

MÚSICA E POESIA EM MANUEL BANDEIRA

MUSIC AND POETRY IN MANUEL BANDEIRA

Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNICAMP)

RESUMO: Este trabalho busca verificar, através de um estudo comparativo, as relações existentes entre música e poesia em Manuel Bandeira.

PALAVRAS-CHAVE: Música, Poesia, Manuel Bandeira.

ABSTRACT: This essay seeks to verify, through comparative analysis, the relations between music and poetry in Manuel Bandeira.

KEYWORDS: Music, Poetry, Manuel Bandeira.

A relação entre música e poesia vem desde a antigüidade. Na cultura da Grécia Antiga, por exemplo, poesia e música eram praticamente inseparáveis: a poesia era feita para ser cantada. De acordo com a tradição, a música e a poesia nasceram juntas. De fato, a palavra "lírica", de onde vem a expressão "poema lírico", significava, originalmente, certo tipo de composição literária feita para ser cantada, fazendo-se acompanhar por instrumento de cordas, de preferência a lira.

A partir de então, configuraram-se muitos momentos em que a música e a poesia se uniram. Segundo Antônio Medina Rodrigues, "a grande poesia medieval quase que foi exclusivamente concebida para o canto. O Barroco, séculos além, fez os primeiros ensaios operísticos, que iriam recolocar o teatro no coração da música. Depois Mozart, com a Flauta mágica ou D. Giovanni, levaria, como sabemos, esta fusão ao sublime." (Rodrigues 1990: 28)

Durante muito tempo, a poesia foi destinada à voz e ao ouvido. Na Idade Média, "trovador" e "menestrel" eram sinônimos de poeta. Seria necessário esperar a Idade Moderna para que a invenção da imprensa, e com ela o triunfo da escrita, acentuasse a distinção entre música e poesia. A partir do século XVI, a lírica foi abandonando o canto para se destinar, cada vez mais, à leitura silenciosa.

Entretanto, mesmo separado da música, o poema continuou preservando traços daquela antiga união. Certas formas poéticas, ainda vigentes, como o Madrigal, o Rondó, a Balada e a Cantiga aludem diretamente às formas musicais. Se a separação de poetas e músicos dividiu a história de um gênero e outro, a poesia não abandonou de vez a música tanto quanto a música não abandonou de vez a poesia.

A música erudita do Ocidente, com Bach, Mozart, Beethoven, Mahler, etc., dispensara a palavra, mas a ópera conservou a velha comunhão entre a música e a poesia. Os libretos correspondem a textos poéticos a partir dos quais o compositor escreve músicas. Uma variante da ópera, a opereta, que fez muito sucesso no século XIX, acabou reforçando ainda mais a combinação da palavra com a música. Na mesma

época, floresceu, na Alemanha, um tipo de composição chamada "lied", ou seja, pequena peça poético-musical feita para execução em voz e piano.

Em obras camerísticas, como as de

Schubert, por exemplo, compositor cuja obra mais importante são os Lieder para canto e piano, usou textos de Goethe e Schiller ao invés de subliteratura. A mesma coisa ocorre com Bach, que em suas cantatas de câmara recorreu a textos bíblicos, com Hugo Wolf (textos de Michelangelo, Moerike) e com Ravel (textos de Ronsard e Villon). As condições de contato humano oferecidas pelas manifestações musicais de câmara exigem do compositor não só um tratamento musical mais apurado e detalhístico, mas também um maior cuidado na escolha dos textos, pois o seu conteúdo, dada essa estreita relação intérprete-público, se evidencia muito mais. (Medaglia 1986: 83)

Neste pequeno estudo, pretendemos refletir sobre as relações que Manuel Bandeira estabeleceu com a música, seja ela popular (e o seu meio) ou erudita, para a elaboração de sua poesia.

O início da produção poética de Manuel Bandeira foi influenciado pela estética parnasiano-simbolista, que usava da linguagem de estilo elevado e musical como das metáforas penumbriadas para se expressar. Logo após a publicação de seu livro *A cinza das horas*, já percebemos, em Bandeira, um processo de libertação de sua herança parnasiano-simbolista; sua linguagem começa a se desvincular do estilo elevado da poética tradicional incorporando a estes elementos da cultura popular. E para isso, o poeta utiliza as palavras do dia-a-dia, o verso livre e valoriza o que é comumente considerado desqualificado como matéria poética.

Posteriormente ao primeiro momento modernista, em que seus ideólogos assumiram uma posição iconoclasta, negando o sublime e questionando as classificações e concepções de arte culta, principalmente a partir de 1924, os modernistas tendem a uma atitude mais conciliatória para com a tradição. No entanto, uma das características básicas de todo o modernismo brasileiro é a tendência a recuperar a cultura popular, tradicionalmente excluída pelo conceito de cultura elitista tradicional. O que havia no país, antes do modernismo, era predominantemente a separação entre o erudito e o popular, o elevado e o baixo, e assim por diante. Representando o panorama cultural brasileiro de forma homogênea e sem originalidade, muito mais preocupado em copiar o modelo "civilizado" do que em criar sua própria concepção artística e cultural.

Os modernistas, combatendo essa perspectiva submissa à cultura européia, passam a valorizar o popular e também a incorporá-lo a sua proposta estética. Esta nova atitude, provinda das estéticas vanguardistas como a futurista, a cubista e a surrealista, etc., derruba as categorias até então consideradas símbolos do valor artístico, como a do "sublime" e do "vulgar", da "alta" e da "baixa cultura".

É, sem dúvida, a emergência do Modernismo, como um valor questionador de toda uma tradição que historicamente via como "arte superior" somente a arte

associada à cultura branca européia, que coloca em pauta todo um repertório popular anteriormente desqualificado, nesse momento posto como matéria artística.

Uma prática corrente nos anos 20 e 30, no modernismo brasileiro, era a da valorização da simplicidade (como a utilização da linguagem do dia-a-dia e a valorização da cultura popular) para a concepção de obras artísticas. Esta simplicidade pode ser notada nos poemas e romances de Oswald de Andrade, em parte da obra literária de Mário de Andrade, nos poemas de Manuel Bandeira, entre outros autores.

Nessa perspectiva, Bandeira busca sua inspiração na rua e no bar, entre salões literários, prostíbulos, livrarias, cabarés e cafés-cantantes, locais que constituíam uma via de comunicação real e efetiva do poeta com seu povo. Nestes lugares – o Amarelinho, a Lapa e a José Olympio, no Rio de Janeiro; o Franciscano, a Rua Lopes Chaves (endereço de Mário de Andrade, outro poeta que manteve uma relação estreita com a música e a cultura popular), em São Paulo –, como ressalta Arrigucci, foram locais onde:

travavam-se relações variadas entre mundos heterogêneos. Salões da alta burguesia, da aristocracia paulista do café e movimentados focos da vida boêmia carioca, em meio à gente pobre da Lapa. Salões, cafés, restaurantes, livrarias, cabarés e botequins não foram apenas pontos de encontro da roda literária dos anos 20 e 30; foram cadinhos de relações importantes, pessoais e sociais de classe, de raça, relações intersubjetivas, que acabaram por integrar a nova matéria artística, com sensível aguçamento da consciência do escritor com respeito à realidade em volta e evidente ampliação do próprio conceito de literatura. (Arrigucci 1990: 64)

Um exemplo dessa comunicação de grupos distintos pode ser vista no depoimento de Donga ao *Museu da Imagem e do Som*, gravado em 1969, no qual ele descreve o itinerário de uma noite típica reunindo músicos e poetas:

Recebíamos a visita de Olegário Mariano, Afonso Arinos, presidente da Academia Brasileira de Letras, Hermano Fontes, Gutemberg Cruz, Catulo da Paixão Cearense e outros poetas. Iam lá nos buscar para fazermos uns programas na Praça da Cruz Vermelha. Nós ficávamos ali, improvisando, tocando, cada um solando alguma coisa e os poetas dizendo os versos (...) depois íamos para aquele largo da Av. Gomes Freire, a Praça dos Governadores, onde o João Pernambuco morou mais tarde. Nessa praça tinha um bar, no qual sentávamos e rompíamos o dia. Era um meio de literatos que apreciavam música e músicos que apreciavam poesia. (apud Vianna 1995: 113)

O compositor de samba, nos anos 20 e 30, pode ser considerado como um agente mediador entre mundos culturais distintos, como o dos salões intelectuais e o das festas populares das camadas mais pobres da cidade. Essa característica foi

apontada por observadores da época, como fica claro neste comentário de Manuel Bandeira sobre o sambista Sinhô: "Ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana. Daí a fascinação que despertava em toda gente quando levado a um salão." (Bandeira s/d: 63) Para Manuel Bandeira, Sinhô representava o que de mais povo e carioca existiu em sua época. Esse fascínio que era confundido com um interesse pelo popular que cada vez mais competia com os interesses eruditos dos salões da elite brasileira (vide a semana da arte moderna e o interesse modernista, em geral, pela cultura popular brasileira) está em Manuel Bandeira, que chega a ver no sambista o símbolo por excelência da cultura carioca: "o que há de mais povo e de carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda." (Bandeira s/d: 63) A princípio, o contato com esse mundo "genuíno" era feito através de compositores já consagrados que eram convidados para os salões das camadas mais ricas da cidade. Sinhô era para todos uma criatura fabulosa, vivendo no mundo noturno do samba, zona impossível de localizar com precisão – "é no Estácio, mas bem perto ficam as macumbas do Encantado, mundo onde a impressão que se tem é que ali o pessoal vive na brisa, cura tosse com álcool e desgraça pouca é bobagem." (Bandeira s/d: 90)

Nessa fase, processa-se a mistura de elementos da qual nascia o samba carioca, em cuja geografia destaca-se a Praça Onze, onde se misturavam a cultura negra e a branco-européia. Este período, marcadamente áureo na música popular brasileira, propiciou o surgimento de compositores, poetas e cantores até hoje famosos em nosso cancionário popular, fazendo com que o nosso samba se tornasse matéria prima tipo exportação.

Um personagem freqüente na poesia de Manuel Bandeira é a do sambista Jaime Ovalle. Existem várias referências a seu nome em diversos poemas, crônicas, cartas e no "Itinerário" do poeta modernista. Portanto, a freqüência deste personagem em sua obra pode ajudar-nos a entendê-la melhor. Para Davi Arrigucci,

referências e alusões como essas acabam compondo uma imagem recorrente intrínseca à obra, uma figura do imaginário bandeiriano que toma forma no texto, fazendo-se uma espécie de entidade parafictional, cujo estatuto se assemelha ao dos verdadeiros personagens de ficção, e cujo entendimento pode ser decisivo para a compreensão da obra como um todo. (Arrigucci 1990: 50)

De acordo com o Crítico, Ovalle tanto quanto Irene, Rosa, Dona Aninha Viegas, Totônho Rodrigues e várias outras pessoas da roda familiar e do círculo de amigos do poeta, por ele sempre evocadas na sua poesia, têm a consistência ambígua dos seres feitos de palavras e imaginação. Estes personagens pertencentes ao mundo real de Bandeira estão presentes em suas poemas como se fossem fictícios. Parecendo vindos de um mundo imaginário do poeta, cria uma força simbólica que atinge o leitor de seus textos poéticos como se fossem verdadeiramente ficcionais. (Ver Arrigucci 1990: 50-1)

Manuel Bandeira chegou até mesmo a escrever um poema em que o nome de Ovalle faz parte do título. Considerado de grande importância para o entendimento de sua obra, é o "Poema só para Jaime Ovalle":

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada)
Chovia
Chovia uma triste chuva de resignação
Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.
Então me levantei,
Bebi o café que eu mesmo preparei,
Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...
Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

Neste poema, podemos perceber que Manuel Bandeira extrai sua poesia de onde menos se espera. O poema trata do momento em que um sujeito se levanta numa manhã escura e chuvosa posterior a uma noite quente e tempestuosa, faz seu café e o bebe, volta para cama, acende um cigarro e fica pensando na vida e nas mulheres que amou. O poema trata de forma mimética de um ato rotineiro que em princípio não há poeticidade alguma. Provavelmente seja por este motivo que Bandeira o deixou em "quarentena", como nos diz o poeta em seu *Itinerário*, por não saber avaliar a sua qualidade poética. No entanto, Davi Arrigucci nos diz que este poema é um dos pontos mais altos da obra do poeta; um poema que valoriza o cotidiano e que tem no título, o nome de um compositor de Música Popular.

Outro exemplo da importância que Ovalle exerce no imaginário de Bandeira pode ser constatado em seu "Poema com uma linha de Guimarães Rosa", no qual podemos ver nos seguintes versos:

Depois de morto,
Primeiro queria beijar meus pais, meus irmãos, meus avós,
[meus tios, meus primos.
Depois irei abraçar longamente uns amigos – Vasconcelos,
[Ovalle, Mário...
Gostaria ainda de me avistar com o Santo Francisco de Assis.
Mas quem sou eu? Não mereço.
E então me abismarei na contemplação de Deus e de sua glória.
Esquecido para sempre de todas as delícias, dores, perplexidades
Desta vida de aquém-túmulo.

A importância de Jaime Ovalle pode ser notada aqui, pelo motivo de seu nome estar presente numa "lista de desejos" de Bandeira, na qual o músico e poeta se apresenta entre as pessoas que o poeta deseja ver depois de morto. Como se fosse uma espécie de pedido a Deus para que o poeta (aqui o eu lírico se mistura com a própria figura do poeta) possa ver as pessoas mais queridas que com certeza lhe

despertaram saudades em sua vida. Também notamos uma importante referência a São Francisco de Assis, considerado santo dos pobres e dos animais a que o poeta deseja ver, revelando-nos assim sua simpatia com o santo dos humildes, identificando-se com sua vida e com sua poesia.

Jaime Ovalle tinha em seu círculo de amizades sambistas consagrados, hoje mitológicos, como Sinhô, Donga, João da Bahiana, Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, Catulo da Paixão Cearense, entre outros. Além de músicos, a Lapa concentrava outras personalidades que fizeram desta não somente uma zona de boêmia e de música, mas também um espaço literário. Eram poetas, artistas e intelectuais, como Raul de Leoni, Ribeiro Couto, Dante Milano, o próprio Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Caio de Mello Franco, Oswald Costa, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Villa-Lobos, etc. A Lapa foi mitificada por todas estas pessoas com suas "histórias", suas memórias, seus desejos, suas verdades e suas paixões. A Lapa, como ressalta Arrigucci, lembraria Pasárgada

com sua consistência de desejo e sonho, feita do tecido da imaginação, mas correspondendo a realidades profundas da alma e a aspectos concretos da vida material. Na verdade, se percebe o quanto a própria Pasárgada bandeiriana tem a ver com a atmosfera da Lapa Literária e boêmia dos anos 20, de modo que as aspirações singulares do poeta, barradas pela vida madrastra, se descobrem de repente realizáveis no mundo próximo e libertário da vida boêmia, no mais prosaico dia-a-dia do ambiente carioca. Como em Pasárgada, a Lapa tem "alcalóide à vontade e prostitutas bonitas/para a gente namorar." (Arrigucci 1990: 66)

Sem dúvida, Manuel Bandeira sentiu a poesia neste ambiente onde a paixão corporal e espiritual se confundem, tornando-se uma só coisa. Como o próprio poeta diz sobre este ambiente boêmio e cultural da Lapa: "o ambiente, de resto, favorecia as iluminações." (apud Arrigucci 1990: 67)

Ovalle era o elemento que incorporava ou representava este ambiente da Lapa, talvez por isso a tamanha importância que este exerceu sobre Manuel Bandeira. O sambista é sempre evocado pelo poeta. Segundo Arrigucci, ele era o catalisador do sublime que vinha do prosaico e do cotidiano.

Manuel Bandeira também se relaciona diretamente com a música propriamente dita. Os compositores o tinham com preferência para musicar seus textos poéticos. O poeta, em seu *Itinerário de Pasárgada*, tenta explicar o porquê dessa predileção dos músicos por sua poesia. Ele nos diz que o crítico musical Aires de Andrade vê em sua poesia um sentimento e uma expressão muito ligadas aos costumes populares, e cita o crítico:

Mesmo nos momentos em que Manuel Bandeira se manifesta exprimindo anseios de universalização, não consegue o seu pensamento se emancipar inteiramente do jugo que estabelecem em suas faculdades

criadoras as reminiscências acumuladas no espírito do poeta pela ação do observador apaixonado das coisas do povo. Há sempre em seu estilo a intromissão, às vezes franca, às vezes sorrateira, dessas forças que se agitam incessantemente nas camadas subterrâneas da sua emoção em atitudes expansionistas. Atribuo principalmente a esse aspecto da arte de Manuel Bandeira o motivo de atração que faz convergir para a sua poesia as preferências dos nossos compositores. (apud Bandeira 1984: 81)

Certamente, o crítico Aires de Andrade tinha razão, pois o próprio Bandeira acredita nessa preferência dos músicos por seus poemas de fundo popular e cita alguns dos mais musicados: "Berimbau" (Ovalle, Mignone), "Trem-de-Ferro" (musicado já umas quatro ou cinco vezes, e muito bem, por Vieira Brandão), "Cantiga" (Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez), "Azulão" (Ovalle, Guarnieri, Gnattali), "Dona Janaína" (Mignone), "Irene no Céu" (Guarnieri), "Na Rua do Sabão", "Macumba de Pai Zusé" e "Boca de Forno" (Siqueira), "O Menino Doente" (Mignone), "Dentro da Noite" (Mignone, Helza Cameu), entre outros. Assim como textos para melodias já existentes, entre elas "Azulão" e "Modinha" com música de Ovalle e uma Modinha de Villa-Lobos sob o pseudônimo de Manduca Piá. E além destes poemas, Manuel Bandeira criou letras para músicas escritas por Villa-Lobos chamadas *Canções de Cordialidade*, criadas para receber visitantes ilustres, para substituir o *Happy Birthday to you* cantada nas festas de aniversário. Nestas canções, Bandeira se utilizou "tanto quanto possível das frases feitas da nossa linguagem coloquial, sobretudo em 'Boas vindas'; 'Amigo seja bem vindo! A casa é sua. Não faça cerimônia. Vai pedindo, vai mandando.'" (Bandeira 1984: 83)

Mesmo os poemas de Bandeira tendo sido musicados por músicos de formação erudita é importante ressaltar que nesse momento histórico os temas populares eram valorizados por estes músicos que através da mudança da perspectiva puramente elitista da arte buscavam elementos populares e até mesmo folclóricos para associar a sua música, conforme bem demonstra a relação de vários desses compositores com a estética modernista. Como também demonstra o CD intitulado *Estrela da Vida Inteira*, comemorando o centenário de Bandeira, com poemas seus musicados por consagrados compositores da MPB, como: Tom Jobim, Francis Hime, Danilo Caymmi, Milton Nascimento, Toninho Horta, entre outros. É importante ressaltar que neste CD os poemas de Bandeira não são recitados com um fundo musical de um piano ou de um violão, como comumente se faz com a maioria dos poetas cujos poemas são gravados em disco. Nessa gravação, os poemas são transformados em parte integrante da música. De uma forma impressionante os poemas parecem ser feitos para a música, ou como se fossem feitos um para o outro, conjuntamente, demonstrando, assim, a musicalidade intrínseca e intensa de seus poemas. Esse CD é uma prova empírica da musicalidade natural de Bandeira, sua existência mostra a afinidade deste com a Música Popular Brasileira.

A obra de Manuel Bandeira é marcadamente musical, sua poesia está diretamente relacionada ao sentido primitivo da palavra poética, que é o canto. O

poeta é amante da música, autor de vários poemas musicados. Notadamente, o poeta mais musicado do país. Letrista, colaborador e amigo de vários músicos importantes e crítico bissexto. O fato de ser tão marcadamente musical com certeza é o motivo de sua poesia ter sido preferencialmente musicada pelos compositores brasileiros.

Bandeira é um poeta que se identifica com a música, ele próprio nos diz: "sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente." (Bandeira 1977: 50) O poeta chegou a estudar música, teoria musical e tocar instrumentos como o piano e o violão. Esta aproximação com a música pode ser vista também como um meio de aproximação da tradição popular. A música, para o Bandeira, é um objeto usado para construção de seus poemas, para isso o poeta fez uso de técnicas musicais na estrutura dos poemas, buscando efeitos semelhantes aos da música. Unindo, assim, as duas artes irmãs.

No seu *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira vai refletir sobre o trabalho de escrever texto para melodia já composta. – trabalho que fizera duas vezes para Jaime Ovalle e várias vezes para Villa-Lobos –, dizendo-nos como é difícil a elaboração deste tipo de produção artística:

Pode suceder que depois de pronto o trabalho o compositor ensaia a música e diz: "Ah, você tem que mudar esta rima em *i*, porque a nota é agudíssima e fica muito difícil emití-la nessa vogal." E lá se vai toda a igreja do poeta! Do poeta propriamente, não: nesse ofício costume pôr a poesia de lado e a única coisa que procuro é achar as palavras que caiam bem no compasso e no sentimento da melodia. Palavras que, de certo modo, façam corpo com a melodia. Lidas independentemente da música, não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nenhuma delas. (Bandeira 1984: 83)

Manuel Bandeira colaborou com os músicos de três formas: os músicos escolheram livremente, na obra do poeta, os poemas que desejaram musicar; ou forneceram melodias para que o poeta escrevesse o texto, ou lhe pediram letra especial para música que desejavam compor.

Além dessas considerações, outras também de grande importância devem ser apresentadas: a relação, propriamente, do amalgamento entre música e poesia, como nos mostra Mário de Andrade com o poema "As ondas da praia", de Manuel Bandeira, um exemplo de perfeita união entre música e poesia, musicado por Lourenço Fernandez e Camargo Guarnieri. Segundo Mário, as duas peças não apresentam um só defeito fonético. Quanto ao ritmo e movimento frásico do poema, os dois músicos compreenderam seu movimento. Tanto o poeta quanto os músicos fizeram peças de movimento rápido. O poema, até mesmo imita o ritmo coreográfico das ondas do mar. (ver Andrade 1975: 95). Vejamos o poema:

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
Quero ser feliz

Nas ondas do mar
Rainha do mar
Quero esquecer tudo
Quero descansar.

E nos reitera o crítico Lorenzo Fernandez:

Não será antes a presença nela de um acicate que lhe é peculiar, provocador do trabalho de expressão sonora? Explico de outra maneira. Os músicos sentem que poderão inserir a sua musicalidade – de música propriamente dita – naquela *musicalidade subentendida*, por vezes inexpressa, ou simplesmente indicada. Percebem que sua colaboração não irá constituir uma superestrutura, mas que se fundirá com a obra poética, intimamente. (In: Bandeira 1984: 77-8 – grifos nossos)

Utilizando-se dos recursos musicais é que Bandeira chega à “musicalidade subentendida” de sua poesia. Em seu *Itinerário de Pasárgada* ele nos diz:

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. (Bandeira 1986: 49-50)

São vários os exemplos da musicalidade encontrados na poesia de Manuel Bandeira e apontado pelos críticos, como por exemplo: “Debussy”, poema que tenta transpor para a poesia a linha melódica de Debussy, “Berimbau”, acerca do qual o crítico Franklin de Oliveira nos diz que seu “verso, pela vibração de suas células, atinge os limites da música pura. O fluxo sonoro não se interrompe: entre palavra e palavra, não há ponto morto, espaço a ser alinhavado.” (Oliveira 1980: 238) Em “Cantiga”, Arrigucci argumenta que o procedimento despojado de Bandeira se mostra próximo da tradição da lírica musical romântica alemã, representada pelos *Lieder*, em que era usual a transformação de pequenos poemas líricos em canções de câmara. O autor também chama a atenção para o fato de que Bandeira, além de ser amante da música, desenvolvia uma poesia a que se atribui uma musicalidade intrínseca, o que, de certa forma, explicaria o fato de sua poesia ter sido musicada por vários compositores. Por outro lado, foi através da música que Bandeira se aproximou do elemento popular, o

que era uma tendência no modernismo e também marcou o intenso relacionamento do poeta com figuras importantes do cenário musical, como Mário de Andrade e Jaime Ovalle. (ver Arrigucci 1990: 168; 173)

Um momento em que podemos notar a manifestação da musicalidade em Manuel Bandeira relacionada ao mundo popular está expresso no poema "Na rua do sabão" de *O Ritmo Dissoluto*, livro importante porque marca significativo avanço poético (o verso livre, e o coloquial) na poética de Manuel Bandeira, como também em todo o modernismo brasileiro. Elaborado em versos livres e com volumosa variação de sílabas nos versos, o poema inicia-se com o aproveitamento do refrão da cantiga de roda: "Cai, cai, balão", verso que se repete mais de uma vez no poema, também recolhida por Assis Valente em 1933, na sua canção de mesmo nome.

A utilização desse refrão popular faz com que o leitor, conhecedor da canção, inicie a leitura do poema cantando alegremente como uma criança. Mas este sentimento de alegria da abertura não se prolonga nos versos seguintes. E o poeta mostra verdadeiramente o que vai tratar em seu poema: a triste situação de um menino pobre e doente. Desse modo, a alegria inicial não passa de um falso prelúdio.

Esta colagem do refrão, feita por Bandeira, além de transportar a musicalidade da canção popular para seu poema recria o linguajar popular, recurso estético próprio do modernismo, trazendo para ele (o poema) uma linguagem próxima à cotidiana. A técnica da colagem também associa o poeta às vanguardas do modernismo: o surrealismo, o futurismo, o cubismo. Recurso, este, que foi muito utilizado pela canção popular brasileira, seja como citação, paráfrase ou paródia.

Cai cai balão
Cai cai balão
Na Rua do Sabão!

O que custou arranjar aquele balãozinho de papel!
Quem fez foi o filho da lavadeira.
Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.
Comprou o 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 – pequena coisa tocante na escuridão do céu.

Levou tempo para cair fôlego.
Bambeava, tremia todo e mudava de cor.
A molecada da Rua do Sabão
Gritava com maldade:
Cai cai balão!
Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das
[mãos que o tenteavam.

E foi subindo...
 pra longe...
 serenamente....
Como se o enchesse o soprinho tísico do José

Cai cai balão

A molecada salteou-o com atiradeiras
 assobios
 apuros
 pedradas.

Cai cai balão!

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

Ele foi subindo...
 muito serenamente...
 para muito longe...

Não caiu na Rua do Sabão.
Caiu muito longe... Caiu no mar – nas águas puras do mar alto.

O motivo deste poema é o do mundo infantil. Como dissemos, a primeira estrofe é a reprodução de um trecho de uma cantiga folclórica, com seu ritmo popular. A segunda estrofe mostra a fase de construção do balão por um menino pobre (filho de uma lavadeira) e doente (que tosse muito), uma representação da criança que pode ser comparada à do próprio poeta, também doente. Após o esforço empreendido pela criança doente ("Levou tempo para criar fôlego./Bambeava, tremia todo e mudava de cor.") o balão sobe e alcança o céu escuro, representando uma espécie de vitória do menino que mesmo doente ("com seu soprinho tísico") alcança o inacessível céu. De forma mágica e lúdica, superando toda maldade das crianças da "Rua do Sabão" que gritavam para que o balão caísse e que também o apedrejavam, juntamente com a lei de proibição municipal ao balonismo – neste momento representado pela figura de um homem e seu mundo puramente racional sem capacidade de imaginativa – o balão alcança o céu. O verso "Como se enchesse o soprinho tísico de José.", após a subida do balão, retoma a figura do menino e atribui à sua fraqueza toda a glória daquela elevação. O personagem infantil é elevado às alturas como o seu balãozinho, para um mundo bem diferente daquele de sua realidade, para ganhar como o balão o mundo que deveria ser do seu merecimento.

No final do poema, sente-se a personagem do poeta conduzido às alturas; contra tudo e todos o balão alcança os céus e quando cai, não cai na Rua do Sabão. O balão cai no mar, "nas águas puras do mar alto" como se, simbolicamente, houvesse um processo de purificação da criança e também do poeta.

Outra possível relação entre música e poesia em Bandeira pode ser notada pela proximidade do texto bandeiriano com o texto medieval. Segundo Yudith Rosembaum, "Se aproximarmos 'Temas e Voltas' de seu primo-irmão do século XV, o vilancete, surpreenderemos um jogo entre o 'mote', matriz básica, e as 'glosas', que nada mais são do que 'voltas' do tema poético inserido no mote." (Rosembaum 1993: 194-5)

De acordo com a autora, o vilancete tem sua origem na cultura popular galego-portuguesa e expressava-se com sua forma tradicional, de uma estrofe (o mote ou a "cabeça", geralmente de três versos), seguida de um número variável de versos (voltas, pés de glosas), que podiam ter de cinco a oito versos, predominando a redondilha maior. Os versos do mote costumam se repetir nas estrofes seguintes, o que traz semelhanças significativas como o poema em questão: "Mas pra quê/tanto sofrimento".

Se nos céus há o lento
Deslizar da noite?
Se lá fora o vento
É um canto da noite?

Se agora, ao relento,
Cheira a flor da noite?

Se o meu pensamento
É livre na noite?

A música, para Manuel Bandeira, teve uma importância imprescindível para a realização de alguns dos seus mais belos poemas. O poeta se utilizava da música como um objeto de imitação como podemos notar já no mencionado poema "Debussy", no qual o poeta tenta imitar em seu poema a música do compositor francês.

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

Em carta endereçada a Mário de Andrade em três de julho de 1922, Manuel Bandeira dizer a seu amigo como foi construído o seu poema. Seguem-se as palavras do poeta:

Ele começa [o poema Debussy] com uma batuca por desfastio com três notinhas que vão e vêm, a gente sorri e daí a pouco ele põe o dedo a furto numa fibra dolorida e então a gente cai em si e chora. No que respeita à técnica o Para cá, para lá são os 1^{os} compassos da *Réverie mais à rebours*, que na *Réverie* as notas oscilam do grave para o agudo e do agudo para o grave. (grifos do autor) (Moraes 2000: 66)

Norma Goldstein comenta que os doze versos do poema são organizados 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 novelinho na mão." (Goldstein 1987: 18). O que Bandeira tenta fazer em seu poema é utilizar uma linguagem poética afim à linguagem da música, tentando imitá-la através de recursos das técnicas musicais na estrutura do poema.

Outras considerações a respeito da musicalidade de Manuel Bandeira são dadas por Gilda de Melo e Souza e Antonio Candido (1986: lxi), em ensaio introdutório a *Estrela da Vida Inteira* – a frequência de mania musical em Bandeira, como: "acalanto, canção, balada, cantiga, cantilena, comentário musical, desafio, improviso, madrigal, rondó, noturno, tema e variações, tema e voltas, berimbau, macumba, etc." Portanto, sua obra é marcadamente musical. Bandeira leva sua poesia ao sentido primitivo, que é o canto.

Mais um fato importante que nos revela a relação de Manuel Bandeira com a música é que essa relação das duas artes irmãs fez com que contribuísse e aguçasse "ainda mais a percepção do ritmo poético, dos valores timbrísticos das vogais, dos jogos de assonâncias, aliterações e rimas, de toda a tessitura sonora do poema, cujas relações com o sentido soube captar em toda a sua dimensão e profundidade." (Arrigucci 1990: 172).

Para Arrigucci, o reconhecimento da influência da música na poesia de Bandeira é uma questão decisiva para a prática de sua construção do poema:

Bandeira elaborou efetivamente, segundo conta, essa influência através do estudo de música, de tratados de composição (como o de Vicent d'Indy), de livros de teoria musical (como o de Blanche Silva sobre a sonata), do aprendizado de instrumentos (como o violão e o piano), procurando mimetizar a forma musical, mediante recursos técnicos da forma poética, mesmo percebendo que não lhe podiam dar senão "arremedo" de música. Depois vem o reconhecimento de uma música específica da poesia, distinta da música propriamente dita, mas que com esta se relaciona de modo sutil e complexo – relação que é preciso compreender em profundidade porque é o meio de se conhecer a

afinidade íntima e o verdadeiro “abismo” que ora une, ora separa as duas artes. (Arrigucci 1990: 169)

Para Bandeira, a arte do poeta e a arte do músico são semelhantes mesmo que cada uma delas tenha sua linguagem própria, no sentido de que a música não precisa se utilizar de termos lingüísticos para se realizar, mas somente de elementos sonoros, diferenciando exemplarmente da poesia que utiliza necessariamente dos termos lingüísticos combinados aos termos fonéticos, termos essenciais para a realização do poema. Pois, para Bandeira, à partitura da música podem se relacionar, tanto, no plano interno, com suas correspondências estruturais; quanto no plano externo, com suas possíveis conexões entre letra e melodia, com a poesia, como bem pudemos notar em seus poemas musicados e em sua produção de letras para os seus amigos músicos.

No entanto, ao perceber as diferenças básicas da música e da poesia Bandeira não vai deixar os seus experimentos no sentido de explorar na prática as afinidades entre as duas artes. Nesse sentido, o poeta lança mão de outro procedimento – esse mais subjetivo – para utilizar a música como elemento para a criação poética: é a captação do sentimento passado pela música no sentido estrito. Nesse procedimento, o poeta não se utiliza de elementos formais da música para construir seu poema, mas sim da experiência íntima e pessoal passada pela música para construir seu poema, superando e ultrapassando os “abismos” existentes entre as duas artes. Como ele próprio nos diz: “É que por maiores que sejam as afinidades entre as duas artes, sempre as separa uma espécie de abismo. Nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente”. (Bandeira 1984: 80)

BIBLIOGRAFIA:

- ANDRADE, Mário de. *Libertinagem*. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *O Movimento Modernista. A Poesia de 30*. In: *Aspectos da literatura Brasileira*. São Paulo. Martins; 1974. 5ª ed..
- _____. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo/Livraria Martins – Brasília/INL, 1975.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BANDEIRA, *Estrela da vida inteira: poesias reunidas e poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- _____. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.
- _____. *Manuel Bandeira: Seleta de prosa*. (Org.: Júlio Castañon Guimarães) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993.
- _____. *Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.
- CAVALCANTI, Luciano M. Dias. *Música Popular Brasileira e Poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira*. Belém – Pará: Paka-Tatu, 2007.
- GOLDSTAIN, Norma. O primeiro Bandeira e sua permanência. In: *Manuel Bandeira Verso e Reverso*. São Paulo, T. A. Queiros, 1987.

- MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: *Balanço da Bossa e outras bossas*. (Org.: Augusto de Campos) São Paulo, Perspectiva, 1978.
- MELO e SOUSA/CANDIDO, Gilda e Antonio Candido. Introdução a Estrela da Vida Inteira. In: BANDEIRA, *Estrela da vida inteira: poesias reunidas e poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira: análise e interpretação literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- MORAES, Marcos Antônio de (org). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.
- OLIVEIRA, Franklin de. O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia. In: *Fortuna Crítica*, Rio de Janeiro; Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.
- RODRIGUES, Antônio Medina. De música popular e poesia. In: *Revista USP*, São Paulo, dezembro/ janeiro/ fevereiro, 1989/90. n. 4.
- ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: IMAGO, 1993.
- SILVA, Maximiano de C. (Org.). *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: UFF/Presença, 1989.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.



Encontro de Manuel Bandeira com os grandes compositores da Música Popular Brasileira: Chico Buarque e Tom Jobim e com o poeta e compositor Vinícius de Moraes, nos anos 60.

Recebido em 15/09/2008; aprovado em 13/09/2009.