábulos cujos campos semânticos são praticamente estranhos entre si.

Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética.

Assim, em “Paulicéia desvairada” usam-se o verso melódico:

“São Paulo é um palco de bailados russos”; o verso harmônico:

“A cainçalha...A Bolsa...As jogatinas...”;

e a polifonia poética (um e às vezes dois e mesmo mais versos consecutivos):

“A engrenagem trepida...A bruma neva...”

Que tal? Não se esqueça porém que outro virá destruir tudo isto que construí.⁵⁷

Nessa última parte, Mário procura expandir para a frase, o que vinha arquitetando para a palavra. Porém, somente alguns anos depois, em “A escrava que não é Isaura”, explicará com maior clareza sua “polifonia poética”; inclusive afirmando ser ela sinônimo de simultaneidade: “Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado. Polifonia é a união artística simultânea de

⁵⁶J. M. WISNIK. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 118.

⁵⁷M. de ANDRADE. *Op. Cit* nota 29, p. 27.

duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final”.⁵⁸ À medida que lemos esta definição lembrando que melodia quer dizer frase, temos firmado o que seja a “polifonia poética” para Mário de Andrade.

No “Prefácio”, como vimos, Mário já revelara relativa consciência sobre as limitações do “verso harmônico”. Na “Escrava”, além de estar mais apurada, essa consciência volta-se também à polifonia: “a não ser música e mímica, nenhuma outra arte realiza realmente a simultaneidade. Esta palavra (como polifonia) está empregada em sentido translato. O que há é um transporte de efeito. À audição ou à leitura de um poema simultâneo o efeito de simultaneidade não se realiza em cada sensação insulada mas na SENSACÃO COMPLEXA TOTAL FINAL”.⁵⁹ Nessa passagem, temos um exemplo vivo de uma noção musical sendo importada para um evento poético. É o jogo metafórico em plena ação. “Mário é consciente, de acordo com Wisnik, do fato de que a conceito de harmonia, quando aplicado aos problemas poéticos, sofre um deslizamento metafórico, já que a harmonia poética não seria rigorosamente a harmonia musical: se na música a simultaneidade é uma ocorrência física, na poesia só pode se dar através da recomposição mental de uma seqüência”.⁶⁰ Tal discernimento de Mário surpreende, porque faz a crítica da própria formulação.

Em Mário de Andrade, tentei pontuar mais uma alternativa para pensar a poesia aproximada à música, ou a musicalidade da poesia. E quantas outras aproximações serão ainda possíveis? Há relevância em se discutir as maquinarias de todas as concepções poéticas, abordadas aqui, perpassadas por noções musicais. Mas há principalmente o ensejo de dirigir cada uma delas para os poemas de Manuel Bandeira. Elas se constituem, então, numa metodologia para leituras musicalizadas às vezes sugeridas pelo próprio Bandeira. Enriquecem o instrumental analítico da crítica que se detém sobre sua poesia. Não podemos deixar de sentir, por exemplo, um quê de “verso harmônico” ou “polifonia” no seguinte trecho de “Evocação de Recife”:

⁵⁸M. de ANDRADE. *Op. Cit* nota 01, p. 267.

⁵⁹Idem, p. 269.

⁶⁰J. M. WISNIK. *Op. Cit* nota 54, p. 116.

(...)

A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem

Terras que não sabia onde ficavam

Recife...

Rua da União...

A casa do meu avô...

Nunca pensei que ela acabasse!⁶¹

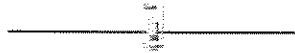
(...)

O acorde formado pelos três versos terminados em reticências, não gerará a sensação de simultaneidade almejada por Mário? Há um movimento do geral (Recife) para o particular (casa do avô). Ou, o arpejo vai da nota dominante (Recife) até uma nota agudíssima (avô). Por outro lado, pensando em polifonia, temos aí três melodias que se disputam.

⁶¹M. BANDEIRA. *Op. Cit* nota 10, p.135.

Parte II

IV



E UM BALÃO VAI SUBINDO...

IV. *E um balão vai subindo...*¹

NA RUA DO SABÃO

Cai cai balão
Cai cai balão
Na Rua do Sabão!

O que custou arranjar aquele balãozinho de papel!

05 Quem fez foi o filho da lavadeira.

Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.

Comprou papel de seda, cortou-o com amor, compôs os gomos oblongos...

Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame.

Ei-lo agora que sobe – pequena coisa tocante na escuridão do céu.

10 Levou tempo para criar fôlego.

Bambeava, tremia todo e mudava de cor.

A molecada da Rua do Sabão

Gritava com maldade:

Cai cai balão!

15 Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das mãos que o tenteavam.

E foi subindo...

para longe...

serenamente...

Como se o enchesse o soprinho tísico do José.

20 Cai cai balão!

A molecada salteou-o com atiradeiras

assobios

¹Alusão ao verso inicial da canção *Sonho de Papel* de Alberto Ribeiro. Transcrevo a estrofe inicial: *E um balão vai subindo/Vem caindo a garoa/O céu é tão lindo/A noite é tão boa/São João! São João!/Acende a fogueira/do meu coração.*

verdadeiras novidades à poesia brasileira do período -, o autor parece sentir-se mais à vontade e “afinado” para escrever nos moldes antigos. Como praticamente todos os livros de Manuel Bandeira, trata-se de uma coletânea, isto é, sua unidade poética foi mais ou menos forjada depois de quase todos os poemas escritos. Não houve uma idéia ou um tema prévio a partir do qual se foram compondo as peças, encadeando-as como se fossem capítulos de uma narrativa. Uma das características que colaboram para as cores modernas do livro é exatamente essa “unidade” formal e temática algo fragmentária, que se já existia nos dois primeiros livros, *A Cinza das Horas* e *Carnaval*, agora se faz mais presente.

No plano de fundo, ou dos sentimentos expressos, Ribeiro Couto, figura importante na vida e na obra de Bandeira, escreve que “O Ritmo Dissoluto revela essa hesitação entre alegria da matéria quotidiana então descoberta, e a grave obsessão antiga, do velho tormento interior”.⁴ Na realidade, tal hesitação existia, em grau bem menor, desde a coletânea anterior, sobretudo num poema como “Sonho de uma terça-feira gorda”, todavia ela se concentra sobremaneira d’*O Ritmo Dissoluto* em diante. Para Alcides Villaça, porém, o livro inaugura um movimento desdobrado nos trabalhos posteriores:

Se os livros *A cinza das horas* (1917) e *Carnaval* (1919) são ainda, respectivamente, desalento e revolta surda ou patética em face da morte, *O ritmo dissoluto* e os demais aplicam-se no cultivo de uma resignação que o poeta destitui de qualquer sentido derrotista, já que lhe serve ela como método de aplicação no viver e como forma de penetrar a realidade. Incorporar a experiência do sofrimento com aquele sinal positivo que também lhe deu Mário de Andrade de “a própria dor é uma felicidade” não é curvar-se ao fatalismo, mas sobreviver a ele e contestá-lo com a experiência do poético, objetivada em palavras.⁵

⁴R. COUTO. “De menino doente a rei de Pasárgada”, in *Coleção fortuna crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980, p. 50.

⁵A. VILLAÇA. “O resgate íntimo de Manuel Bandeira”, in *Manuel Bandeira: verso e reverso*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1987, p. 31.

O comentário toca num ponto bastante observado pelos críticos, a saber, a atitude do poeta em face da morte eminente. Manuel Bandeira, que fora desenganado ainda jovem por causa da tuberculose, sempre demonstra uma certa obsessão pelo tema da morte. A partir d'*O Ritmo Dissoluto*, no entanto, essa obsessão passa de indignação, às vezes quase ingênua, para uma resignação poderosa do ponto de vista poético. Sua experiência com a ameaça constante de morte - soma-se a isso a perda ainda moço dos pais e dos irmãos - é vez por outra aproveitada em alguns poemas. É como se Bandeira, voraz perseguidor dos grandes temas literários, tivesse sempre à mão um fato pessoal breve, uma pequena dor de morte, não raro infiltrados no âmago de sua poesia. É como se, ainda, concordando com Villaça, a melhor maneira de se distanciar da fatalidade, fosse transformá-la em poemas como "Na Rua do Sabão".

O ambiente literário brasileiro, quando do lançamento do livro, era de agitação. Artistas e intelectuais debatiam-se sobre os rumos do movimento modernista, sobre a relevância de certas obras bem como empreendiam toda uma revisão da história e da cultura nacionais. Mário de Andrade, por exemplo, queria a renovação estética, o desvairismo, a mistura do erudito com o popular entre tantas outras coisas. Oswald de Andrade, por sua vez, com a *Poesia Pau-Brasil*, era pelo carnaval, pelo futurismo, pela surpresa. Nesse contexto, no volume de 1924, Manuel Bandeira põe em prática, com pouco apego a projetos exteriores, muito de tudo o que se almejava como arte moderna. Do começo ao fim, encontrarmos o verso livre, a linguagem das ruas, o grotesco ao lado do sublime; tudo numa pesquisa estética da qual o poeta definitivamente jamais se separaria.

A crítica, sobretudo de jornais e revistas, era fundamental para a produção literária desse momento. Cultivava-se aquilo que Machado de Assis, com seu conhecido "Instinto de Nacionalidade"⁶, de 1873, tanto desejava: "indicar as excelências e os defeitos" da literatura nacional. Ao longo de todo o texto, Machado reafirma a necessidade de haver, no Brasil, uma crítica

⁶Ver M. de ASSIS. "Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade", in *Crítica e variedades*, São Paulo, Globo, 1997.

fundamentada, minuciosa e severa; cuja análise corrigisse ou animasse a invenção. Clamava por uma crítica não apenas de elogios, mas indicadora de falhas para que fossem resolvidas, fomentando, assim, o debate a todo instante, “desimpedindo e alimentando o terreno da criação”.⁷ Segundo Davi Arrigucci Jr., isso só ganharia força com a geração modernista. A importância de Manuel Bandeira, nesse quadro, era a de prover todo o amplo debate literário com suas obras, e ainda exercer a posição de crítico de arte respeitado.

À primeira vista, “Na Rua do Sabão” pode surpreender por dois aspectos: sua espacialização aparentemente caótica e plástica a um só tempo; a temática cotidiana representada na micro-narrativa do filho da lavadeira e sua epopéia para fabricar um simples balão. Nesse último aspecto, Luisa Barreto Leite relata uma interpretação teatral do poema.

Até hoje lembro o frio que me corria pela espinha com a bela interpretação de Ruth de Sousa, na figura do filho da lavadeira que “trabalha na composição do jornal e foi tuberculoso”. Ele fazia balão como ninguém e quando o balão mais belo daquela noite de São João foi subindo, subindo, céu adentro, e com ele o soprinho frágil do menino tuberculoso, toda a gente no teatro, fosse adulto fosse criança, teve o coração apertado. Sentimentalismo exagerado? E que importa?⁸

O relato parece uma mescla de esboço de análise com um “sentimentalismo exagerado”. Não sabemos que recursos cênicos foram utilizados; se havia cenário, quantas pessoas havia no palco, se versos foram acrescentados e/ou subtraídos, etc., mas a descrição interessa porque é o texto que proporciona quaisquer interpretações. O poema é curto, em menos de dois minutos é possível lê-lo. E se a leitura não for muito afetada nem demasiado apática, o transporte produzido por “Na Rua do Sabão” compara-se à escuta de uma canção ou de um *lied*. Num pequeno intervalo de tempo, experimentamos

⁷D. ARRIGUCCI Jr. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.61.

⁸L. B. LEITE. “Manuel Bandeira, homem de teatro”, in *Coleção fortuna crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980, p. 302.

intensamente algum sentimento de dor ou prazer. No caso, pode-se falar em compaixão pelo menino tísico com pitadas de nostalgia da infância.

Para o leitor (ou ouvinte) que conhece a biografia de Manuel Bandeira e saiba, portanto, dos problemas de saúde que enfrentou, não é difícil fazer o cruzamento entre a pessoa do poeta e o filho da lavadeira. O poeta colocaria em prática o artifício de aproveitar seu próprio material biográfico, transfigurando-o, no trabalho poético. Assim se expressa Mário de Andrade sobre esse aspecto:

No poema “Na Rua do Sabão” que é das mais belas páginas da lírica nacional ele dá ao menino pobre o que de mais importante ganhou da Terra, a tísica. E a gente se põe a amar não o José da poesia mas o Manuel poeta que com impiedade inconsciente de amoroso condenou a criança.⁹

Também em outros comentários, fica patente o apreço especial que reservava Mário de Andrade ao poema. Anos mais tarde, talvez tenha sido “Na Rua do Sabão” que motivara Mário a escrever o conto “Cai, cai, balão!”¹⁰, de 1932. Nessa singela prosa, o personagem principal, homem feito, disputa alucinadamente um balão com um bando de moleques. No pano de fundo, o balão condensa toda uma tensão entre ser adulto e ser criança. Antes dessa data, Mário também já revelara seu gosto pelo poema em cartas a Manuel Bandeira. Numa das mais expressivas, em que inclusive se refere a sua crítica que acabo de citar, diz:

Agora quando te vejo disfarçadamente dar a tua tísica ao José ‘Da Rua do Sabão’ coitadinho! me comovo sublimemente, artisticamente e vitalmente, vejo toda a tua tragédia sinceramente expressa ali, tragédia de que falei friamente na minha crítica mas que respeito e que amo e vivo na nossa amizade.¹¹

⁹M. de ANDRADE. “Manuel Bandeira”, in *Manuel Bandeira: verso e reverso*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1987, p. 74.

¹⁰Ver M. de ANDRADE. “Cai, cai, balão!”, in *Os filhos da Candinha*, São Paulo, Livraria Martins /INL, 1976.

¹¹M. de ANDRADE; M. BANDEIRA. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp, 2001, p. 170. (29 dez. 1924)

A comoção descrita por Mário é semelhante a de Luisa Leite, no sentido de que o poema tem o poder de arrebatá-lo. No entanto, quantas pessoas daquele teatro conheciam pelo menos de passagem os sofrimentos que o poeta suportou com a doença? Ou quantas pessoas hoje sabem disso? Creio que “Na Rua do Sabão” tem a capacidade de emocionar mesmo quem ignore o ocorrido com Manuel Bandeira na mocidade. Talvez não uma emoção catártica como a relatada principalmente por Leite, mas um despertar para a mensagem dramatizada. Para quem desconheça ou prefira desconsiderar a biografia do poeta, pode ser válido o raciocínio de Roland Barthes:

(...) o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*.¹²

A posição de Barthes, expressa no pequeno texto “A morte do autor”, contrapõe o “escritor moderno” ao “Autor” nos moldes românticos, por assim dizer. Este seria um tipo de autor correspondente à idéia convencional de autoria, que não desprega a pessoa da obra, ou seja, um tipo de autor que “*nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele, está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho”.¹³ Deslocando o foco daquele que produz a linguagem para a própria linguagem, tende a rejeitar, ainda, o texto como sendo uma unidade única a ser decifrada pelo crítico; para ele o texto é antes “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil locos de cultura”.¹⁴

Dessa maneira, o poema “Na Rua do Sabão” poderia ser reputado como o ponto de partida de onde se desprenderia toda uma rede interpretativa descolada da pessoa de Manuel Bandeira. Ao leitor, segundo Barthes, estaria

¹²R. BARTHES. “A morte do autor”, in *O rumor da língua*, São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 68.

¹³Idem.

¹⁴Idem.

imputada a tarefa de reunir “todos os traços de que é constituído o escrito”, assim, a unidade de um determinado texto não estaria em sua origem (autor), mas sim em seu destino (leitor).

Construído em versos livres, o poema tem grande variação na quantidade de sílabas dos versos, entretanto, tal diversidade não é aleatória. De antemão, alguns conjuntos de versos podem ser lidos em mesmos compassos de tempo, na formulação de Edward Sapir. São eles: há um grupo cujos versos acomodam ± vinte sílabas (07, 09, 15, 26, 31); um com ± quinze (04, 06, 08, 11, 19); um com ± dez (05, 10, 12, 21, 30); finalmente um com ± cinco sílabas, o maior deles, (01, 02, 03, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29).

Cai cai balão
Cai cai balão
Na Rua do Sabão!

O que custou arranjar aquele balãozinho de papel!
05 Quem fez foi o filho da lavadeira.
Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.
Comprou papel de seda, cortou-o com amor, compôs os gomos oblongos...
Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame.

Ei-lo agora que sobe – pequena coisa tocante na escuridão do céu.

A primeira parte abre-se com o aproveitamento do refrão popular de uma cantiga de roda, em parte, o mesmo que recolherá Assis Valente para sua canção *Cai, cai, balão* (1933). Essa abertura sugere o ambiente alegre da festa junina - naquela época a mais importante festa popular depois do carnaval. Sabendo que o poema prima por uma tristeza às vezes subterrânea, às vezes terna, a abertura alegre não se prolonga, constituindo-se, assim, como um falso prelúdio.

A utilização do refrão popular soa musical de três maneiras. Primeiro pela sua própria melodia, há a reiteração da vogal [a] em meio à função bastante

percussiva das consoantes. Segundo, pela repetição do verso 01 (cinco vezes), que funciona mais ou menos como um estribilho, e pela variação do verso “Na Rua do Sabão” para “Não caiu na Rua do Sabão”, que sintetiza todo o refrão popular numa negação de si mesmo. Terceiro, se o leitor conhecer a melodia do refrão popular, poderá cantá-la no ato da leitura; e, supondo que o poema pretenda imitar a oralidade, como as canções populares fazem, o poeta fez uma dupla imitação da fala ao realizar a colagem.

A colagem do refrão, praticada por Manuel Bandeira, não é meramente ornamental, ela se une à musicalidade e à recriação da fala como recurso estético no todo. Esses três aspectos se equilibram nos versos livres, e o resultado final é um poema tipicamente modernista, cuja temática do cotidiano apresenta-se numa forma lapidar e numa linguagem que soa próxima à natural, isto é, pouco ou nada artificiosa.

Transcrevo a cantiga de domínio público e suas variantes, que também podem ser cantadas seguidamente:

CAI, CAI, BALÃO

Cai, cai, balão! Cai, cai, balão!
Na Rua do Sabão.
Não cai, não! Não cai, não! Não cai, não!
Cai aqui na minha mão!

CAI, CAI, BALÃO (Variante 01)

Cai, cai, balão! Cai, cai, balão!
Na Rua do Sabão.
Não vou lá! Não vou lá! Não vou lá!
Tenho medo de apanhá!

CAI, CAI, BALÃO (Variante 02)

Cai, cai, balão! Cai, cai, balão!

Aqui na minha mão
Não cai, não! Não cai, não! Não cai, não!
Cai na rua do sabão!

Ao empregar a espacialização plástica e a colagem, Bandeira se escora em vanguardas como o futurismo ou o cubismo. No caso da colagem, também foi freqüentemente empregada pelos compositores populares das décadas de 20 e 30, mas, ao contrário das vanguardas, neles essa prática não correspondia a um projeto estético. Na verdade, ao longo das gerações, a técnica da colagem nunca deixou de existir na canção popular brasileira, seja na forma de citação, intertexto, paródia ou paráfrase. Basta um olhar atento sobre as letras das canções de Dorival Caymmi, Luís Gonzaga Jr., Caetano Veloso, Gilberto Gil, Itamar Assumpção, etc. Há também o reaproveitamento de material melódico, freqüente em todos eles e notadamente criativo em Tom Jobim.

Os cancionistas - principalmente os do começo do século XX - para compor suas peças, lançavam mão de trechos de partido alto, narrativas populares, sambas e maxixes já prontos, entre outros; operando como misto de compositores e de organizadores de fragmentos. Tal prática gerava muita controvérsia, pois às vezes se confundia com o roubo e com o plágio. Mesmo que, ao que parece, a noção de autoria na música popular daquela época fosse completamente distinta da que se tem hoje. Há uma frase atribuída a Sinhô, folclórica e emblemática, que dá o tom desse procedimento de composição: “Samba é como passarinho, é de quem pegar”. André Gardel descreve a atitude do “Rei do Samba”:

A postura de Sinhô, e de muitos outros compositores ligados à indústria de diversão, era de livre uso do material poético-musical urbano solto pelas ruas. As músicas nesse momento ainda não são compradas dos compositores desconhecidos pelos mais famosos, mas sim acintosamente roubadas.(...) Em Sinhô a questão amplia-se por várias razões. Ao roubar integralmente (como é o caso das acusações feitas por Heitor dos Prazeres) ou criativamente (em colagens e

recriações melódico-poéticas), Sinhô está nos apresentando uma antologia da música das ruas, favelas, terreiros, etc.¹⁵

Compositores como Sinhô puderam reunir um leque de materiais que, não fosse por eles, jamais seriam conhecidos dos públicos futuros. Além disso, se a autoria em literatura é problematizada e relativizada na modernidade, como mostra Barthes, entre os cancionistas a questão é ainda mais complexa, pois a unidade com que trabalham esses artistas restringe-se a uma canção ou a no máximo um disco, que abarca pouco mais de dez canções. No samba *Ora vejam só* (1927) de Sinhô, para citar um bom exemplo onde colagem se confunde com rapinagem, toda a primeira parte da música, o estribilho, foi “acintosamente roubada” de Heitor dos Prazeres. A música parece ser das primeiras, que se tem notícia, a aludir o tema da malandragem.

ORA VEJAM SÓ

Ora vejam só

A mulher que eu arranjei

Ela me faz carinhos até demais

Chorando

Ela me pede: Meu benzinho

Deixa a malandragem se és capaz!

A malandragem eu não posso deixar

Juro por Deus e Nossa Senhora

É mais certo ela me abandonar

Meu Deus do Céu, que maldita hora!

A malandragem é um curso primário

Que a qualquer é bem necessário

É o arranco da prática da vida

Somente a morte decide o contrário¹⁶

¹⁵A. GARDEL. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1996, p. 48.

Outro exemplo é o *Cai, cai, balão* de Assis Valente. Nessa canção é possível entrever algumas semelhanças com o poema de Bandeira. Interessante notar que grande parte do repertório de festas juninas hoje conhecido, foi criado por compositores de samba. Assim como Valente, os sambistas aproveitavam-se das festividades de meio de ano para veicularem suas canções nas rádios. São exemplos *Chegou a hora da Fogueira*, de Lamartine Babo; *Sonho de papel*, de Alberto Ribeiro; *Sobe meu balão*, de Ari Barroso, *Capelinha de melão*, de João de Barros e Alberto de Oliveira, etc. Muitas dessas músicas também lançam mão de trechos do domínio público, o que deve ter contribuído para a duradoura inserção que tiveram e ainda têm em nosso imaginário popular.

CAI, CAI, BALÃO

Cai, cai, balão!

Você não deve subir

Quem sobe muito

Cai depressa sem sentir

A ventania

De sua queda vai zombar

Cai, cai, balão!

Não deixe o vento te levar

Numa noite na fogueira

Enviei a São João

O meu sonho de criança

Num formato de balão

Mas o vento da mentira

Derrubou sem piedade

O balão do meu destino

Da cruel realidade

¹⁶SINHÓ. *O Pé de anjo – Vol. 01*, Revivendo.

Atirado pelo mundo
Eu também sou um balão
Vou subindo de mentira
No azul da ilusão
Meu amor foi a fogueira
Que bem cedo se apagou
Hoje vivo de saudade
É a cinza que ficou¹⁷

Além do verso “Cai, cai, balão”, há outras semelhanças entre o texto de Valente e o de Bandeira. Em ambos o balão centraliza alguma coisa de esperança. A imagem do balão voando é como o curso de um desejo ou de um sonho dos quais temos pouco ou nenhum controle. No compositor, a alegoria é mais óbvia, o eu da canção, depois de discorrer sobre o balão, identifica-se com ele: “Eu também sou um balão”. Em “Na Rua do Sabão”, narrado em terceira pessoa, o balão também é desejado porém de modo mais cifrado, isto é, a molecada o persegue em vão, pois “o objeto tocante na escuridão” não cai na Rua do Sabão, símbolo de um lugar acessível aos intentos dos meninos.

Manuel Bandeira parece ter sido um dos primeiros a fazer uso do motivo “Cai, cai, balão”. Depois dele, muitos se habilitaram, como Mário de Andrade e Assis Valente, já mencionados. Dos que a utilizaram, porém, foi o poeta Olegário Mariano quem parece ter perseguido um resultado mais próximo ao conseguido por Bandeira.

CAI, CAI, BALÃO

Na noite fria, quieta e estrelada
Que o luar envolve num grande beijo,
Vai subir o balão... A criançada
Acende os olhos, abre os braços em desejo...

¹⁷A. VALENTE. *Assis Valente*, Acervo Funarte da Música Brasileira.

Arfa o bojo amarelo num momento...
Treme, estala ao clamor doido que o impede...
Lá vai levado no vaivém do vento...
Os olhos sobem para o céu com ele.

Ilusão de um desejo irrealizado,
Passou... Vem outro... Cai, balão! A noite é fria.
E outro que sobe, e outro que cai do céu doirado
Abre na criançada explosões de alegria...

Ah, vida humana! Em minha ingenuidade
Acho que o destino é triste mas é lindo!
Como um balão aceso a Felicidade
Foge das nossas mãos e vai indo... vai indo...

Cai, cai, balão!¹⁸

Do livro *Canto da minha terra*, de 1930, o poema de Mariano, como o de Bandeira, destaca toda a expectativa que um balão, aqui também identificado com desejo, pode causar numa criança. Entretanto, a ação aqui é menos dramatizada seja porque há vários balões e tudo é mais impessoal, seja porque a alegoria representada pelo balão aparece facilitada. Na última estrofe, o poeta nos encaminha para apenas uma chave de leitura: a felicidade é como um balão. Nesse sentido, o poema se aproxima da canção de Assis Valente, que, aliás, tem o mesmo título. Em “Na Rua do Sabão”, nossa atenção se prende em apenas um balão e em seu criador. Toda a cena que envolve o que seja um balão física e metaforicamente está, por um lado, à mostra e, por outro, à espera de ser descoberta. Qual o papel do balão no poema de Bandeira? Isso sem dúvida nos intriga. De todo modo, é possível dizer que o poema, “espaço de dimensões múltiplas”, atualiza e alimenta, de forma bastante singular, um tema literário-musical algo tradicional no Brasil.

¹⁸O. MARIANO. *Toda uma vida de poesia – poesias completas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1957, p. 297.

Do ponto de vista formal, afora o verso “Cai, cai, balão”, Olegário também emprega muitas reticências para sugerir o vôo do balão, além de esboçar alguma plasticidade concluindo com um verso se desgarrando, como um balão, do corpo do poema.

A música parece rondar o poema de Manuel Bandeira. Provavelmente nos anos 40, “Na Rua do Sabão” foi musicado para canto lírico por José Siqueira, compositor atualmente um tanto quanto desconhecido, mas bastante prestigiado à época. Foi fundador da Orquestra Sinfônica Brasileira em 1940 e seu diretor até 1947. O poema, por sua temática cotidiana e principalmente por conter o refrão popular, acabou se enquadrando bem às pesquisas de Siqueira, adepto do nacionalismo que procurava trazer para a música erudita, muitas vezes sob a forma de colagem, elementos folclóricos e de domínio público. Nesse sentido, outros poemas de Manuel Bandeira repletos de temas ou motivos populares também foram aproveitados pelo compositor, como por exemplo “Trem de Ferro” e “Macumba de Pai José”.

A colagem pode ser detectada em Manuel Bandeira em diversos outros poemas, como “Evocação do Recife” e “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”. Este último talvez o mais emblemático por reproduzir versos, às vezes modificados, de Olavo Bilac, Castro Alves, João de Barro (compositor de sambas e marchinhas), Oscar Wilde dentre outros¹⁹. Para André Gardel, tanto Manuel Bandeira quanto Sinhô, utilizam a colagem intertextual e a intratextual. Desta o poeta possui um exemplo gritante: o poema “Antologia”, em que rearranja alguns versos de variados poemas seus.

De volta ao poema, imediatamente depois do que chamei de “falso prelúdio”, destaca-se a figura do “filho da lavadeira”, um menino que mesmo quase doente - “tosse muito” - precisa trabalhar provavelmente para ajudar nas despesas de casa. Ele é responsável pela confecção do balão, um verdadeiro acontecimento antes mesmo de existir materialmente, uma vez que sua

¹⁹S. BRAYNER. “O ‘humour’ bandeiriano ou As histórias de um sabonete”, in *Coleção fortuna crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980. Nesse artigo, dentre outras coisas, Sônia Brayner mostra quais versos, comparando-os inclusive com os originais, Manuel Bandeira tirou de outros poetas para compor “A balada das três mulheres do sabonete Araxá”.

fabricação está cercada de magia e festa. O sufixo *inho* de “balãozinho de papel” condensa a dificuldade financeira que a criança pobre enfrenta para produzir um balão pequeno que seja, além de conferir-lhe ternura. O poema pode ser visto como uma narrativa não cronológica, porém cíclica: ela se inicia e acaba com o balão pronto. O tom coloquial e triste do verso 04, é também nostálgico se pensarmos que tanto trabalho - e o balão deve custar o pouco dinheiro que o menino não tem - acabará longe, intocável e no mar.

A imitação da fala coloquial está presente. Embora haja alguns vocábulos provavelmente pouco correntes na fala das ruas (*oblongo*, *entesou*, *tenteavam*, por exemplo), o poema, se lido ou recitado, guarda seu quinhão de entonação natural da fala. A sucessão de três expressões impessoais nos versos 04, 05 e 06 é típica da oralidade: *o que*, *quem*, *um que*. As duas últimas impessoalizam o menino tísico, que somente mais adiante será chamado de *José*, que por sua vez, sendo um nome comum, e sem sobrenome, não dá identidade alguma.

Composto em versos livres, o poema oferece algumas regularidades peculiares. Os versos 04 e 06 podem ser lidos mais ou menos no mesmo compasso de tempo, assim como os versos 07 e 09. A estrutura silábica dos versos 04, 05 e 06 se mantém nos versos 07, 08 e 09 acrescida, porém, de mais sílabas; a segunda estrutura é uma espécie de retomada da primeira, como em música uma frase melódica se repete variada. E aqui estou pensando na estrutura do poema em suas possíveis analogias com a música de concerto, como sugere T.S. Eliot em “A música da poesia”.

No verso 07, um dos maiores do poema, há uma grande economia no emprego de vogais e consoantes. Na forte aliteração dos pares de consoantes bilabiais [p,b], palatais [c,g] e nasais [n,m], está mergulhada praticamente uma vogal: [o]. O verso é oblongo porque sua variedade sonora não corresponde ao seu tamanho. O efeito que se vê e se escuta é fabuloso, pois o som do verso lembra o trabalho repetitivo de confecção do balão, que, por sua vez, remete aos gomos mais ou menos iguais e simétricos que compõem um balão.

O verso 09 é o momento mais esperado pela molecada: a subida do balão, a hora em que ameaça voar, daí o verso estar deslocado espacialmente. Depois

de fabricado, o balão toma forma apenas à medida que vai subindo e se enchendo de ar, por isso, enquanto sobe, ainda é uma coisa disforme, “tocante na escuridão”. Importante notar que o balão em sua completude é sempre intangível. Os meninos podem tocá-lo no chão, enquanto inacabado. Absoluto mesmo, o balão só se revela no ar ou na fantasia da canção que os meninos seguem cantando.

10 Levou tempo para criar fôlego.

Bambeava, tremia todo e mudava de cor.

A molecada da Rua do Sabão

Gritava com maldade:

Cai cai balão!

15 Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das mãos que o

[tenteava.

E foi subindo...

para longe...

serenamente...

Como se o enchesse o soprinho tísico do José.

20 Cai cai balão!

A molecada salteou-o com atiradeiras

assobios

apupos

pedradas.

25 Cai cai balão!

A segunda parte é o núcleo tensivo do poema, nela o balão alça vôo definitivamente, ao mesmo tempo em que a molecada é tomada de total euforia. Os versos 10 e 11 representam um impasse, nesse momento o balão “bambeava” ameaçando até gorar. A maneira como é descrita a precariedade do balão é curiosa, ele tem o aspecto de uma pessoa em convalescença (de tuberculose?),

ou seja, é revestido de uma humanidade titubeante (criar fôlego, bambejar, mudar de cor). Esse estado somente cessa no verso 15, quando o balão “subitamente” ganha o céu.

Se Bandeira aproveita o material biográfico para condenar *José*, usa um procedimento semelhante para caracterizar o balão. Num primeiro instante é frágil; num segundo ganha força, mesmo sua natureza sendo precária, e “arranca das mãos que o tenteavam”. Há um espelhamento entre o *José*, o balão e a pessoa-poeta. Se o leitor desprezar a biografia do poeta, o espelhamento se dá apenas entre os dois primeiros, o que já seria um ganho interpretativo. Na realidade textual, é o filho tísico da lavadeira, mesmo com saúde precária, quem empresta vida ao balão.

Os versos 16, 17 e 18 pela disposição espacial e pelos finais reticentes, sugerem o vôo sereno do balão “como se o enchesse o sopro tísico do José”. O estribilho “Cai, cai, balão” é repetido invariavelmente três vezes nessa parte do poema; como se a molecada, ao longo da corrida atrás do balão para derrubá-lo, cantasse como que um grito de incentivo, de guerra mesmo. Os versos 22, 23 e 24 são a quebra rítmica do 21, já que semanticamente eles deveriam estar num mesmo verso, obedecendo ao ritmo do pensamento. Formam um acorde, se pensarmos no verso harmônico de Mário de Andrade, à medida que *assobios*, *apupos* e *pedradas* pressupõem ações simultâneas dos garotos. Ao mesmo tempo, a quebra rítmica representa o ímpeto e a “maldade” dos meninos para assaltar o balão.

26 Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas posturas municipais. 23

27 Ele, foi subindo... 05

28 muito serenamente... 06

29 para muito longe... 05

30 Não caiu na Rua do Sabão. 09

31 Caiu muito longe... Caiu no mar – nas águas puras do mar alto. 18

No verso 26, o maior de todos, o tom coloquial cede espaço ao grave. Tal mudança deve-se ao fato de o verso constituir um alerta às crianças, além do mais, é a única vez que um indivíduo adulto ganha voz no poema. Mas essa voz que solicita cautela, como grande parte das advertências institucionais, chegou muito tarde. As “posturas municipais” foram burladas por José, que fez o balão, e pelo próprio balão, que caiu no mar sem provocar dano a ninguém e, a um só tempo, sem ser abatido pela molecada. O balão é o grande vencedor.

Os versos 27, 28 e 29 estão relacionados, por paralelismo, com os 16, 17 e 18. A construção sintática é quase a mesma e a sugestão de vôo também, aqui, porém, o balão já vai longe, o que é frisado pelas duas ocorrências do advérbio de intensidade *muito*.

O último verso abre um feixe de interpretações. O balão que cai “nas águas puras do mar alto” frustra a molecada que não o derrubou. Fruto precário do engenho do garoto tísico, alcança seu plano de vôo partindo do chão ao céu, ao mar; saindo do baixo, de mãos humildes, indo dar num lugar sublime, caracterizado pelos adjetivos *puras* e *alto*. “Na Rua do Sabão”, nesse sentido, poderia ser apontado como um movimento típico de Bandeira: antenado às pequenas coisas do dia-a-dia, o poeta é capaz de tornar o mais chão o mais profundo, como diria Davi Arrigucci Jr. Curioso que os meninos alternam amor e ódio pelo balão. Como se o balão simbolizasse um sonho que, num primeiro momento, é festejado porque bom e está sob controle e, num outro, escapa, desafia, daí a vontade de freá-lo.

O final, por outro lado, poderia significar o coroamento sublime da construção poética ou, ainda, o ponto de chegada para uma liberdade de movimentos poéticos a que chegou Manuel Bandeira em *O Ritmo Dissoluto*, depois de levar “tempo para criar fôlego” em seus dois primeiros livros.

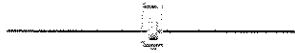
Esmiuçando alguns recursos que podem soar musicais no poema, descobre-se uma forma extremamente equilibrada, a carga poética das mais sutis, quer consideremos ou desprezemos a biografia do autor. “Na Rua do Sabão” é formidável ainda que nos apropriemos do ponto de vista a pouco discutido de

Roland Barthes. O poema deve se desdobrar num leque maior que a própria individualidade de quem o escreveu.

E se desdobra. A leitura pela via da musicalidade se abre como umas dessas possibilidades interpretativas menos coladas à existência do poeta. Manuel Bandeira parece ter simplesmente “embaralhado” uma profusão de versos. No entanto, o corpo resultante é de uma organização quase musical mesmo. Cada palavra tem um papel muito preciso na economia do texto, cada palavra brilha por si mesma dando ao poema aquele efeito “sinfônico”, tão querido por Stéphane Mallarmé. Essa característica sinfônica não se limita apenas ao campo sonoro e semântico, ela é sentida até na particular disposição gráfica do poema, tendendo a dar indicações de leituras que a pontuação e a estrofação convencionais não abarcam. Tal plasticidade me parece extremamente coerente com a ação desenrolada no poema, seja a correria dos moleques, seja a performance inabalável do balão.

No mais, “Na Rua do Sabão” possui algumas estruturas paralelísticas, colagens, retomadas e variações de estruturas sintáticas; há nuances no tom do discurso e tudo isso causa um efeito parecido com o emaranhado de temas e colagens musicais (temas folclóricos, por exemplo) presente na *Sagração da Primavera*. Se ainda considerarmos que o texto possui compassos de tempo diferentes e entrelaçados, ele por isso também se aproximaria da estrutura musical da peça de Igor Stravinsky, no sentido de que esta joga com a variação dos compassos musicais.

V



O GATO E A PENSÃO

V. O gato e a pensão

PENSÃO FAMILIAR

Jardim da pensãozinha burguesa.
Gatos espapaçados ao sol.
A tiririca sítia os canteiros chatos.
O sol acaba de crestar os gosmilhos que murcharam.

05 Os girassóis

amarelo!

resistem.

E as dália, rechonchudas, plebéias, dominicais.

Um gatinho faz pipi.

10 Com gestos de garçom de restaurant-Palace

Encobre cuidadosamente a mijadinha.

Sai vibrando com elegância a patinha direita:

- É a única criatura fina na pensãozinha burguesa.¹

Petrópolis, 1925

“Pensão Familiar” data de 1925 e parece ter sido escrito em Petrópolis, cidade montanhosa próxima à capital carioca e de clima muito agradável. Manuel Bandeira costumava passar umas temporadas por lá, desde os piores anos da doença. O poema consta em *Libertinagem* (1930) que, como frisado anteriormente, é a obra mais enquadrada dentro da técnica e da estética cultivadas pelos modernistas. Segundo relato do *Itinerário de Pasárgada* citado no capítulo anterior, o sugestivo título do livro deve-se à grande liberdade de forma e de fundo desprendidas para confeccioná-lo.

¹M. BANDEIRA. *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Record/Altaya, 1998, p. 126.

Tudo indica que Bandeira levou tempo para escolher o título dessa coletânea; teve várias idéias: *Ó Maninha*; *Novas Poesias*; *Outras Poesias*; *Novos poemas de Ritmo Dissoluto e Marcha soldado*². Pediu ajuda a Mário de Andrade que lhe sugeriu alguns nomes: *Redondo*, *Sinhá*; *Mineiro pau*; *Verso maneiro* e *Verso jeitoso*³. Bandeira, desgostando de todos eles, chegou a alegar ao amigo: “não quero saber de brasileirismo gostoso agora. Não há nada que me aporrinhe mais”.⁴ Manuel Bandeira, mesmo estimando trazer traços da linguagem cotidiana para seus poemas, tinha restrições à obsessão de Mário em criar uma língua literária que fosse excessivamente recheada de elementos da fala popular brasileira. Por fim, acolheu uma sugestão de Rodrigo Andrade: “*Libertinagem* apesar de haver o *Le Libertinage* de Aragon, estou tentadíssimo. *Libertinagem* serve para a forma e por ironia para o fundo”.⁵

Em *Libertinagem* afirmam-se o coloquial e o irônico; à inquietação espiritual junta-se a procura por novas possibilidades no verso, o verso livre reina absoluto. Ao contrário do que afirma, por exemplo, Otávio de Faria⁶, a respeito da forma em *Libertinagem*, Bandeira não se despreocupa com a técnica nesse volume. Os resultados poéticos provêm de um grande domínio estético e de um incansável trabalho com a linguagem. Sua expressão de nenhum modo se enquadraria na reprimenda que Mário de Andrade, na década de 30, direcionou aos “aproveitadores” do verso livre: “Os moços se aproveitaram dessa facilidade aparente, que de fato era uma dificuldade a mais, pois, desprovido o poema dos encantos exteriores de metro e rima, ficava apenas... o talento”.⁷ Por mais que seus poemas possam soar simples, a atividade artística de Manuel Bandeira em si não pode ser considerada banal, é fruto de uma poética que pessoal, ao mesmo

²M. de ANDRADE; M. BANDEIRA. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp, 2001, p. 408. (06 out. 1928)

³Idem, p.414. (mar. 1929)

⁴Idem, p. 415. (15 mar. 1929)

⁵Idem.

⁶“O poeta parece ter chegado a um ideal de extrema simplicidade: o poema em que aparecem apenas, com a abstenção de qualquer preocupação de técnica poética”. O. de Faria. “Estudo sobre Manuel Bandeira”, in *Coleção fortuna crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980, p. 131.

⁷M. ANDRADE. “A poesia em 1930”, in *Aspectos da Literatura Brasileira*, 1974, São Paulo, Livraria Martins, 1974, p. 27.

tempo, não se constrangia em buscar reforços nas convenções das artes poéticas, dos tratados e das vanguardas em nascimento.

Sobre o conteúdo do livro, Tristão de Athayde escreve que “os temas cotidianos, os temas que pareciam antipoéticos, formam um elemento capital no início do modernismo. E Manuel Bandeira foi o iniciador deles. ‘Pensão Familiar’, é típico nesse sentido”.⁹ Muitos dos temas tidos como “antipoéticos”, eram aproveitados pela poesia e pela canção populares há muito, todavia, para os círculos oficiais da arte vigente, tais expressões artísticas, mesmo que fossem dignas de nota, faziam parte do registro baixo, mais desprestigiadas portanto. A novidade do modernismo do qual Manuel Bandeira é considerado uma espécie de precursor, foi trilhar uma poética sem a antiga divisão entre elevado e baixo, mas aproveitar todo e qualquer tema, sob as mais variadas formalizações, para uma boa realização que fosse aceita como grande poesia.

Em princípio, “Pensão Familiar”, que não oferece nenhuma dificuldade de leitura, é quase que um corte banal num determinado cotidiano. Temos uma cena completamente estática. Alguns gatos no banho de sol em meio às plantas de um jardim ordinário. Tudo muito desinteressante. O que pretende o poeta com este retrato feio e sensabor? É a pergunta que paira até que a fotografia ganha movimento e vemos o gato fazer pipi. Por mais delicado que seja o gesto do gato, é um espocar de vida em contraposição à pasmaceira do jardim da pensãozinha. Dá-se uma dinâmica surpreendente, embora contida, como se contemplássemos uma fotografia e de repente a perna de alguém se mexesse.

O poema possui dois conjuntos de versos que podem ser lidos em dois compassos de tempos correspondentes a cada grupo. São eles: os versos com ± nove sílabas (01, 02, 09) e os com ± quinze sílabas (03, 04, 08, 10, 11, 12, 13). Além deles, há os versos 05, 06 e 07 que precisam de destaque especial. Também subdividirei o texto em três partes cuja visualização é de fácil percepção. Começo, pois, pela primeira:

⁹T. de ATHAYDE. “Vida literária: vozes de perto”, in *Manuel Bandeira: verso e reverso*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1987, p. 101.

Jardim da pensãozinha burguesa.
Gatos espapaçados ao sol.
A tiririca sitia os canteiros chatos.
O sol acaba de crestar os gosmilhos que murcharam.

Aqui, como em todo poema, chamo a atenção para a musicalidade acústica. No primeiro verso, pode-se sentir a aliteração das consoantes fricativas surdas [s] e sonoras [z] bem como a assonância da vogal [a], que se estende a todos os versos seguintes até o desfecho no verso 13. No segundo verso, a reduplicação, na mesma palavra, da sílaba [pa]; o particípio *espapaçados*, pela sua sonoridade e pelo seu sentido de frouxidão e indolência, pode indicar muitos gatos na moleza do banho de sol. A reduplicação também ocorre com a sílaba [ri] no terceiro verso - nele há ainda a aliteração da consoante oclusiva [t] e a assonância da vogal [i] -, isso tudo remete ao sentido de “tiririca sitia”, como erva daninha prolífera em qualquer jardim mesmo sem ser semeada. No verso 04, interessante a aliteração das oclusivas, talvez simulando o som característico do sentido de *crestar*, que significa tostar ou queimar: k, b, d, t, g. No geral, esse quadro sonoro dá aos versos livres uma melodia baseada fortemente nas vogais [a] e [i]. O ritmo é pouco truncado, o que se deve sobretudo à ordem direta das frases e às idéias bastante fechadas em cada verso.

A cena é estática, embora os verbos de ligação estejam ausentes e/ou implícitos: gatos (estão) espapaçados ao sol; a tiririca sitia os canteiros (que são) chatos. Há pelo menos três palavras não tão convencionais (*espapaçados*, *crestar*, *gosmilhos*), o que não impede o tom coloquial da linguagem, principalmente se comparada à de *A cinza das horas*.

O termo *gosmilho* é digno de nota. Em crônica de 1958, Manuel Bandeira explica que o jardim de “Pensão Familiar” fora inspirado no da Pensão Geoffroy, de Petrópolis. Segundo conta, no meio daquele jardim simples e descuidado, “sorria uma florzinha modesta e bonita, mais modesta que todas as outras. Quis nomeá-la no meu poema e perguntei o nome dela ao jardineiro da pensão. O

homem respondeu sem hesitação: ‘Gosmilho’. O nome caía-me bem no verso...”⁹ Bandeira, que se apropriou do nome evidentemente por causa da sonoridade, anos depois acabou se complicando. Foi inquirido por um professor norte-americano sobre o real significado da palavra; não o encontrando em lugar algum resolveu pedir socorro, através da crônica, a um certo José Sampaio, antigo morador de Petrópolis. Tudo indica que não obteve sucesso, pois no recente dicionário *Houaiss da língua portuguesa* ainda não se encontra a entrada *gosmilho*.

A palavra *sol* aparecendo por duas vezes, reforça a ação e importância do astro sobre o ambiente; ela ecoará uma vez mais dentro de *girassóis* na parte seguinte do poema. A letra [o] é usada muitas vezes, no entanto, a vogal fechada [o] está presente apenas em *gosmilhos* e aberta apenas em *sol*, nas outras palavras prevalece o som de [u].

05 Os girassóis

amarelo!

resistem.

Novamente, as vogais mais utilizadas são o [a] e o [i]. As fricativas [s] e [z] destacam-se por estar presente num plural e em duas sílabas tônicas e, ainda, entre a reiteração do [a] em “amarelo”: *girassóis, resistem*.

Os versos 05, 06 e 07 detêm uma só idéia. Se lidos num todo sintático compõem um decassílabo, como bem notou Joaquim Alves de Aguiar¹⁰. Tratar-se-ia, assim, de um decassílabo diferenciado, nem sáfico nem heróico, com acentos fortes na quarta e sétima sílabas. Por outro lado, poderíamos pensar numa redondilha maior sem a palavra *resistem*. O destaque fica por conta do verso 06 (*amarelo!*). Por não concordar em número com a palavra *girassóis*, o adjetivo

⁹M. BANDEIRA. “Gosmilhos da pensão”, in *Andorinha Andorinha*, São Paulo, Círculo do Livro, 1978, p. 17.

¹⁰Ver J. A. de AGUIAR. “Do palácio à pensão”, in *América Latina: palavra, literatura e cultura*, São Paulo/Campinas, Memorial/Unicamp, 1995, p. 299.

acompanhado do ponto de exclamação e solto no branco da página, ganha mais força como substantivo de cor - ou como cor mesmo - do que como adjetivo.

O conjunto dos três versos é o esfacelamento de um verso maior cuja espacialização compromete não apenas o campo visual, por encontrar-se quase ao meio do poema, mas também o acústico, visto que o ritmo que vinha dos versos precedentes fica aqui truncado. Ocorre uma ruptura orquestral como queria Mallarmé, cada uma das palavras praticamente brilha por si. É o único lugar em que há forte variação rítmica e melódica, uma dissonância dos outros versos. O efeito que se obtém não seria possível com os recursos da pontuação tradicional, daí também a divisão em semilinhas. Haroldo de Campos¹¹ atribui esse e outros trabalhos com a visualidade, por um lado, ao profundo conhecimento que Bandeira demonstrava acerca do poema “Un coup de dê”; por outro, a sua capacidade de “desconstelização”, isto é, como queria Victor Chklovski¹², o bardo teria a habilidade de nos fazer enxergar algo muito familiar de maneira mais ou menos estranha, “desautomatizando”, assim, nossa percepção viciada de leitores.

De acordo com depoimento de Bandeira a Paulo Mendes Campos¹³, neste poema, paira ainda a influência de Mário de Andrade, principalmente no que toca a harmonia e disposição desses três versos. Eles podem ser lidos como um acorde, no caso até um acorde dissonante, posto que uma de suas “notas” (*amarelo!*) é por assim dizer estranha e responsável pela irresolução harmônico-sintática do verso.

Cito do *Losango Cáqui* (1924) - livro que Mário e Bandeira tanto discutiram por cartas como o próprio *Libertinagem* - um exemplo de orquestração das

¹¹H. de CAMPOS. “Bandeira o desconstelizador”, in *Coleção fortuna crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980. Nesse trabalho, Haroldo de Campos também discute a abertura que Bandeira sempre teve para as novidades, inclusive à poesia concreta.

¹²V. CHKLOVSKI. “A arte como procedimento”, in *Teoria da literatura: formalistas russos*, Porto Alegre, Editora Globo, 1978. Na página 45, Chklovski dirá que “para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”.

¹³P. M. CAMPOS. “Reportagem literária”, in *Coleção fortuna crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980, p. 89. Na entrevista, Manuel Bandeira ainda aponta outros poemas influenciados por Mário, além de mostrar um outro de que desistiu por ser ele “demasiado Pau-Brasil”.

palavras, no sentido marioandradino, e dos versos no branco da página como uma partitura musical. Colabora para o sentido do poema a disposição das palavras, o uso de maiúsculas e o espaçamento entre as palavras como se o poeta se divertisse com os recursos proporcionados pela novidade máquina-de-escrever. A seqüência de quatro versos que coloquei em negrito é tipicamente polifônica, isto é, compõe um acorde:

MÁQUINA-DE-ESCREVER

(...)

VII

Que sono!

Todo dia,

Quatro e meia,

Madrugada. . .

Tácito hoje não veio.

Que seria?

Inquietação.

A neblina se senta a meu lado o bonde.

Estou doente.

RUA DOS VOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA.¹⁴

(...)

Na última parte, retoma-se o movimento rítmico próximo ao inicial no que respeita à quantidade silábica dos versos. No oitavo verso a melodia é cadenciada devido às pausas por vírgulas e a reiteração das vogais [a] e [i] que estão em todas as palavras; a isso se une a repetição da consoante oclusiva

¹⁴M. de ANDRADE. *Poesias completas*, São Paulo, Círculo do Livro, p. 87.

dental [d], além da reduplicação, na mesma palavra, da fricativa [ch], que próxima às fricativas [s] de todos os plurais, apontam uma linha sonora própria.

O verso 09 possui sete sílabas. Nele predomina principalmente a vogal [i] que, sendo uma vogal líquida, condiz ao pipi do gato. Há novamente reduplicação de uma sílaba numa mesma palavra: [pi]. Daqui a diante há uma concentração da consoante oclusiva velar [g], que já vinha aparecendo. Ela, aliás, inicia *gato*, nossa personagem central. No verso 11, mais vogais [a] e [i], e o advérbio *cuidadosamente* que no centro do verso, pelo seu tamanho e pelo tempo que levamos para lê-lo, sugere o próprio gesto pausado do gato.

E as dálias, rechonchudas, plebéias, dominicais.

Um gatinho faz pipi.

10 Com gestos de garçom de restaurant-Palace

Encobre rcuidadosamente a mijadinha.

Sai vibrando com elegância a patinha direita:

- É a única criatura fina na pensãozinha burguesa.

O verso 09 também apresenta uma quebra rítmica, é o menor da terceira estrofe. Gera tensão, uma expectativa que suspende a leitura por um instante. É quando o gato principal entra em cena beirando o obsceno, pois o animal é flagrado justamente em sua intimidade. Os versos 10 e 11 fazem conjunto, neles vem descrita a maneira como o gato escondeu a “mijadinha”. De modo quase malandro, o bicho consegue um quê de elegância mesmo depois de um ato baixo.

No verso 12, tem-se a aliteração da consoante [r], ora vibrante ora fricativa, sugerindo talvez o ato continuado do gerúndio “sai vibrando” referente aos movimentos repetitivos da pata do gato. No verso 13, dá-se a reduplicação da sílaba [na], dessa vez em palavras diferentes: *fina na*. O sufixo *inho* aparece em número razoável no poema: cinco vezes em treze versos. Só nos três versos finais ocorre três vezes gerando uma espécie de pedal, tanto no que respeita o sentido de diminutivo, quanto no que se refere ao eco do seu som anasalado.

Pode-se falar até que, tal como aparece, o diminutivo funciona como uma rima acústica e semântica.

O diminutivo em português nos permite criar pelo menos três efeitos distintos: a pequenez física, concreta; a diminuição depreciativa; a ternura ou carinho por alguém ou algo. Quando empregado duas vezes em *pensãozinha*, *inha* tende ao tom depreciativo e irônico face ao estabelecimento burguês; ao mesmo tempo, expressa singeleza no trato com o gato. O uso do diminutivo é recorrente na poesia de Bandeira, está presente em diversos poemas e em todos os livros. Traz consigo também a marca da infância e da oralidade a qual o modernismo literário tanto procurou reproduzir. Em “Pensão Familiar”, corroboram para isso as muitas reduplicações, traços também comuns na criança que começa a falar.

Vale lembrar um comentário de Sergio Buarque de Holanda sobre o gosto brasileiro pelo diminutivo. Em *Raízes do Brasil*, em meio à discussão do que seja o “homem cordial”, o historiador dirá que “a terminação ‘inho’, aposta às palavras, serve para nos familiarizarmos mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração”.¹⁵ À nossa aversão pelas reverências excessivamente prolongadas e pelos ritualismos sociais, liga-se esse esforço lingüístico na direção de uma maior familiaridade que, nos permite, inclusive, tratar os santos católicos “com uma intimidade quase desrespeitosa”. Sergio Buarque cita o caso de Santa Teresa de Lisieux, que no Brasil se popularizou como Santa Terezinha. Ao cercar o gato e suas ações com diminutivos, Manuel Bandeira dá relevo a um bicho em princípio sem nenhuma importância. Mas o maior ganho, talvez, do ponto de vista da linguagem poética, é que nossa atenção se vê às voltas com a dramatização de uma ação completamente banal, e os diminutivos colaboram para isso. Por outro lado, Bandeira arranjou uma familiaridade às avessas, pois em lugar de tornar íntimo algo ou alguém hierarquicamente superior, ele nos deixa afeitos ao gatinho vira-lata.

¹⁵S. B. de HOLANDA. *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, p. 108.

O poema propõe um cenário cotidiano cujos traços são mostrados com vocabulário e sintaxe coloquiais - o que é muito coerente dentro da sua proposição. A musicalidade obtida, pelo que venho tentando mostrar, obedece a outras regularidades, pouco sistematizáveis do ponto de vista da métrica tradicional, mas bastante desvoltas se percebidas pela ótica de concepções poéticas mais modernas, como a de Mário de Andrade. No poema "A Silhueta", diferentemente, a ênfase recai sobre o clima soturno e a musicalidade melancólica é proporcionada pela metrificação tradicional com viés simbolista - características do primeiro Bandeira sob influência dessa corrente literária. Não existe preocupação em manter os vestígios da oralidade popular, o vocabulário tem mesmo algo de precioso: *ebúrneo* e *branqueja*.

A Silhueta

Na sala obscura, onde branqueja
A mancha ebúrnea do teclado,
Morre e revive, expira, arqueja
O estribilho desesperado.

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

E uma tristeza de tal sorte
Vem nessa pobre voz humana,
Que se pensa em fugir na morte
À miséria cotidiana.

Como a voz, também a mão geme.
E na parede se debruça
A sombra pálida, que treme,

“Pensão Familiar” é essencialmente enumerativo, quase todos os versos encerram em si mesmos uma idéia. Tudo se passa rápido como um roteiro cinematográfico a nos conduzir a foco da visão. Esse dinamismo é característico das vanguardas européias, embora o poeta não cante a máquina como queria Marinetti; não desapareça com os adjetivos (*E as dalias, rechonchudas, plebéias, dominicais.*), não devasse a sintaxe, nem despreze a pontuação como gostariam os futuristas, cubistas e dadaístas. Longe da radicalidade de um quadro de Pablo Picasso, em que se pode ter realidades fracionadas e expressas por meio de planos sobrepostos e simultâneos, a enumeração aqui - estilhaçada a sua maneira - fragmenta a narrativa linear tradicional, a qual todas as vanguardas se colocaram a refutar. Assim, o poema, como grande parte da obra de Manuel Bandeira, não chega a rezar pela bíblia de nenhuma vanguarda, mas ajusta alguns recursos delas ao modo de sua proposta de poesia.

A *pensãozinha burguesa* de jardim descuidado é moradia em que poderiam residir, pelo menos temporariamente, diversas pessoas das mais diferentes procedências e ocupações e, no entanto, elas não aparecem personificadas, são apenas “não finas”. As plantas estão humanizadas, a elas são atribuídas características das pessoas que sequer aparecem - a não ser o garçom comparado ao gato, mas que não sabemos ao certo se faz parte da pensão. A tiririca, erva daninha que como um tubérculo toma rapidamente qualquer terreno, sitia os canteiros como um exército em ataque; os girassóis, flores cultivadas e de aspecto altivo, suportam o sol e a tiririca como um batalhão resistindo. As dalias são rechonchudas como uma criança gorducha; também são plebéias, ou seja, de qualidade irrelevante. O adjetivo dominical pode lhes atribuir o ar preguiçoso do domingo de manhã, isto é, as dalias têm um aspecto folgazão ao se aquecerem ao sol matinal¹⁷.

¹⁶M. BANDEIRA. *Op. Cit.*, nota 01, p. 87.

¹⁷J. A. de AGUIAR. *Op. Cit.*, p. 300. Assim analisa esse mesmo trecho Aguiar: “A construção visa qualificar as dalias, que também resistiram. Examinando os termos, temos um *sensu comum* em ‘rechonchudas’, uma *análise* em

O gato estampa características do homem, seu domesticador. Mais humanizado que animalizado é *a única criatura fina na pensãozinha burguesa*. Personagem principal do poema, é um bicho elegante *com gestos de garçom de restaurant-Palace* - com direito a expressão francesa, habito tão difundido na linguagem da sociedade burguesa da época (que se queria requintada), quanto satirizado pelos modernistas. Outro galicismo do verso reside na possibilidade de lê-lo como um alexandrino, invenção francesa. Tais índices, que lastreariam alta cultura, são aqui responsáveis por toda a ironia do verso; a elegância, afinal, acaba sendo ridicularizada porquanto colada ao gesto rebaixado do gato.

E já que menciono alguns galicismos, colaboram para a pluralidade formal e temática de *Libertinagem* os dois poemas em francês que Manuel Bandeira publicou no volume, o “Chambre Vide” e o “Bonheur Lyrique”. Na década de 60, o próprio “Pensão familiar” foi vertido para o francês por Michel Simon, que escreveu uma significativa apresentação da vida e da obra de Bandeira para o público da França. A palavra *gosmilhos* deve ter dado algum trabalho a Simon, que a traduziu por *jasmins*.

PENSION DE FAMILLE

Dans le jardin de la petit pension de famille,
Des chats se prélassent au soleil.
L'ivraie envahit les plates-bandes nivelées.
Le soleil brûle les jasmins fanés.
Les tournesols
jaunes!
résistent.
Et les dahlias, joufflus, plébéiens, dominicaux.

Un petit chat fait pipi.

‘plebéias’ e de novo a projeção evidente da *subjetividade* do poeta em ‘dominicais’. Quer dizer: a flor grande e farta é um dado objetivo, a flor plebéia, um dado analítico relacionado com a possível vulgaridade de uma planta que serve a qualquer jardim, e a flor dominical concentra em si a melancolia espalhada no poema: o domingo e sua chaticé”.

Avec les gestes d'un garçon de Restaurant-Palace
Il recouvre soigneusement sa petite flaque d'urine.
Puis il s'en va élevant avec élégance sa pette droite:
- C'est la seule créature de qualité de la petite pension de famille.¹⁸

A presença de moradias coletivas é conhecida na literatura brasileira. Para citar alguns exemplos, há o grande cortiço São Romão, onde decorre grande parte das ações no romance naturalista *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a personagem central, Macunaíma, e seus irmãos Jiguê e Maãnape instalam-se numa pensão quando chegam em São Paulo. Tanto num, quanto noutro exemplo, as habitações coletivas não se apresentam apenas como locais de hospedagem ou habitação, mas como ambientes propícios às mais diversas relações humanas. A pensão ou cortiço transcende seu estatuto de estabelecimento comercial para ser espaço de suma importância cultural e social dentro da própria narrativa. Um ambiente que possibilita o encontro entre malandros, literatos, músicos, profissionais liberais, estudantes, intelectuais, trabalhadores em geral, imigrantes, etc, propiciando interações de toda sorte. Embora toda essa riqueza de tipos humanos, por assim dizer, não tenha escapado ao olhar de muitos escritores, Manuel Bandeira preferiu centrar a atenção no jardim da pensão retratada, mais exatamente no gato que aí desfila.

Chama a atenção o tom irônico. A pensão não é mostrada internamente como local de estadia provisória, nem como lugar de camaradagem ou de convivência cordial onde muitas vezes se tenta reproduzir o ambiente da casa familiar. Como leitores, temos apenas o jardim e o título do poema que é a legenda colocada muitas vezes na fachada das pensões que desejam propagar seriedade e “honestidade”: PENSÃO FAMILIAR. Segundo Roberto DaMatta, diferente das habitações coletivas, “tudo, afinal de contas, que está no espaço da nossa casa é bom, é belo e é, sobretudo, decente. Até mesmo as nossas plantas são

¹⁸SIMON, Michel. *Poètes d'aujourd'hui - 132, Manuel Bandeira: Étude, choix de textes et bibliographie*, Paris, Editions Pierre Seghers, 1965, p. 105.

mais viçosas que as do vizinho e amigos”¹⁹. Talvez por isso a pensão seja vista apenas em seu espaço externo, em seu jardim grotesco. Grotesco ou porque é estranho e sendo da rua não pertence a nós nem ao poeta; ou porque é fragmentário e em transformação. Estranho um canteiro desleixado, quase um terreno baldio, ainda assim ser chamado de “jardim”.

Trata-se de uma ironia de riso tênue. Talvez a ironia modernista advinda do romantismo grotesco. De acordo com Mikhail Bakhtin, “no romantismo grotesco o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre”²⁰, como fora na idade média e no renascimento. Nessa linha do grotesco romântico, no moderno, observa-se a intensificação do humor negro nos surrealistas, os absurdos mais inimagináveis, os *non senses*. Para Hugo Friedrich, “tudo isso serve àquela finalidade obscura de indicar uma transcendência em dissonância e em fragmentos, cuja harmonia e totalidade ninguém mais pode perceber”.²¹ Em “Pensão Familiar”, a enumeração revela um jardim e uma pensão em cacos, suas partes estão “dissonando”; por outro lado, o estabelecimento pode refletir a condição das cidades brasileiras, que por aqueles anos eram pouco urbanizadas conservando, concomitantemente, muito de um Brasil agrário e colonial.

Percebe-se um certo desencanto acerca do cotidiano tipicamente burguês. Se a pensão é burguesa, nesse movimento de desentranhar a poesia das ruas morada das contradições, a ironia reside no fato de esvaziar o estabelecimento de sua potencial humanidade. Manuel Bandeira estaria mimetizando a realidade de uma cidade ou país mutante, onde conviveriam elementos de vida interiorana (gato, mato) e da vida urbana (estabelecimento comercial burguês, garçom, restaurante). Jogados em meio a esse mundo de contrastes, podemos sentir a inquietação natural aos ambientes sob transformação.

Ao produzir o retrato irônico de um mundo conflituoso e em transição, Bandeira reproduz algo similar na forma do poema. “Pensão Familiar”, embora

¹⁹R. DAMATTA. *O que faz o Brasil, Brasil?*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 27.

²⁰M. BAKHTIN. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo - Brasília, Hucitec, 1996, p. 33.

²¹H. FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1978, p. 34.

pague tributo à tradição que privilegia a sintaxe e a pontuação eruditas, recria a linguagem coloquial e emprega recursos, sobretudo visuais, de vanguarda. O núcleo significativo desse movimento é o acorde formado pelos versos 05, 06 e 07. Por estarem no centro do poema, com uma espacialização *sui generis* se comparado aos outros versos, eles propõem a novidade rítmica. Irradiam a cor amarela do sol por todo o poema. Brincam com o pensamento do leitor, principalmente com o habituado à metrificação e à estrofação tradicional.

O gato, metáfora de atitude malandra frente à realidade, conserva sim algo de provinciano como a cidade e seus moradores, mas sofre como os homens as transformações provindas da modernização. Seus gestos são naturalmente instintivos, não obstante maquinais e medidos conforme pedem os códigos burgueses de boas maneiras, como o ritual serviçal do garçom, figura importantíssima para uma atividade de *status* na sociedade burguesa: o comer fora em *restaurants*. A comparação entre o gato e o garçom satiriza a profissão do segundo, lembrado menos pela essência humana, do que pela sua semelhança gestual com o animal. Para Vladímir Propp, isso ocorre quando “a atividade é representada apenas do ponto de vista de suas manifestações exteriores, privando-se de sentido com isso o seu conteúdo”.²²

Pode haver, outrossim, um desencanto face à solidão de quem mora afastado dos familiares. Semelhante ao sentimento de Álvares de Azevedo e de outros escritores, que, enquanto estudavam longe de casa, viviam em moradias coletivas como pensões e repúblicas e, devido à difícil comunicação entre as cidades, sofriam imensa saudade²³. Bandeira não está na capital federal para se formar num curso universitário, até porque nunca o fará por causa da doença. Também não retornará à casa paterna porque ela já não existe. Ele vai habitar para sempre sozinho, e nessa época num quarto pobre e barulhento da ladeira do Curvelo.

²²V. PROPP. *Comichidade do Riso*, São Paulo, Ática, 1992, p. 79.

²³Sobre esse tema, ver o texto de F. SÜSSEKIND. *Brito Broca e o tema da volta à casa no romantismo*, in *Remate de Males*, n° IX, 1991. Também o capítulo já citado de *Raízes do Brasil*, “O homem cordial”, onde, sobretudo nas páginas 103 e 104, Sérgio Buarque de Holanda ocupa-se do assunto.

Na condição de quem viveria sozinho *ad infinitum*, Manuel Bandeira pôde se colocar como alguém que a todo o momento vivesse numa pensão, mas sem perspectivas de retorno a casa dos pais. O retorno seria a própria morte. Nessa hipótese, “Pensão Familiar” surpreende uma vez mais. Aparentemente subestimado pela crítica e pelo próprio autor que o chamava de “poeminha”²⁴, revela a forma muito bem arquitetada, podendo inclusive se constituir como variação de um dos temas comentados na obra bandeiriana: o estar solitário no quarto.

Em poemas como “Comentário musical” e “Poema só para Jaime Ovalle”, é decisiva a presença do quarto. É o lugar metafórico do transe poético, não o da escrita automática psicografando os devaneios do inconsciente, mas o transe de estar concentrado, estudando a melhor formalização técnica para o tema escolhido. De seu quarto, antena para sua poesia um complexo quadro cotidiano entre o que seja baixo e elevado, impasse que de algum modo aparece na sua própria expressão poética. Segundo Davi Arrigucci Jr. “os quartos que habitou foram muitos, o poeta mudou-se muitas vezes, insistindo, porém, na idéia desse espaço restrito da intimidade: transformou-o em imagem idealizada, ‘suspenso no ar’, mas o tornou também um espaço diferenciado e concreto, ao mesmo tempo de resguardo e de abertura para o mundo, privilegiado em múltiplas alusões literárias, a ponto de marcar sua presença implícita mesmo quando não referido ostensivamente”.²⁵

Finalmente, “Pensão Familiar” é menos plástico que “Na Rua do Sabão”. O próprio olhar pausado e irônico, por vezes analítico, que o poeta lança sobre o jardim da pensão, ela mesmo sua criação, talvez não permitisse a musicalidade móvel e agitada dos versos que cantam os meninos correndo atrás do balão. Excetuando o conjunto dos versos 05, 06 e 07, um verdadeiro acorde torto, temos uma musicalidade sem maiores sobressaltos, plebéia como as dalias, ainda que evidentemente elaborada.

²⁴M. BANDEIRA. Idem nota 10.

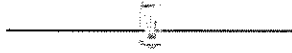
²⁵D. ARRIGUCCI Jr. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.63.

Uma possibilidade formal bastante comum de estrutura musical para uma canção popular ou de câmara, em linhas gerais, pode ser descrita da seguinte maneira: um movimento melódico inicial que vai se tencionando e/ou crescendo até desembocar num clímax da melodia que muitas vezes coincide com o ponto culminante dos afetos expressos na letra. Desse ponto, segue-se um acalmamento das tensões sem necessariamente retomar o movimento inicial. O clímax, se retomado mais de uma vez, pode se tornar o refrão da peça.

Se imaginarmos uma estrutura musical no poema, em termos eliotanos, dá-se algo parecido. O primeiro verso localiza-nos na área da pensão a qual interessa ao poeta; é o lance de visão mais aberto e amplo. Partindo-se dele até o verso 04, há um crescendo do material lingüístico (o número de sílabas em cada versos aumenta) e uma intensificação da enumeração descritiva que prepara o clímax rítmico e visual do poema: o verso harmônico ou o conjunto dos versos 05, 06 e 07. A seguir, o poema flui sem grandes variações melódicas, rítmicas ou temáticas até o desfecho.

Como faz em outros poemas, Manuel Bandeira finaliza num verso com travessão, como se nos “falasse” o desfecho. É o verso onde culmina o despojamento e a ironia face ao cotidiano pequeno-burguês. O poema é resolvido no momento mais taxativo. Dificilmente seria possível manter o encanto do texto depois do juízo final: *é a única criatura fina na pensãozinha burguesa.*

VI



MENSAGENS

VI. Mensagens

SACHA E O POETA

Quando o poeta aparece,
Sacha levanta os olhos claros,
Onde a surpresa é o sol que vai nascer.
O poeta a seguir diz coisas incríveis,
05 Desce ao fogo central da Terra,
Sobe na ponta mais alta das nuvens,
Faz gurugutu pif paf,
Dança de velho,
Vira Exu.
10 Sacha sorri como o primeiro arco-íris.

O poeta estende os braços, Sacha vem com ele.

A serenidade voltou de muito longe.
Que se passou do outro lado?
Sacha mediunizada
15 - Ah - pa - papapá - papá -
Transmite em Morse ao poeta
A última mensagem dos Anjos.¹

1931

Publicado em *Estrela da Manhã* (1936), “Sacha e o Poeta” é das peças que deixa melhor transparecer a relevância da infância na lírica de Manuel Bandeira.

¹M. BANDEIRA. *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Record/Altaya, 1998, p. 156.

Menos deliberadamente vanguardista que o livro anterior, esta coletânea representa um momento mais brando que a maioria dos poemas de *Libertinagem*.

A essa altura da carreira literária, Bandeira possuía razoável reconhecimento crítico pelo seu trabalho, tanto que nesse mesmo ano, de seu cinqüentenário, sai o volume *Homenagem a Manuel Bandeira*², em que colaboram trinta e três escritores nacionais com estudos, comentários, poemas e impressões em geral sobre a obra do poeta. A partir da segunda metade dos anos trinta, Manuel Bandeira, que além dos seus versos publicava crônicas num ou noutro jornal, passa a ser também homem influente nas instituições de fomento ao ensino e à cultura. Em 1935, pelas mãos de Gustavo Capanema, é nomeado inspetor do ensino secundário; em 1938, professor de literatura do Colégio Dom Pedro II e membro do Conselho Consultivo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 1940, é eleito para Academia Brasileira de Letras. O final dos anos trinta marca ainda o início de suas publicações relacionadas aos estudos literários. Em 1937, sai a *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*; em 1938, a *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. Pela seleção e introdução realizadas por Bandeira, ambas são referências até hoje.

Se é lícito pressentir certo prestígio artístico, intelectual e pessoal conquistado por Manuel Bandeira, isso não correspondeu de modo algum ao engessamento de suas possibilidades estéticas. De agora em diante, explorará uma expressão que não estacione no radicalismo modernista, que saiba retomar e reelaborar modelos tradicionais tão presentes, aliás, em seus livros iniciais. O conjunto de poemas que compõem *Estrela da manhã* é o retrato desse processo. Há, por exemplo, um número razoável de poemas metrificados nesse livro, cerca de dez; bastante se comparado a *Libertinagem*, em que há cerca de três apenas. Sua poesia, no mais, continuará influenciando o cenário nacional, ainda que aparecessem nomes expressivos como Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Murilo Mendes, João Cabral e outros.

²Ver *Homenagem a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, Jornal do Comércio, 1936. Reeditado em 1986, ano do centenário de nascimento do poeta, pelo Ministério da Cultura e pela Metal Leve.

Para Leônidas Câmara, “em *Estrela da manhã*, o sarcasmo, a ironia que os livros anteriores utilizam com alguns disfarces, com uma boa dose de artifícios, surgem de corpo inteiro. Aqui o prosaico, o nada tradicionalmente poético ou o poético exaurido são materiais que o poeta utiliza na clara saída da poesia”.³ Há muitos poemas que confirmam a observação, porém, esse aproveitamento dos temas até então não poéticos ou prosaicos, é algo a mim bastante forte desde *O Ritmo Dissoluto* e consolidado em *Libertinagem*. Pode ocorrer ao leitor que venha lendo de enfiada a obra de Bandeira do início, chegar em *Estrela da manhã* e não se surpreender com os avanços do poeta sobre temas diversos e corriqueiros e, assim, veja-os já sem “disfarce” e “artifícios”.

O volume apresenta grande pluralidade tanto do ponto de vista da forma, quanto da temática. Há convivência entre verso livre, poema-prosa, redondilhas maiores e menores, etc., assim como poemas que falam de anjos, de amadas, de enterro, de paisagens citadinas e de uma infinidade de outras matérias. Tal diversidade deve-se uma das faces daquela característica de coletânea que possuem os livros de Bandeira. Suas obras são compostas inclusive por textos de épocas completamente distintas; em alguns casos por poemas da época de outros livros. Daí a dificuldade de se arranjar uma unidade fixa não apenas para *Estrela da manhã*. É como se os livros fossem painéis não muito lineares, apenas com algumas constantes.

Em *Estrela da Manhã* também continuam os cortes no cotidiano, que de certa maneira passam a ser marca registrada do poeta, ainda que aqui não sejam tão incisivos quanto em *Libertinagem*. Os poemas em sua maioria são curtos, alguns curtíssimos, trazendo apenas uma sacada ou *flash* como o “Poema do Beco”, de dois versos apenas. Podem existir até algumas linhas narrativas, mas precárias, ora nos perdemos, ora nos achamos em meio a esse mosaico de temas cujas formalizações se refazem. Como em todos os livros, Manuel Bandeira exercita formas consagradas mesmo que só no título dos poemas: “*Canção das*

³L. CÂMARA. “A poesia de Manuel Bandeira: seu revestimento ideológico e formal”, in *Coleção Fortuna Crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980, p. 168.

Duas Índias”, “*Balada das três mulheres do sabonete Araxá*”, “*Cantiga*”, “*Chanson des petits esclaves*” e “*Rondó dos cavalinhos*”.

POEMA DO BECO

Quem me importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
- O que eu vejo é o beco.⁴

“Sacha e o Poeta” também é dessas peças tipicamente desentranhados do dia-a-dia. Daqueles instantâneos como se pululantes ao faro do poeta que, com técnica e olhar agudo, é capaz de fazer poesia do corriqueiro. Atitude quase de cronista viajante, observa determinada realidade cotidiana e a recolhe como se fosse a coisa mais peculiar e singular do mundo. Assim, o poema focado, ao mesmo tempo em que nos soa próximo e familiar, pode causar um efeito de novidade. O mote é simples: um poeta algazarreia com uma menina que nem aprendeu a falar. Ele conta história, brinca de faz-de-conta, faz barulho com a boca prendendo a atenção de Sacha até ela tomar a cena e submeter o poeta a seus encantos.

O poema atualiza vigorosamente um aspecto relevante da poética de Manuel Bandeira: a infância que impregna os textos às vezes de nostalgia às vezes de ternura. De alguma maneira, em “Sacha e o Poeta”, competem elementos da infância pessoal com da exterior, o que freqüentemente se dá na poesia do escritor e também em diversas crônicas.

Pouco comentado pela crítica, “Sacha e o Poeta” suscita questões de fundo importantes para a obra do bardo como um todo. E elas, sem dúvida, ficam mais instigantes quanto mais considerarmos os aspectos formais, que em Manuel Bandeira sempre são refinados. O texto apresenta basicamente dois conjuntos de versos, que podem ser lidos cada um deles num mesmo compasso

⁴M. BANDEIRA. *Op. Cit.*, nota 01, p.150.

de tempo. Os versos 01, 02, 05, 07, 08, 13, 14, 15 e 18 comportam ± sete sílabas. Os 03, 04, 06, 10, 11, 12 e 17 acomodam ± dez sílabas. A exceção é o verso 09, com apenas três sílabas - esse fato será comentado melhor ao longo da análise.

Todos os versos circundam duas formas tradicionais de versificação: o primeiro grupo aproxima-se da redondilha maior, verso que comporta sete sílabas métricas e possui apelo mais popular; o segundo relaciona-se ao decassílabo, formado por dez sílabas e de uso mais solene e erudito. Bandeira dominava as duas práticas de versificação, escrevia com igual desenvoltura cantigas ou sonetos clássicos. Temos, assim, a coexistência ou a indefinição, num mesmo poema, de duas práticas distintas de composição rítmica, uma comumente associada ao baixo, outra ao elevado. Nisso o poema é bastante modernista. O resultado é uma musicalidade particularmente contrapontística entre dois compassos de tempo que se alternam.

Nos poemas anteriormente analisados - “Na Rua Do Sabão” e “Pensão Familiar” - destaquei o trabalho visual com os versos. Em “Sacha e o Poeta”, não se sente nenhuma preocupação especial em criar algum efeito enérgico de visualidade. No entanto, existe uma disposição significativa: um primeiro bloco com dez versos, um segundo menor com seis versos e no meio das duas estrofes um verso totalmente solto.

Quando o poeta aparece,
Sacha levanta os olhos claros,
Onde a surpresa é o sol que vai nascer.
O poeta a seguir diz coisas incríveis,
05 Desce ao fogo central da Terra,
Sobe na ponta mais alta das nuvens,
Faz gurugutu pif paf,
Dança de velho,
Vira Exu.
10 Sacha sorri como o primeiro arco-íris.

Os três primeiros versos constituem um período único, a descrição dos efeitos, sobre Sacha, da aparição do poeta. O primeiro verso, tem a assonância das vogais [a] e [e] e a aliteração das consoantes plosivas [p], [d] e [t]. Inicia o poema a conjunção temporal *quando*. Da maneira como é empregada, ela dá ao poema um começo de narrativa, mas uma narrativa que parece ter sido abordada do meio, como se algo do poema já viesse sendo dito antes dele começar. O leitor tem a impressão de que pegou uma conversa no meio de seu desenrolar. Precisa, então, de um pequeno esforço para entrar minimamente no jogo da trama iniciada de repente. Por esse recurso, o corte entre os poemas amplifica-se, posto que se releio o poema anterior, não encontro nenhum fio inicial da mini narrativa que brota aos meus olhos. Abrindo mão de formas muito desgastadas como o tradicional *era uma vez*, “Sacha e o Poeta” principia com uma conjunção empregada na abertura de outras realizações. Somente em *Estrela da Manhã*, lembro de “Momento num Café” (*Quando o enterro passou...*) e “Os Voluntários do Norte” (*Quando o menino de engenho...*).

O verso número dois tem a notável aliteração das líquidas [l] e [lh] e a assonância nas vogais [o] e [a], principalmente desta última por estar ela em muitas sílabas tônicas. O [o] aberto de *olhos* quase no meio do verso, parece anunciar o *sol* que vem surgindo no 03. Neste, sente-se a repetição da fricativa [s]. Os verbos do período composto pelos versos 01, 02 e 03, exceto o *é*, são típicos das descrições do nascer do sol. Digo que o sol *aparece*, *levanta* ou *nasce*. Tanto o poeta quanto Sacha e seus olhos, comunicam-se com a surpresa da aurora que nunca é exatamente a mesma, embora aconteça diariamente. Sacha está mais próxima à aurora, é criança; por sua vez, aurora é um dos sinônimos para infância.

Manuel Bandeira fala de “Sacha e o Poeta” em duas crônicas da década de sessenta: “Viva a Suíça” e “Anatomia de um poeta”. Nesta última, a mais importante, comenta a exegese do poema que um certo Marino Falcão teria publicado no jornal *Diário do Povo*, de Campinas. Segundo Bandeira, o próprio Marino lhe pedira o comentário. A despeito de Falcão ter julgado o poema um

relato alegórico de uma sedução, onde Sacha seria uma jovem ingênua e deslumbrada com o poeta, Bandeira diz:

De fato, o poema é o relato de uma sedução. Só que a finalidade de todas as manigâncias do poeta era obter tão-somente um sorriso de Sacha. (...) Marino errou também no que concerne à idade de Sacha. Era menor de dezoito anos, sim, tinha, ao tempo da sedução, apenas uns seis meses de idade, só falava em alfabeto morse. Louríssima, alvíssima, seriíssima eu tinha que conquistar-lhe um sorriso, usei de todos os recursos referidos. E o sorriso veio. Como deve ter luzido sobre o mundo o primeiro arco-íris.⁵

Conhece-se, assim, a intenção do autor, o ponto de partida real, por assim dizer, para a construção da Sacha ficcional. Isso, porém, não deve impedir outras reflexões. O próprio Bandeira, ao mesmo tempo em que revela dados concretos para o entendimento de seus versos, não desautoriza a interpretação de Falcão, por fim concluirá: “Não lhe doa a este o que há de errado na sua interpretação. Valéry não disse que não existe verdadeiro sentido de um texto? Não vale a autoridade do autor: ‘*Quoi qu’il ait voulu dire, il a écrit ce qu’il a écrit*’”.⁶

O efeito físico, sobretudo nos olhos, e psíquico que o poeta causa em Sacha é semelhante a um delírio. Numa tradição helênica, um delírio pode ter conexão com algumas manifestações dentre elas a poesia⁷. A inspiração poética através das musas, seria uma das formas de delírio ou entusiasmo que comunicaria os homens aos deuses. Uma interpretação possível é que o poeta estando em delírio poético, em transe poético, por sua vez entusiasma a criança que aguarda a surpresa da poesia. Como porta voz da poesia soprada pelas musas, o poeta transmitiria pela linguagem algo de divino à Sacha. Desde o início

⁵M. BANDEIRA. “Anatomia de um poeta”, in *Andorinha Andorinha*, São Paulo, Círculo do Livro, 1978, p. 283. A crônica “Viva a Suíça” também pode ser lida nesse volume na página 35. No poema “Pardalzinho”, datado de 1943 e publicado no livro *Lira dos cinqüent’anos*, Sacha também aparece como personagem.

⁶Idem.

⁷No *Fedro*, por exemplo, Sócrates estabelecerá as formas de delírio que conduziriam a ação humana. Delírio profético: inspirado por Apolo e relacionado aos presságios. Delírio purificador: inspirado por Baco e ligado aos mistérios religiosos. Delírio poético: dádiva das Musas a seus cantores. Finalmente o delírio erótico ou amor filosófico, o mais nobre de todos e sob a inspiração de Eros. Ver PLATÃO, “Fedro”, in *Diálogos*, trad. Jorge Paleikat, Porto Alegre, Editora Globo, 1960.

estariam todos em profunda comunhão: Sacha, o poeta, a poesia e as divindades que permitiriam a poesia a todos através de seu cantor.

No verso 04, onde há repetições do [i], passamos a conhecer as “coisas incríveis” que disse o poeta à Sacha. Inventar coisas incríveis às crianças é um ato comum para encantar e prender a atenção delas. Por outro lado, pode ser a condição do artista da palavra, isto é, o poeta é um daqueles que, através do seu trabalho lingüístico, cria imagens fabulosas; a partir de coisas factíveis ou banais, e capaz de nos lançar em dimensões fictícias ou esquisitas.

O poeta diz ter contado “coisas incríveis” à Sacha, essas coisas maravilhas também se relacionam ao processo de metaforização do discurso que ele constrói para impressionar a menina. A interação entre a condição de contador de histórias para criança e do poeta como criador de realidades fantásticas ou simplesmente diferentes do comum, remete a textos primários como lendas, contos de fadas ou mesmo às narrativas homéricas. Por outro lado, as metáforas no poema dizem mais do trabalho artístico próprio do poeta, do que às narrativas contadas para crianças.

O verso 05, cuja sonoridade da consoante vibrante [r] das palavras *Terra* e *central* remete ao som do crepitar de chamas, carrega consigo a referência de um tema muito desenvolvido na literatura. *Desce ao fogo central da Terra* sugere a descida aos infernos presente em autores de diferentes épocas: Homero, Virgílio e Dante para citar os mais conhecidos e que dedicaram lugar especial à essa tópica em suas obras, respectivamente, a *Odisséia*, a *Eneida* e a *Divina Comédia*.

Na poesia mais recente, de maneira obviamente modificada, a tópica também aparece. Alguns poetas do século XIX, quando se reportam ao ambiente nocivo das grandes cidades, ou quando produzem uma atmosfera grotesca ou onírica, criam imagens com alguma semelhança e referência ao inferno dantesco, ou mesmo homérico. Basta lembrarmos, de alguns poemas de Charles Baudelaire como o “*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle*”; ou, no caso brasileiro, do “*Violões que choram*” de Cruz e Souza para sentirmos a

ambientação infernal. No século XX, também há exemplos, veja-se alguns trechos do poema “The waste land” de T. S. Eliot.

No verso 06, destaca-se a vogal [a] e algumas nasais. Nele se inscreve outro *topos*: logo após a descida aos infernos - alegoria talvez dos infortúnios pelos quais o homem passa e tem de aprender a superar - vem o apaziguamento das adversidades. Depois do encontro com Tirésias nos infernos, Ulisses retorna à Ítaca, sua terra natal, e restabelece a ordem em sua casa. O sexto verso representa algo parecido; depois de descer ao fogo central da Terra, o poeta vai a ponta mais alta das nuvens, a paz celeste. Assim como Dante, conduzido por Beatriz ao céu pode ter a visão da divindade, o poeta nesse momento leva Sacha a vislumbrar o etéreo, talvez a poesia sublime que lhe inspiraram as musas.

Imediatamente depois desse desfile possível de referências clássicas, o verso 07 abre caminho para o elemento cotidiano. O verso é composto basicamente por sons sem significação, como para instalar a comunicação entre o adulto e a criança. Depois de dizer as tais “coisas incríveis”, o poeta realiza certo ludismo fonético, imitando a silabada telegráfica dos inícios da fala infantil. Num processo dialógico típico da fala entre adultos e crianças, o poeta coloca-se no nível lingüístico da criança para melhor aproximar-se dela. Essa brincadeira fonética com a menina torna o poeta um pouco criança. Isso ocorre também no faz-de-conta, arte ficcional das crianças, que o poeta aparece desempenhando principalmente nos versos 08 e 09, quando imita a dança do velho e depois alguém recebendo Exu.

A frase sem verbo do verso 08 representa o poeta fazendo de conta que dança como um idoso. Portanto, o poeta imitaria as duas pontas da vida: fala como se fosse criança e dança como um velho. Noutro sentido, porém, mais coerente com verso 09, o poeta estaria imitando um preto-velho, figura tão importante dos terreiros de umbanda e macumba, lugares de evocação de divindades como Exu. Dessa forma, o verso 07 também pode representar a evocação de alguma entidade sobrenatural, valendo-se das palavras de um idioma mágico.

O nono verso é o mais econômico em detalhes, é o menor de todo o poema, talvez devido ao medo de se evocar essa entidade poderosíssima, que é Exu, em algumas culturas africanas difundidas no Brasil. O poeta, que já se comunicara com alguma divindade, faz de conta que é Exu e simula palavras de preto-velho, expondo Sacha, assim, a uma espécie de ritual macumbeiro.

No *Dicionário do folclore brasileiro*, Câmara Cascudo define que Exu "é o representante das potências contrárias ao homem. Os afro-baianos assimilam-no ao demônio dos católicos, mas, o que é interessante, temem-no, respeitam-no (ambivalência), fazendo dele objeto de culto".⁸ Se no verso quarto o poeta desce aos infernos, aqui ele é o demônio em pessoa, realizando dessa forma um grande cruzamento de culturas. Com seu grande faz-de-conta que mescla e confunde bem com mal, o poeta se vale de um pequeno carnaval de imagens a fim de seduzir Sacha.

Depois das metamorfoses e da intensa atividade verbal do poeta, finalmente *Sacha sorri como o primeiro arco-íris*. Lembrando que a forma do arco-íris, com suas extremidades pousadas no chão, parece-se com o desenho de lábios tristes, sou levado a afirmar que as "coisas incríveis" não trouxeram o riso para Sacha. O verso 10, nesse sentido, seria um curioso eufemismo amenizando o fato de Sacha ter chorado ao final da atividade do poeta, que acabou sem retribuição, embora no relato citado Manuel Bandeira tenha dito que conseguiu o sorriso da menina.

O primeiro arco-íris (e os que depois viriam) simboliza a esperança, um novo tempo, o compromisso de Deus para com os homens de nunca mais castigá-los com um cataclismo das dimensões do dilúvio - assim reza o texto bíblico na história da arca de Noé. Um sinônimo para arco íris é arco-da-aliança, nome que contém a idéia de aliança como acordo firmado entre Deus e os homens. A formação do arco-íris na natureza pressupõe a existência de chuva, que seria a choro de Sacha, que por sua vez inaugurará uma nova "era" ou perspectiva para o poema: a partir de agora, é ela quem colocará o poeta em contato com o espiritual.

⁸L. da C. CASCUDO. *Dicionário do folclore brasileiro*, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, Itatiaia, 1993, p. 315.

O poeta estende os braços, Sacha vem com ele.

O verso 11 é representativo de dois movimentos. O primeiro físico e concreto: o poeta pegando a menina no colo, o que demonstra certo grau de intimidade, não obstante constituir-se uma tentativa de carinho como consolo por ter feito Sacha chorar. O segundo é a imaginação da criança que alça vôo junto com a do poeta. O estender os braços, o poeta oferece um convite não apenas ao afeto, mas também à poesia, lugar da surpresa imagética e sonora.

O poeta, que tradicionalmente pode ser comparado a uma ave, não busca aqui apenas as alturas, as atitudes poéticas as mais sublimes, também enxerga com olhos de falcão as coisas do chão. O elemento popular e até grotesco (no caso de Exu) aparecem aqui ao lado de referências elevadíssimas. Diferente do albatroz de Charles Baudelaire que, estando em terra, não quer se envolver “na corja impura”, portanto não pode usufruir suas possibilidades de alçar grandes vôos, a ave bandeiriana consegue caminhar pelos terrenos baixos e acidentados da realidade sem desdenhar os planos sublimes. De Baudelaire o poema “L’Albatros” que estampa, na última estrofe, o famoso símile entre o ser poeta e a ave marinha:

L’ALBATROS

Souvent, pour s’amuser, les hommes d’équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l’azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches

Comme des avirons traîner à côte d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

**Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'arche;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Se ailes de géant l'empêchent de marcher.⁹**

De todo modo, o poeta faz Sacha enxergar além, seja por torná-la mais alta em seu colo, seja por fazê-la ver através da linguagem poética. O décimo primeiro verso representa um momento de transição, pois tem algo da primeira e da segunda estrofe, daí estar solto, indefinido. Desprendido dos outros dois conjuntos de versos, ele voa no branco da página.

A rápida seqüência de imagens reforça ainda mais a idéia de transe poético, em que se encontram o poeta e Sacha. Como no poema, do mesmo livro, "Canção das duas Índias", estamos "na zona de sombra, no universo onírico e sobretudo plástico, onde as imagens são descoordenadas e as associações inquietantes"¹⁰. A diferença é que aqui, tais tendências notadamente surrealistas estão relacionadas à condição de poeta que, por sua vez, é associada ao mundo fabuloso infantil.

⁹Na tradução de Guilherme de Almeida: Às vezes, por prazer, os homens de equipagem/Pegam um albatroz, enorme ave marinha,/Que segue, companheiro indolente de viagem,/O navio que sobre os abismos caminha./Mal o põem no convés por sobre as pranchas rasas,/Esse senhor do azul, sem jeito e envergonhado,/Deixa doridamente as grandes e alvas asas/Como remos cair e arrastar-se a seu lado./Que sem graça é o viajor alado sem seu nimbo!/Ave tão bela, como está cômica e feia!/Um o irrita chagando ao seu bico um cachimbo,/Outro põe-se a imitar o enfermo que coxeia!/O poeta é semelhante ao príncipe da altura/Que busca a tempestade e ri da flecha no ar,/Exilado no chão, em meio à corja impura,/As asas de gigante impedem-no de andar. G. ALMEIDA. Flores das "Flores do Mal" de Baudelaire, Rio de Janeiro, Ediouro, p. 29.

¹⁰A. CANDIDO; G. CANDIDO. "Introdução" à *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Record/Altaya, 1998, p. 08.

A serenidade voltou de muito longe.
Que se passou do outro lado?
Sacha mediunizada
15 - Ah - pa - papapá - papá -
Transmite em Morse ao poeta
A última mensagem dos Anjos.

Feita a viagem poética que causou choro (segundo Bandeira riso) o colo dá alguma serenidade à Sacha. É o que revela os versos 12 e 13. A pergunta do verso 13 seria parte do velho questionamento que fazemos às crianças quando choram: *o quê que foi?* Mas a pergunta também prenuncia a comunicação de Sacha com a pureza divinal. Pureza que não se constitui apenas por si, mas é devida a inter-relação entre a criança e os Anjos. É possível haver aqui uma referência a conhecida crença popular de que as crianças são anjos antes de vir ao mundo, e se tornam anjos quando morrem.

É pelo participio/adjetivo feminino *mediunizada*, no verso 14, que temos certeza de que Sacha é menina. Nesse verso, o fato de Sacha está em transe, abre um horizonte de possíveis contatos entre os seres humanos e qualquer entidade divinizada ou espiritual. Sacha deixa o delírio poético de lado para estar agora sob um entusiasmo espiritual que não sabemos bem qual seja.

Nos versos 14, 15 e 16 sobressaem-se as nasais [m] e [n]. E no meio dessa sonoridade, quase imitativa de um transe, está o verso décimo quinto, que simula a língua silabada e reduplicada da criança em fase de aquisição da linguagem. O travessão do verso indica a voz de Sacha que balbucia uma língua codificada comparada ao código Morse. Esse tipo de linguagem, usada para a comunicação radiotelegráfica, é um sistema onde as letras do alfabeto, os algarismos arábicos e os sinais de pontuação acham-se representados pela combinação adequada de dois tipos de sons ou sinais: um breve e um longo. Deste modo, é possível formar frases inteiras. A mensagem que Sacha transmite ao poeta, como se fosse um rádio amador, é cifrada e está carregada de espiritualidade, o mesmo tempo, apresenta a música de uma redondilha menor:

papapá, anapéstico; *papá*, jâmbico. É como se a menina, além disso, tivesse estabelecido um mantra.

Se no verso 07 o poeta imita a fala da criança, no 15 ele nos deixa ouvir a própria menina balbuciando. E se o adulto imita a fala da criança para dela se aproximar, no verso sétimo há duas imitações; numa o poeta-personagem balbucia como Sacha, noutra o poeta-escritor cria o poeta-personagem falando a língua da menina. Mas a estrofe propõe uma inversão muito maior: na primeira, era o poeta que comunicava algo divino pela poesia; nessa, é Sacha quem transmite *a última mensagem dos Anjos*. O processo dialógico se constrói não só no âmbito da linguagem como já foi destacado, mas também no indizível, espécie de contato quase inefável com o espiritual ou divino que ambos, poeta e Sacha, se proporcionam.

O aparecimento do anjo é extremamente significativo, não só porque essa figura celeste habita o imaginário ocidental que lhe deu diversas representações e acepções. No cristianismo, por exemplo, o anjo é um ser espiritual que reside junto à divindade. Todos teríamos um anjo-da-guarda protetor e guia nos acompanhando desde o nascimento até a morte. Também é comum chamarmos as crianças de anjos, ou por aquela crença de achar que as crianças foram anjos antes de vir à luz, ou pelo aspecto físico infantil muito utilizado para representar anjos em pinturas e esculturas. A vocábulo anjo vem do grego *aggelos* (αγγελος), e quer dizer mensageiro; no cristianismo, o anjo além de trazer mensagens celestes (é o anjo Gabriel quem anuncia à Virgem Maria o nascimento de Jesus, por exemplo), ainda pode ser uma ponte entre os homens e a divindade.

A idéia de mensagem que a palavra anjo comporta, está de algum modo embebendo todo o poema. A poeta, em seu delírio poético, é mensageiro de coisas no limite de não serem dizíveis. Potencialmente, a mensagem poética de tão rara, renovadora e reveladora beiraria o silêncio. Exu, um dos disfarces do poeta, é intermediário entre os orixás e os homens, portanto também um mensageiro. Sacha está *mediunizada*, e o que é um médium senão o mediador da comunicação com espíritos? Ou seja, ao longo do poema há todo um percurso de *transmitir* e *decifrar* mensagens que culmina no verso final. Nenhuma das

mensagens é de fácil tradução, o próprio desvendamento delas importa menos que a existência delas. A tentativa do poeta e de Sacha de se compreenderem, por um lado, pode simbolizar a dificuldade do diálogo humano, por outro, seria uma alegoria para o desafio interpretativo que a mensagem poética nos impõe. Nesse último caso, o poema estaria insinuando que a leitura da poesia é antes um jogo de adivinhar, do que decodificar um significado único ou primeiro.

Assim como os quartos onde morou, Manuel Bandeira também ficionaliza a sua mitologia infantil, vale dizer, seu próprio material biográfico. Totônio Rodrigues e Rosa, por exemplo, são meros personagens para quem lê “Evocação do Recife” ou “Profundamente”. Movimento semelhante se dá quando o poeta apropria-se de fatos relativos à infância alheia, como a da rua do Curvelo. O ambiente repleto de crianças age na sensibilidade do autor, que o poetiza ou por saudade de sua própria infância, ou por enxergar no mundo das crianças uma inesgotável fonte para sua produção em verso e em prosa.

Há alguns textos em prosa que, de alguma maneira, podem assessorar a compreensão dos poemas que enfocam a infância. O diálogo entre a prosa e a poesia, além de tudo, constitui riquíssima fonte de relações temáticas, permite a reflexão sobre a própria condição do poeta e do cronista. Para Davi Arrigucci, “a prosa do poeta funciona como um meio auxiliar na sustentação desse mundo poético, pelas persistentes referências cruzadas, pelo comentário paralelo, pelo sopro confessional, como se verifica principalmente no *Itinerário de Pasárgada*, mas também se confirma nas crônicas e no tipo de ensaio crítico ligeiro que o escritor soube praticar com lucidez, graça e finura”.¹¹

É possível confrontar “Sacha e o Poeta” com uma crônica em especial. Transcrevo um trecho de “A Trinca do Curvelo”, em que Manuel Bandeira oferece um rico quadro da presença infantil nos arredores da ladeira do Curvelo:

Os piores malandros da terra. O microcosmo da política. Salvo o homicídio com premeditação, são capazes de tudo, - até de partir as vidraças das minhas janelas! Mentir é com eles. Contar vantagem nem se fala. Valentes até na hora de

¹¹D. ARRIGUCCI Jr. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 51.

fugir. A impressão que se tem é que ficando homens vão todos dar assassinos, jogadores, passadores de notas falsas... Pois nada disso. Acabam lutando pela vida, só com a saudade do único tempo em que foram verdadeiramente felizes.¹²

O excerto acima revela mais que a temática semelhante ao do poema focado, traz a infância como época de felicidade, de pureza que cega as crianças das infelicidades da vida adulta. Não são poucos os poemas em que Bandeira aborda a infância como região idealizada cuja simples rememoração pode amenizar o espaço presente da solidão, dor, perda, doenças e aporias em geral que um adulto precisa lidar. Em contraposição à maturidade, na idade infantil somos inconscientes para muitas coisas desagradáveis, das quais somos às vezes até poupados pelos adultos.

Como no poema, em “A Trinca do Curvelo” a criança é associada aos anjos. Em outro trecho, quando relata a morte de um menino da trinca que viera a falecer de sarampo, Bandeira dirá: “... e lá se foi para a trinca dos anjinhos de Nosso Senhor!”.¹³ Essa correlação de anjo versus criança também aparece em outra peça de *Estrela da manhã*, trata-se do “Jacqueline”, em que a criança também é uma espécie de porta-voz dos anjos.

Em “Sacha e o Poeta” há um contraponto entre a condição de criança - aurora da vida, mensageira dos anjos, beleza pura -, com o ser poeta - aquele que consegue sugerir o inefável e, pelo empenho em recriar a língua, reveste-a sempre com o ar da novidade, de juventude, levando o leitor a uma experiência inesperada de linguagem.

Sacha com sua língua fragmentária, feita música mágica, transmite ao poeta algo que seria inatingível de outra forma. O poeta, cuja atitude foi a de criar a novidade, em minha leitura abriu apenas as lágrimas na menina. Mas Sacha não é vingativa, sendo pura, retribui com o etéreo, com a mensagem dos anjos. Ela proporciona ao poeta uma gota da própria infância dele, coloca-o em contato com o essencial do ser criança que um dia ele foi: criança como

¹²M. BANDEIRA. “A trinca do Curvelo”, in *Os reis vagabundos e mais 50 crônicas*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1966, p.22.

¹³Idem, p. 25.

mensageira da ternura que no poema é também divina. Do confronto entre Sacha e o poeta, nós espectadores herdamos o conflito: a infância perdida para sempre e *a saudade do único tempo em que fomos verdadeiramente felizes.*

Em versos livres aparentemente despreziosos, há o desenrolar de uma cena em princípio banal, mas que vai sendo envolvida num fecho de misticismo. A poesia, o poeta, Sacha e entidades divinas estão todos interligados e se influenciando. Divindade que oscila entre judaísmo e cristianismo na figura dos anjos e na aparição do arco-íris; espiritismo e platonismo no que se refere aos delírios e à mediunização, por seu turno, nada mais que um transe proporcionado pelos espíritos ou divindades; umbanda e macumba na presença de Exu e do preto-velho, também ele um médium.

As correntes místicas, religiosas ou filosóficas não são aproveitadas de maneira doutrinária ou estrita, o poeta consegue "bandeirizar" todas essas tendências para o objetivo final de seu poema. Qual seja o de problematizar e cotejar o ser poeta com o ser criança. É emblemático que a palavra poeta e Sacha aparecem cinco vezes cada. A especularidade entre ambas as personagens extrapola a linguagem dos versos 07 e 15, está de algum modo no jogo dialético entre as condições que caracterizam comumente a atitude poética e a infantil. Poeta e criança são seres excepcionais, podem intermediar nosso contato com o desconhecido, seja ele uma entidade divina ou uma experiência lingüística nova.

Nos poemas "Na Rua do Sabão" e "Pensão Familiar", procurei sublinhar uma musicalidade que se destacava da visualidade e principalmente da sonoridade dos versos e dos conjuntos e relações entre os versos. Em "Sacha e o Poeta" há uma musicalidade de outra natureza. Pelas várias linhas de sugestões de sentido que o poema admite, forma-se como que uma orquestração de sentidos sugeridos intensamente explorada, sobretudo no que toca as múltiplas interpretações face à presença de diferentes e até conflitantes correntes místicas, religiosas ou filosóficas. Tal orquestração não é de nenhuma forma harmônica: uma linha de sugestão não explica ou se soma a outra, necessariamente, elas se interagem e também são concorrentes no arranjo contrapontístico do poema.

A sinfonia de sentidos, que é a maneira como muitas vezes recordamos dos eventos da infância, advém da tentativa de se criar uma grande polifonia. Criar várias correntes de sugestão num mesmo poema a fim de que a compreensão não seja unívoca, ou demasiado lógica, foi uma das buscas na modernidade, talvez originada partir da herança simbolista. É como se o poema oferecesse alguns caminhos interpretativos e fossemos tentados a seguir uma pelo menos. Tal atitude é comum em música, quando na audição de uma peça sinfônica, por exemplo, colocamo-nos a ouvir somente a linha dos baixos.

Considerações finais

Difícil uma conclusão precisa. Trilhei uma direção em muitos momentos variável, sempre norteadas, porém, pela idéia de que um traço musical informaria a poética de Manuel Bandeira. Procurei cercá-la em tudo que me sugeria de musicalidades, sem deixar de fazer justiça, ainda no primeiro capítulo, aos estudiosos que de algum modo passaram pelo assunto. Não cheguei a nada sintético e arrebatador como: “O conceito de musicalidade na poesia de Bandeira”. Um arremate desse porte, certamente, inviabilizaria a diversidade das discussões, sobretudo no que implica as muitas possibilidades de se conceber a musicalidade, em favor de uma hipótese rígida de trabalho.

No capítulo II, os depoimentos do poeta sobre as implicações da música erudita em sua obra, o papel fundamental da sua poesia no desenvolvimento do *lied* nacional, o lugar de destaque ocupado por Manuel Bandeira na crítica da canção popular brasileira, foram alguns pontos que permitiram surpreender algumas relações entre a poesia bandeiriana e a música ela mesma. A noção de musicalidade, nesse sentido, mostrou-se antes de tudo como aproximação ora mais concreta, no caso da canção de câmara; ora mais especulativa, no caso da popular. Tal aproximação, no entanto, não eliminou outras frentes do debate, por exemplo, a relevância da poética musical de Mário de Andrade. Seria admissível tomar um desses dois rumos até a exaustão, ou ainda outros que a dissertação indica. O caminho escolhido, porém, foi tentar ventilar a poesia de Bandeira com o maior número de questões poético-musicais.

É importante fixar que a presença de todos os autores reunidos no terceiro capítulo - os que descrevem procedimentos há muito tradicionais na poesia e os que elaboram ou formulam novas técnicas que possam ser musicais - faculta uma

maior percepção da fração musical da linguagem poética, sem exclusão da importância metafórica da música no tratamento crítico da poesia. Mesmo mobilizando todo esse instrumental para compreender as musicalidades na poesia de Manuel Bandeira, finalizo sem miragem de totalidade. A noção de musicalidade no poeta também não se fecha nela mesma, conecta-se, por exemplo, a outras inquietações da obra como a idéia da poesia *desentranhada* do cotidiano. Isso fica patente ao longo das análises dos poemas, as quais procuram um percurso através das musicalidades mas sem se fechar a outras tessituras interpretativas.

Na segunda parte do trabalho, as três análises retesam a validade dos capítulos anteriores. O projeto de T. S. Eliot de contrair estruturas poéticas imitadas da música de concerto - exposto no capítulo III, por exemplo - favoreceu o esclarecimento de alguns aspectos dos poemas. Mas a concepção eliotiana, embora tenha sugerido pensar um texto como “Pensão Familiar” numa base estrutural emprestada da canção, adveio imbricada a questões de forma e fundo bastante relevantes. Também o conceito de “compasso de tempo”, formulado por Edward Sapir, trouxe um ganho instrumental importante para as leituras musicalizadas dos poemas. Aplicado sozinho, contudo, facilmente se esvaziaria, porque os textos reservam outras musicalidades, outras questões gerais ou específicas que não puderam ser desprezadas.

Embora com suas particularidades, as análises guardam algumas semelhanças. Em todas, há a reflexão sobre o uso, no discurso crítico, das informações biográficas do autor. Não se tratou simplesmente de evitá-los, mas os eventuais dados sobre a vida de Manuel Bandeira foram sendo dosados nas interpretações, cada uma concentrada em surpreender as musicalidades a partir do próprio poema. As peças escolhidas, por revelarem algumas características comuns de forma e de conteúdo, também colaboram para que suas análises tenham outras superfícies de contato que não a provocada pela metodologia musical.

Jamais se pretendeu simplesmente aplicar aos poemas selecionados a metodologia esboçada sobretudo no terceiro capítulo, mas experimentar o

alcance dela. O estilo de ensaio predominante, por favorecer uma espécie de exercício intelectual, tende a evitar um tipo de interpretação que tende a esgotar o método ou os textos. As análises aqui delineadas, a propósito, antes refazem ou convivem com outras formas de interpretar um poema de Manuel Bandeira, do que anulam exegeses como as de Davi Arrigucci Jr.

Em “Na Rua do Sabão”, “Pensão Familiar” ou “Sacha e o Poeta” há sempre uma cena em movimento, ainda que rápida e sem maiores deslocamentos. Primeiramente, podemos acompanhar a performance de um balão, da criação passando pela fuga dos meninos até o seu desaparecimento. Quem sabe esse balão possa também representar a passagem da vida... Depois, o poeta nos situa num jardim baldio. Aí seguimos um gatinho, personagem principal desse poema, durante todo sua “mijadinha”. Por último, é a menina Sacha que, sem proferir palavra em português, dá um baile no poeta com uma só redondilha emprestada dos anjos.

Ao potencial de visualização ou performance oferecido por essas três cenas, corresponde um trabalho gráfico. Bandeira poderia ter iniciado todos os versos na extremidade esquerda da folha. Optou, porém, por dar plasticidade, às vezes contida como em “Sacha e o Poeta”, para alguns versos. Em todos os poemas, pode-se destacar vestígios daquilo que os tratados de metrificação prevêem como musicalidade, isto é, a presença de sonoridades agradáveis ao ouvido. A espacialização dos versos livres, nesse sentido, também é um dos instrumentos de que se valeria o poeta para realçar novas possibilidades de musicalidades. Usar o branco da folha para destacar uma ou outra palavra específica, viabiliza aquela orquestração engendrada por Stéphané Mallarmé: as palavras se iluminando de reflexos recíprocos. A liberdade gráfica colabora ainda para a criação de versos harmônicos.

A assunção de uma espécie de metodologia de leituras musicais, tende a problematizar, por um lado, os critérios críticos de abordagem da obra do poeta consagrados tanto pela crítica quanto pelo próprio poeta. Proporciona, por outro, o questionamento de algumas concepções poéticas em versos medidos e em versos livres. A fronteira entre essas duas classes de verso mostrou-se mesmo

complexa e movediça. Por último, essa metodologia que permitiu considerar as musicalidades ora como metáforas, ora como possíveis facetas próprias da poesia, poderia ser aperfeiçoada se mirada para a obra de outros autores. O trabalho, assim, estaria apenas começando.

Bibliografia

DO AUTOR

BANDEIRA, Manuel. *Andorinha Andorinha*, Org. Carlos Drummond de Andrade, São Paulo, Círculo do Livro, 1978.

_____. *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938.

_____. *Antologia dos poetas brasileiros da fase simbolista*, Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1965.

_____; ANDRADE, Mário. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, Org. Marcos Antonio de Moraes, São Paulo, Edusp, 2001.

_____. *De poetas e de poesia*, Rio de Janeiro, Tecnoprint/Edições de Ouro Culturais.

_____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro, Record/Altaya, 1998.

_____. *Itinerário de Pasárgada*, Rio de Janeiro, Record/Altaya, 1998.

_____. *Os reis vagabundos e mais de 50 crônicas*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1966.

_____. *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1977.

SOBRE O AUTOR

AGUIAR, Joaquim Alves de. “Do palácio à pensão”, in *América Latina: palavra*,

- literatura e cultura*, São Paulo/Campinas, Memorial/Unicamp, 1995.
- ANCONA, Telê Porto (Org.). *Manuel Bandeira: verso e reverso*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1987.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- _____. *O cacto e as ruínas*, São Paulo, Duas Cidades, 1997.
- BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira (Coleção fortuna crítica)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980.
- CANDIDO, Antonio; CANDIDO, Gilda. “Introdução” a *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Record/Altaya, 1998.
- CHOCIAY, Rogério, “A noção de verso livre do *Prefácio Interessantíssimo* ao *Itinerário de Pasárgada*”, in *Revista de Letras*, São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 1993.
- DOSSIÊ MANUEL BANDEIRA, in *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, ano V, nº 08, junho 1997.
- GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1996.
- GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbrismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*, São Paulo, Ática, 1983.
- HOLANDA, Sergio Buarque. “Trajetória de uma poesia”, in *Manuel Bandeira, poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar 1977.
- Homenagem a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, Jornal do Comércio, 1936.
Reeditado em 1986, ano do centenário do poeta, pelo Ministério da Cultura e pela Metal Leve.
- HORTA, Luís Paulo. “Bandeira e a música”, in *Belo Belo*, Rio de Janeiro, Ano II, Nº 5, outubro 1986.
- MAYA, Ivone da Silva Ramos. “Musicalidades subentendidas no modernismo brasileiro”, in *Ao encontro da palavra cantada - poesia, música e voz*, Rio de Janeiro, Sete Letras, 2001.
- MONTEIRO, Pedro Meira. “Vida e poesia na janela”, in *Estudos Avançados*, São Paulo, nº 34, setembro-dezembro de 1998.

- MOREIRA, Luiza Franco. “O verso verdadeiramente livre: a técnica modernista de Manuel Bandeira”, in *Revista de crítica literária latinoamericana*, Lima-Berkeley, Ano XX, Nº 40, 2º semestre de 1994.
- SILVA, Maximiano de C. (org.). *Homenagem a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, UFF/Presença, 1989.
- SIMÕES, João Gaspar. “Da Falsa naturalidade em poesia e o exemplo de Manuel Bandeira”, in *Liberdade de espírito*, Porto, Portugal, 1948.
- SIMON, Michel. *Poètes d’aujourd’hui - 132, Manuel Bandeira: Etude, choix de textes et bibliographie*, Paris, Editions Pierre Seghers, 1965.
- TELES, Gilberto Mendonça. “Um novo itinerário”, in *Manuel Bandeira - Um novo itinerário*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

GERAL

- ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*, São Paulo, Edusp, 1999.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das “Flores do Mal” de Baudelaire*, Rio de Janeiro, Ediouro.
- ANAIIS DO PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA. São Paulo, Departamento de Cultura, 1938.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Livraria Martins, 1974.
- _____. *Música, doce música*, São Paulo, Livraria Martins, 1963.
- _____. *O baile das quatro artes*, São Paulo, Livraria Martins/INL, 1975.
- _____. *Obra imatura*, São Paulo, Livraria Martins, 1960.
- _____. *Os filhos da Candinha*, São Paulo, Livraria Martins/INL, 1976.
- _____. *Poesias completas*, São Paulo, Círculo do Livro.
- ARAUJO, Murillo. *A arte do poeta*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1973.
- ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira - Instinto de

- nacionalidade”, in *Crítica e variedades*, São Paulo, Globo, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*, trad. Y. Frateschi, São Paulo - Brasília, Hucitec, 1996.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”, in *O Rumor da língua*, trad. Mário Laranjeira, São Paulo, Brasiliense, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles, *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*, trad. Teixeira Coelho, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de versificação*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1921.
- BLANCHOT, Maurice. “O mito de Mallarmé”, in *A Parte do fogo*, trad. A. M. Scherer, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- BOSI, Alfredo. “Frase: música e silêncio”, in *O Ser e o tempo da poesia*, São Paulo, Cultrix, 1977.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1994.
- _____(Org.). *Leitura de poesia*, São Paulo, Ática, 1996.
- CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento”, in *Teoria da literatura: formalistas russos*, Porto Alegre, Editora Globo, 1978.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e música”, in *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo, Perspectiva, 1992.
- _____. “Uma poética da radicalidade”, in *Caderno de poesia do aluno Oswald (Poesias reunidas)*, São Paulo, Círculo do Livro.
- CANDIDO, Antonio. “Duas notas sobre poética”, in *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Nº 05, 2000.
- _____. *Iniciação a Literatura Brasileira*, São Paulo, Humanitas, 1999.
- _____. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1975.
- _____. *Na sala de aula*, São Paulo, Ática, 1995.
- _____; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença na literatura brasileira (3º vol. modernismo)*, São Paulo - Rio de Janeiro, DIEFEL, 1975.

- CARVALHO, Amorim de. *Teoria geral da versificação (vols. I e II)*, Lisboa, Império, 1987.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*, Belo Horizonte - Rio de Janeiro, Itatiaia, 1973.
- CASTILHO, Antonio Feliciano. *Tratado de metrficação portuguesa*, Lisboa, Emp. da Hist. de Portugal, 1908.
- COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*, trad. L. P. Horta, Rio de Janeiro, Artenova, 1974.
- COUTINHO, Afrânio, *Introdução à literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Distribuidora de livros escolares Ltda., 1972.
- CRUZ, Luís Santa. “Os gêneros poéticos do modernismo”, in *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, novembro, 1951.
- DAGHLIAN, Carlos (Org.). *Poesia e música*, São Paulo, Perspectiva, 1985.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- DANTAS, Vinícius. “Oswald de Andrade e a poesia”, in *Novos Estudos/Cebrap*, julho de 1991.
- DUFRENNE, Mikel. “Poesia e música”, in *O Poético*, trad. L. A. Nunes e R. K. de Souza, Porto Alegre, Globo, 1969.
- ELIOT, T.S. *De poesias e poetas*, trad. Ivan Junqueira, São Paulo, Brasiliense, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*, trad. A. F. Caxais e E. Cordeiro, São Paulo, Passagens, 1992.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, trad. M. M. Curioni, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1978.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.
- HAMBURGUER, Michael. *La verdad de la poesía*, trad. M. A. Flores e M. C. Magro, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1991.
- HARRIES, Karsten. “A metáfora da transcendência”, trad. L. M. Menezes de Souza, in *Da Metáfora*, org. Sheldon Sacks, São Paulo, Educ/Pontes, 1992.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*, trad. I. Blikstein e J. P. Paes, São

Paulo, Cultrix.

- _____. “Poesia da gramática e gramática da poesia”, in *Linguística Poética. Cinema*, H. de Campos e B. Schnaiderman (org.). São Paulo, Perspectiva, 1970.
- _____; POMORSKA, Krystyna. *Diálogos*, trad. E. A. Kossovitch. São Paulo, Cultrix, 1985.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*, São Paulo, Duas Cidades, 1974.
- LEVIN, Samuel. *Estrutura lingüística em poesia*, trad. J. P. Paes, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1975.
- MAIAKÓVSKI. “Como fazer versos?”, trad. Boris Schnaiderman, in *Poética de Maiakóvski*, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvre complètes*, texte établi et annoté par H. Mandor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira*, Rio de Janeiro, INL/Nova Fronteira, 1985.
- MARQUES, Oswaldino. “Matrizes estruturais do verso moderno”, in *Ensaios escolhidos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Poesia Modernista”, in *Razão do poema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul (Modernismo e música popular)*, Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas, 1998.
- NUNES, Benedito. “Poesia e filosofia”, in *Crivo de papel*, São Paulo, Ática, 1998.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*, São Paulo, Perspectiva, 1976.
- PERKINS, David, *Is literary history possible?*, The Johns Hopkins University Press, London, 1993.
- PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*, Rio de Janeiro, Elo Editora, 1988.
- PLATÃO, *Diálogos*, trad. Jorge Paleikat, Porto Alegre, Editora Globo, 1960.
- POE, Edgar Allan. “O princípio poético”, “A filosofia da composição” e “Análise racional do verso”, in *Poemas e ensaios*, trad. O. Mendes e M. Amado, Porto Alegre, Globo, 1985.
- POUND, Ezra. *Abc da literatura*, trad. A. de Campos e J. P. Paes, São Paulo,

- Cultrix, 1995.
- _____. *A Arte da poesia*, trad. H. de L. Dantas e J. P. Paes, São Paulo, Cultrix, 1995.
- PROENÇA, Cavalcanti. *Ritmo e poesia*, Rio de Janeiro, Simões, 1955.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade do Riso*, trad. A. F. Bernardini e H. F. de Andrade, São Paulo, Ática, 1992.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Origens do verso livre”, in *Do Barroco ao modernismo*, São Paulo, Conselho Editorial de Cultura, 1979.
- _____. “Os Princípios silábico e o silábico-acentual”, in *O Verso romântico e outros ensaios*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- RICOEUR, Paul. “La métaphore et le problème central de l’herméneutique”, in *Revue Philosophique de Louvain*, Louvain, Édition de l’Institut Supérieur de Philosophie, 1972.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*, trad. Paulo Rónai, São Paulo, Globo, 1995.
- SANT’ANNA, Affonso Romano. *Musica popular e moderna poesia brasileira*, Petrópolis, Vozes, 1980.
- SAPIR, Edward. “Fundamentos musicais do verso”, in *Linguística como ciência*, trad. M. Câmara Jr., Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1961.
- SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante*, trad. coletiva, São Paulo, Editora da Unesp, 1991.
- SPITZER, Leo. “La enumeración caótica en la poesía moderna”, in *Linguística e Historia Literaria*, trad. J. P. Riesco, Madrid, Gredos, 1955.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*, trad. Eduardo Grau, Buenos Aires, Emecé Editores, 1952.
- _____; CRAFT, Robert. “Da arte de compor e das composições”, in *Conversas com Igor Stravinsky*, trad., São Paulo, Perspectiva, 1984.
- SÜSSEKIND, Flora. “Brito Broca e o tema da volta à casa no romantismo”, in *Remate de Males*, nº XI, Campinas, 1991.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*, São Paulo, Edusp,

1991.

_____. “Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX”, in *Ao encontro da palavra cantada - poesia, música e voz*, Rio de Janeiro, Sete Letras, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Rio de Janeiro, Vozes, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*, trad. J. P. Paes, São Paulo, Cultrix, 1970.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres*, édition, établie et annotée J. Hytier, Paris, Gallimard, 1967.

_____. *Variedades*, trad. M. M. de Siqueira, São Paulo, Iluminuras, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*, São Paulo, Duas Cidades, 1983.

ALGUMAS GRAVAÇÕES*

AMORIM, Jair; GOUVEIA, Evaldo. “Terra azul”, in *A música de Jair Amorim e Evaldo Gouveia*, Continental, 1986.

CARTOLA. *Cartola*. Abril Cultural, 1970.

_____. *Vols. I e II*, Discos Marcus Pereira.

HIME, Olívia. *Estela da vida interior*, Continental, 1986.

GODOY, Maria Lúcia. *Maria Lúcia Godoy canta poemas de Manuel Bandeira*, Museu da Imagem e do Som - Mis, 1966.

ROSA, Noel. *Inédito e desconhecido*, Estúdio Eldorado, 1983.

_____. *Noel Rosa*, Abril Cultural, 1970.

RODRIGUES, Lupiciníu. *Lupiciníu Rodrigues*, Abril Cultural, 1970.

SECOS E MOLHADOS. “Rondó do capitão”, in *Secos e Molhados*, Continental, 1973.

*Todos os discos da *Abril Cultural* citados, possuem encartes com fartas informações sobre a obra e a vida dos compositores. Além deles, os álbuns de Olívia Hime e o de Noel Rosa *Inédito e desconhecido*, também trazem encartes bastante interessantes.

SINHÔ. *O Pé de anjo* - Vol. 01, Revivendo.

VALENTE, Assis. *Assis Valente*, Abril Cultural, 1970.

_____. *Assis Valente*, Acervo Funarte da Música Brasileira.