



Polifonia e Modernidade em Manuel Bandeira e Heitor Villa-Lobos

AVELINO ROMERO PEREIRA*

Depois do jantar Villa cantou duas coisas de uma série Serestas que ele está compondo. [...] A 2ª é praó “Anjo da guarda”. A música do Anjo está matante parece uma tarde que não acaba mais. Fiquei com os olhos cheios d’água me atraquei com o Villa, beijei-o. Que bruta comoção, puta merda! Quando ele diz “um anjo moreno violento e bom – brasileiro” é tal e qual a minha irmã, Mário! [...] Eu senti uma felicidade...

Manuel Bandeira a Mário de Andrade, 15 de abril de 1926.

(*apud* MORAES, 2001: 286)

O poeta e o compositor

Além dos vínculos com o modernismo de 1922, a amizade e os laços de sociabilidade entre Manuel Bandeira e Heitor Villa-Lobos foram marcados pelas parcerias artísticas, que renderam uma dúzia de composições vocais contando com versos do poeta. É o próprio Bandeira quem narra: “Villa-Lobos foi o primeiro compositor a escrever música para versos meus. Era nos tempos heroicos do modernismo e do próprio Villa, que morava numa modestíssima casinha da Rua Dídimo, mas que noites inesquecíveis passamos ali” (BANDEIRA, 2012: 102). O poema a que se refere Manuel Bandeira chamava-se “Debussy” e foi musicado em 1920 por Villa-Lobos, que tomou para título o primeiro verso: *Novelozinho de linha*. É a terceira das seis canções do ciclo de *Historietas* – ou *Historiettes*, como quer o título em francês.¹ O compositor sacou o poema de *Carnaval*, segundo livro do poeta, publicado um ano antes, e que teria significativa acolhida entre os modernistas. Um de seus poemas, o satírico “Os sapos”, serviria ao propósito da crítica aos “passadistas”, ao ser declamado sob vaias por Ronald de Carvalho na Semana de Arte Moderna de 1922. Bandeira cedeu “Os sapos”, mas não concordou em participar da Semana, por não se identificar com os ataques aos parnasianos e simbolistas, menos ainda às formas clássicas, ao soneto e aos versos metrificadas e rimados. Já a participação de Villa-Lobos foi fundamental para o alcance do evento, dada a organização dos

* UNIRIO, Professor Associado de História da Música, historiador e pianista, Pós-Doutor em História (FCRB), Doutor em História (UFF), Mestre em História do Brasil (UFRJ).

¹ Os demais autores são Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho (2 canções) e Albert Samain (2 canções). Dedicadas à cantora Vera Janacópulos, quatro das canções têm texto original em francês e as outras duas, *Solidão* de Ribeiro Couto e *O novelozinho de linha*, além do original em português, apresentam versão alternativa em francês.

concertos que integravam os três festivais e que serviram de chamariz ao público. Para o compositor, presença constante em programas musicais apresentados no Rio de Janeiro, era uma oportunidade de se fazer conhecer também em São Paulo. Para os dois, seguramente, a Semana serviu para aguçar a inflexão modernista e consolidar a aproximação aos artistas ligados ao movimento.²

Ainda nos anos 1920, Bandeira fazia a defesa entusiasmada da genialidade do músico, em artigos de crítica musical, em que deixa patente a admiração por sua obra: “sou dos que acreditam sinceramente na genialidade do nosso patricio” (BANDEIRA, 2009: 660). Mas, guardando isenção e distanciamento crítico em relação ao amigo, proclama isto, após fazer reparos ao último dos *Epigramas irônicos e sentimentais* de Ronald de Carvalho, musicados pelo compositor: “Villa-Lobos é impotente para sair de dentro de Villa-Lobos. [...] conhece pessoalmente Ronald. Pois musicou esses dois versos à maneira de ópera lírica! É estupendo. É interessantíssimo. Mas não tem nem um tiquinho de Ronald ali dentro. É um contrassenso” (*Ibid.*).³

Depois de *Novelozinho de linha*, Villa-Lobos comporia *O Anjo da Guarda* e *Modinha*, que integram as *Serestas*, série de 12 canções com acompanhamento ao piano compostas em 1926. *O anjo da guarda* é um poema publicado no jornal *O Globo* em 1925 e que seria incluído em *Libertinagem*, livro saído em 1930; e *Modinha*, uma melodia do compositor para a qual Bandeira escreveu versos, sob o pseudônimo de Manduca Piá, coerente com a intenção de lhes dar uma atmosfera popular e despreziosa. Não à toa, o compositor dedicou-a a Catulo da Paixão Cearense. De 1929 é *Jurupari* ou *L'enfant et le Youroupari*, que integra a *Suíte sugestiva* para soprano, barítono e orquestra de câmara. Nos anos 1940, em clima de exaltação nacionalista, viriam a *Invocação em Defesa da Pátria*, para voz solista, coro e orquestra, de 1943, no contexto da Guerra Mundial, portanto; dois dos cinco números da *Quadrilha das estrelas no céu do Brasil*, para coro a cappella, de 1944; o *Martelo das Bachianas Brasileiras n. 5*, de 1945, para o qual o poeta desenha onomatopeias, descrições da natureza tropical e uma

² Sobre a relação dos dois artistas com a Semana de Arte Moderna, ver BANDEIRA, 2012: 79, 89-90, e WISNIK, 1983. Bandeira equivoca-se, ao dizer que *O novelozinho de linha* foi apresentada e talvez vaiada na Semana (BANDEIRA, 2012: 103). Nos programas constam apenas três das *Historietas*, a de Ribeiro Couto, cantada em português por Nascimento Filho, e as de Ronald de Carvalho, cantadas em francês por Maria Emma, sempre com acompanhamento de Lucília Villa-Lobos, esposa do compositor.

³ Talvez por ser o último número do ciclo, Villa-Lobos tenha fugido ao espírito do mesmo, dando excessiva ênfase, e justapondo à simplicidade do texto um acompanhamento em trêmolo no piano, que soa de fato dramático demais.

melancolia sentida como brasilidade; e a série de *Canções de cordialidade*, também de 1945, que Villa-Lobos propôs ao poeta, como reação ao hábito, deplorável no seu entender, de se cantar o internacionalizado *Happy Birthday* nas comemorações de aniversário. São cinco canções: *Feliz aniversário*, *Boas festas*, *Feliz Natal*, *Feliz Ano Novo* e *Boas vindas*. Em 1945, o compositor pediu também ao poeta que escrevesse versos para o *Canto de Natal*, para coro a 3 vozes. Em 1958 foi a vez de o poeta pedir ao compositor para escrever a música do *Cântico para o Colégio Santo André*.

A música na memória do poeta

Na verdade, faço versos porque não sei fazer música.

Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*.

Essa revelação de Manuel Bandeira, embora suprimida a partir da segunda edição de sua autobiografia poética, parece dar conta, e ao mesmo tempo ocultar, as múltiplas relações que o autor de *Itinerário de Pasárgada* entreteceu com a música e os músicos.⁴ A afirmação talvez se explique pela reconhecida humildade com que o autoproclamado “poeta menor” costumava referir-se a si e às suas criações. Entretanto, e ainda que se leve em conta a insistência dos amigos para que o fizesse, a humildade não o eximiu de se expor nesse livro confessional, no qual desfia a trajetória de sua obra, disserta sobre seu processo criativo, e apresenta chaves de leitura para vários de seus poemas. Assim, em uma passagem, fala mais longamente de sua conexão com a arte musical: “maior ainda foi em mim a influência da música. Não há nada no mundo de que eu goste mais do que de música. Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente” (BANDEIRA, 2012: 64). A reiteração do vocábulo música, como um *ostinato*, já sugere uma ideia fixa na mente do poeta. Embora lamente que uma tentativa de realizar na arte da palavra formas análogas às musicais não passaria de um arremedo, descreve mais detidamente essa ambição:

⁴ A primeira edição de *Itinerário de Pasárgada* é de 1954. Em vida do autor, foram publicadas a segunda em 1957 e a terceira em 1966, além da inclusão do texto na edição da obra reunida em 1958. Sobre a exclusão do trecho e sua transcrição, ver NEWTON JR., 2012: 15.

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, 2012: 64)

Bandeira diz ter chegado a compor um longo poema, que não conservou, baseado na estrutura da sonata clássica, e ter recorrido também à forma *lied* (canção), explicando que “à música e não à imitação de qualquer modelo literário se deve atribuir a repetição de um ou dois versos, às vezes de uma estrofe inteira, em muitos poemas de *A cinza das horas*” (BANDEIRA, 2012: 64). Revela também que imaginou uma “bemolização” das vogais, ao jogar com as variantes “Capiberibe – Capibaribe” no poema “Evocação do Recife” que integra *Libertinagem* (BANDEIRA, 2012: 65). Em outra passagem, diz ter aprendido “que a boa rima é a que traz ao ouvido uma sensação de surpresa nascida não da raridade, senão de uma espécie de resolução musical” (BANDEIRA, 2012: 52). Além disso, percebe-se que o poeta também flertou com a música nos títulos de poemas: noturnos, madrigais, cantigas e canções nomeiam alguns de seus versos. E o mesmo recurso aparece em dois de seus livros, algo apenas sugerido em *Opus 10*, mas explícito em *Carnaval*, alusivo à obra de Robert Schumann, compositor romântico alemão. No “Epílogo”, poema que encerra o livro, o poeta confessa:

*Eu quis um dia, como Schumann, compor
Um Carnaval todo subjetivo:
Um Carnaval em que o só motivo
Fosse o meu próprio ser interior... (BANDEIRA, 1973: 76)*

Bandeira fez estudos musicais, tocava o violão e foi capaz de dissertar eruditamente sobre o instrumento em *Literatura de violão*, título de uma das crônicas para jornal que reuniu em *Flauta de papel*, coletânea publicada em 1957. Ao se referir às “vozes redondas e cheias” do violão, registra os afetos envolvidos nessa relação, e termina revelando um lugar possível para a música em sua trajetória de solitário e convalescente perene: “e são precisamente essas vozes as mais características do violão, aquelas que lhe dão o acento de melancolia e ternura íntimas, o seu encanto de instrumento incomparável para as horas de solidão e sossego” (BANDEIRA, 2009: 792). Além dessas referências explícitas, o poeta produziu também artigos de crítica musical para periódicos especializados e foi parceiro de criação de alguns compositores ou teve,

ainda em vida, poemas musicados por iniciativa de diversos deles – Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali e sobretudo Jaime Ovalle e Heitor Villa-Lobos, dentre outros. Segundo Vasco Mariz, Bandeira foi o poeta mais acessado pelos compositores: “54 poemas dele foram postos em música 92 vezes” (MARIZ, 2002: 41).

Num capítulo da autobiografia poética dedicado a essa aproximação dos compositores à sua obra, Bandeira considera as relações de sua poesia com a música e a própria musicalidade de seus poemas. Mas a aludida humildade o faz valer-se da opinião dos críticos: Andrade Muricy, para o qual “a musicalidade subentendida” da poesia de Bandeira poderia ter sido desentranhada em “música propriamente dita” pelos compositores que dela se serviram (MURICY *apud* BANDEIRA, 2012: 96), e Ayres de Andrade, que enxerga em sua poesia um sentimento e uma expressão muito ligadas aos costumes populares, o que teria atraído aqueles compositores estimulados pela voga do nacionalismo musical. O poeta acrescenta que essas colaborações se deram sob três formas: ou os compositores escolheram poemas para musicar; ou lhe forneceram melodias; ou pediram que escrevesse algo especialmente para ser musicado. A segunda forma, o poeta praticou com Jaime Ovalle e Villa-Lobos. Foi o caso da *Modinha* e o das *Canções de cordialidade*, citadas há pouco. Diz então que “essa tarefa de escrever texto para melodia já composta [...] é de amargar” (BANDEIRA, 2012: 101). Explica que nessa condição, põe a poesia de lado e procura apenas achar as palavras que caíam bem ao compasso e ao sentimento da melodia, as quais, “lidas independentemente da música, não valem nada” (*Ibid.*).

Expandindo-se nas considerações, Bandeira entende que apesar das afinidades entre as duas artes, uma espécie de abismo as separa, e que “nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente” (BANDEIRA, 2012: 98). Observa que a “musicalidade subentendida”, apontada por Muricy, poderia resultar em outra linha melódica, quando tratada por outro compositor, sem que isso implicasse qualquer inadequação, a exemplo dos versos de *Azulão*, escritos para uma melodia de Jaime Ovalle e musicados também por Camargo Guarnieri e por Radamés Gnattali. O poeta nota ainda, por outro lado, que nem sempre a melodia despertada nos músicos correspondia à que lhe parecia implícita no texto, embora pudesse se sentir bem interpretado no sentimento geral do poema, mesmo quando as melodias lhe soavam distantes de suas inflexões orais. E por fim, fiel ao tom confessional adotado no livro, mas quiçá traíndo uma vez mais a pretendida humildade, conclui: “sim, gosto de ser musicado, de ser traduzido e... de ser fotografado. Criançice? Deus me conserve as minhas

criancices! Talvez neste gosto, como nos outros dois, o que há seja o desejo de me conhecer melhor, sair fora de mim para me olhar como puro objeto” (BANDEIRA, 2012: 104).

Sem pretender uma objetividade absoluta do olhar, no papel de historiador que aproxima a poesia de Bandeira e a música de Villa-Lobos, para flagrar um modo particular de articulação do real social, proponho uma abordagem analógica, que permita identificar pontos de convergência entre as duas linguagens artísticas e alguns dos respectivos processos de criação adotados pelos dois modernistas. Fugindo ao que me parece uma simplificação demasiada, tomada aliás pelo poeta e por alguns críticos que se debruçaram sobre sua obra, entendendo-se por musicalidade apenas os eventuais contornos melódicos sugeridos por um texto e sua transposição para o modo cantado, busco antes a dimensão textural que a melódica. Como provocação inicial, entendo que, ao compartilharem um mesmo modo de sentir e representar a modernidade, os dois artistas desenvolveram processos análogos em suas poéticas: a textura polifônica de algumas criações e a mobilização de materiais extraídos do cotidiano. Proponho assim a seleção e análise de alguns poemas de Bandeira e de composições de Villa-Lobos, instrumentais ou em parceria com o poeta, nos quais os mencionados processos e características podem ser observados.

Da poesia à canção

Uma qualidade que me fascina em você é a sua musicalidade. É aliás o que mais me seduz na poesia. Eu faço versos para me consolar de não ter ideias musicais: nunca a melodia mais precária ou mofina me passou pela cabeça. Sinto-me por isso, espiritualmente, um aleijado. Ainda bem que não me falta o sentimento do ritmo e da estrutura musical. Onde as encontro, gozo-as libidinosamente.

Manuel Bandeira a Mário de Andrade, 3 de julho de 1922.

(*apud* MORAES, 2001: 65)

No *Itinerário de Pasárgada*, o poeta nos diz que o *Carnaval* opus 9 de Schumann era uma das músicas de sua preferência: “imaginei fazer qualquer coisa do mesmo gênero em poesia. Assim, escrevi o meu ‘Debussy’ no mesmo espírito em que Schumann compusera o seu ‘Chopin’ ” (BANDEIRA, 2012: 76). O *Carnaval* de Schumann é um ciclo de 21 peças para piano, cada uma identificada por um título sugestivo ou característico, alternando números de dança e remissões aos personagens da *commedia dell’arte* – Pierrot, Arlequim e Colombina – ou a

personalidades reais tratadas sob a fantasia do compositor, à exceção do mencionado Chopin, que é referido explicitamente. O *Carnaval* de Bandeira também passeia pelos personagens e danças. Quanto a “Debussy”, diz que “o escrevera na doce ilusão de estar transpondo para a poesia a maneira do autor de *La jeune fille aux cheveux de lin*” (BANDEIRA, 2012: 103). A composição citada é o nº 8 do primeiro caderno de *Prelúdios* para piano, datado de 1910 e composto por Claude Debussy (1862-1918), referência do modernismo francês, como Chopin fora uma referência para os românticos, sobretudo franceses. O poeta diz citar o prelúdio “de caso pensado”, pois na repetição do verso “Para cá, para lá...” tivera a “intenção de reproduzir-lhe a linha melódica inicial” (*Ibid.*). De fato, *La fille aux cheveux de lin* – nome correto da composição – inicia com um vaivém, do agudo ao grave, de volta ao agudo e repetindo-se, que encontraria correspondente nos versos iniciais do poema:

Debussy

Para cá, para lá...

Para cá, para lá...

Um novelozinho 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 a adormecer o balanço

– Psiu... –

Para cá, para lá...

Para cá e...

– O novelozinho caiu. (BANDEIRA, 73: 64)

Não só o desenho inicial, mas também o tom infantil do poema parecem corresponder ao caráter da composição de referência, uma das mais simples dentre os 12 *Prelúdios* da coletânea. Mas é possível que o poeta tenha sido traído pela memória, ou tenha optado por modular os afetos associados à fatura do poema, pois em 1922, em carta a Mário de Andrade, embora não deixe de mencionar o prelúdio, dava como base outra composição de Debussy, mais exatamente os primeiros compassos de *Rêverie*, mas ao avesso, isto é, invertendo o movimento, que ia do

grave para o agudo e do agudo para o grave. O contexto é uma sequência da correspondência entre os dois amigos, em que Bandeira remete alguns exemplares de *Carnaval*, e chama a atenção para o poema, uma “laboriosa e voluptuosa manipulação de alquimia subjetiva, com incalculável arsenal de subentendidos imponderáveis” (BANDEIRA *apud* MORAES, 2001: 60). O destaque pode sugerir alguma afeição especial por aquele poema ou dever-se simplesmente ao fato de ser um em que a intenção musical fosse mais explícita. Mário de Andrade é músico e Bandeira pode estar sublinhando essa afinidade. Se o poema é realmente uma “laboriosa e voluptuosa manipulação de alquimia subjetiva, com incalculável arsenal de subentendidos imponderáveis”, pode-se concluir que Bandeira quis recriar em poesia o que se convencionou chamar de impressionismo em música, por analogia à diluição dos traços na pintura. A descrição do poema – se é que se pode chamar descrição essa enumeração de palavras que parecem fugir ao objeto em lugar de o desenhar – é puro Debussy, ou seja, aponta a característica imprecisão do francês e seu espírito mais sugestivo do que descritivo ou narrativo, em conformidade com as tendências dos simbolistas, com os quais o compositor dialogou em sua música: o Verlaine das *Fêtes Galantes*, o Pierre Louÿs das *Chansons de Bilitis*, o Mallarmé do *L’après-midi d’un faune*, e o Maeterlinck de *Péleas et Mélisande*.

Na contramão, em resposta a Bandeira, o amigo paulista exalta “Os Sapos”, e diz ter gostado menos de “Debussy”. Afirma entender o compositor de outra maneira e não ter “a sensação Debussy” ao ler os versos, mas lembrar-se de Satie (ANDRADE *apud* MORAES, 2001: 62). O também francês Erik Satie (1866-1925), referência não só para Debussy mas para os modernistas brasileiros, foi muito divulgado no Rio de Janeiro nas duas décadas que antecederam a Semana de 22. Uma de suas composições – por sinal uma paródia de Chopin, da célebre *Marcha Fúnebre* – protagonizou uma das polêmicas em torno do evento, ao ser executada como ilustração à conferência de Graça Aranha, numa demonstração de que a emoção estética moderna não se prendia apenas ao sentimentalismo romântico, mas poderia incluir também o humor e a ironia (ver WISNIK, 1983: 70-71, 77). Satie foi pródigo em compor peças-piadas, como a *Sonatina burocrática* ou as *Três peças em forma de pêra*, que reviravam a tradição num senso de humor muito parisiense, facilmente assimilável pelo ambiente carioca e também pelas intenções iconoclastas e carnalizantes dos modernistas da Semana. É o humor e a leveza de Satie que Mário de Andrade capta nos versos de Bandeira.

Em nova carta, Bandeira retruca – “você não sente Debussy como eu” – e entrega uma motivação bem mais profunda do que a mera tentativa de imitação do movimento melódico. A semelhança com Debussy estaria no modo como este, no entender de Bandeira, engana o ouvinte, partindo de um motivo musical simples, para atingir grande profundidade emocional: “ele começa como quem 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” (BANDEIRA *apud* MORAES, 2001: 66). Bandeira testemunha então ao amigo a lembrança de ter visto naquela mesma atitude descrita no poema uma menininha de três anos com uma lesão cardíaca precoce que lhe teria despertado “uma ternura profunda misturada à lembrança da *Jeune fille aux cheveux de lin*” (*Ibid.*). Portanto, mais do que a pura imitação melódica, é a compaixão despertada no tuberculoso que fora um dia desenganado pelos médicos que torna especial aquele poema: “e aquele novelozinho de linha que oscila umas três vezes e cai pareceu-me a imagem da vida daquele anjinho e depois, por uma colossal ampliação e sucessão de círculos, a imagem da minha vida, da vida de todos nós, e dos mundos e dos universos” (*Ibid.*). O novelozinho como metáfora da própria vida! Sem dúvida, é o poeta de *A cinza das horas* que aí está, identificado ao indizível da poesia simbolista, que também movia Debussy. A propósito, comentando Mallarmé em conferência na ABL em 1942, dirá Bandeira: “nomear o objeto seria a seu ver suprimir três quartas partes do gozo do poema, gozo que nasce da felicidade de adivinhar. A poesia é um sortilégio, uma força de sugestão” (BANDEIRA, 2009: 1140).

Ao lembrar anos depois, no *Itinerário de Pasárgada*, a troca de impressões com Mário de Andrade, Bandeira cita o amigo e acaba ratificando a avaliação dele. Daí referir-se à sua própria intenção original de transpor Debussy para o poema como “doce ilusão”. Depois de tantos anos, talvez o poeta preferisse mesmo ressignificar a experiência da mocidade e retirar a carga melancólica do poema. Assim, apesar de na correspondência com Mário de Andrade ter marcado sua posição, no *Itinerário de Pasárgada*, ao abordar a versão musicada por Villa-Lobos, Bandeira chegaria a considerar inadequada a referência a Debussy. Diz o poeta: “Villa [...] não deu bola para minha intenção, foi Villa-Lobos cem por cento e até suprimiu daquela música o nome inútil do compositor francês” (BANDEIRA, 2012: 103). Exagero do poeta. Ao recriar o poema como canção, Villa-Lobos suprimiu o nome, mas não a poética inerente a Debussy: tratou a voz com uma inflexão muito natural, próxima à fala, sem recorrer a qualquer ênfase; não buscou o artifício de uma forma musical pré-determinada; manteve a sonoridade

em baixa intensidade; e ambientou a melodização do texto sobre um acompanhamento ao piano que remete mais uma vez ao francês, ao “borrar” as funções tonais, empregando os acordes por seu valor colorístico e sensual, conforme uma lógica digamos mais semântica do que sintática, e recorrendo à oscilação entre os modos maior e menor e a modalismos como a escala de tons inteiros, típica na música de Debussy. Além disso, deu nova configuração ao “para cá, para lá...”, representando-o por meio de deslizamentos – *glissandi* e arpejos – ao longo do teclado do piano, instaurando um paralelismo entre o canto que entoava os versos, desenhando-os em movimentos entre o “cá” grave e o “lá” agudo, e o piano que os comenta ou ilustra contrapontisticamente, em movimento contrário.

Esse paralelismo entre a voz e o piano, reelaborando aliás algo já presente no poema, é o que mais me chama a atenção nos versos de Bandeira, sob o ponto de vista da forma. Sua elaboração formal está apoiada na alternância entre a descrição dos gestos da criança, movendo o novelzinho de linha, e as enunciações do sujeito lírico, narrando a ação. Assim, o verso tantas vezes repetido, “para cá, para lá...”, e seu análogo, “vem e vai”, corresponderiam ao gesto puro, como se representassem visualmente a ação da menina, sem qualquer traço do verbal, sugerindo talvez o estado de sonolência, condição em que a linguagem consciente já cessou, ante os movimentos pendulares e hipnóticos. Já os outros versos, compondo uma ideia plenamente desenvolvida – “um novelzinho de linha [...] oscila no ar pela mão de uma criança [...] que delicadamente e quase a adormecer o balança” –, situam-se no campo da linguagem verbal, indicando um observador-narrador, que comenta objetivamente a cena. Já a subjetividade – ou os “subentendidos imponderáveis” a que se referia o poeta – não é dada. Pode apenas ser intuída pelo fruidor. Daí se pode entender a pertinência da escolha de Villa-Lobos, ao incluir o poema no ciclo a que chamou de *Historietas*. Trata-o como um pequeno conto, um instantâneo, ação breve e desfecho, e para o qual, coerentemente, propõe uma miniatura musical, cuja duração não ultrapassa o minuto e meio. Mas longe de sugerir uma brincadeira infantil, o compositor busca traduzir em música o tédio e a melancolia subjacentes ao texto, ao concluir a canção com um longo *glissando* em direção à região agudíssima do teclado, e a palavra “caiu” entoada numa segunda menor descendente, intervalo que na retórica musical barroca se costumava empregar para representar dor e pena.

Algumas análises da relação do poeta com a música insistem em tomar apenas os aspectos sonoros ou rítmicos dos versos. Minha leitura sugere porém que a música na poesia de Bandeira

é questão de sentimento e de forma. De um lado, o inexprimível em palavras, que a música evoca ou suscita. De outro, os princípios organizativos, formais, da música, tomados como modelos ou como provocações à fatura do poema. Em algum ponto, sentimento e forma se unificam num tipo de linguagem em que o conteúdo seja imanente à própria forma, como queria Mallarmé.⁵ E à semelhança do que se passa em “Debussy”, quando o movimento e a impressão de simultaneidade que o reforça cessam por completo no último verso, fazendo emergir a melancolia resignada e impregnada de um senso de finitude.

Polifonias: simultaneidade e temáticas urbanas

*Das vossas amplas janelas, tanto as do lado da rua em que brincavam crianças,
como as do lado da ribanceira, com cantigas de mulheres pobres lavando roupa nas tinas de barrela,
começastes a ver muitas coisas. O Morro do Curvelo, em seu devido tempo,
trouxe-vos aquilo que a leitura dos grandes livros da humanidade não pode substituir: a rua.*

(Ribeiro Couto *apud* BANDEIRA, 2012: 82)

O espírito jocosos e iconoclasta de Erik Satie, que Mário de Andrade supunha encontrar em “Debussy”, talvez habite outro poema de Manuel Bandeira, que ele aliás dá por excessivamente marcado pela influência do amigo (BANDEIRA, 2012: 88): “Pensão familiar”, publicado originalmente em 1925 na revista *Estética* e depois incluído em *Libertinagem*:

Pensão familiar

*Jardim da pensãozinha burguesa.
Gatos espapaçados ao sol
A tiririca sitia os canteiros chatos.
O sol acaba de crestar as boninas que murcharam.
Os girassóis
amarelo!
resistem.
E as dalias, rechonchudas, plebeias, dominicais.*

⁵ Diz Bandeira: “a poesia mallarmeana é essencialmente musical, ele mesmo o declarou. Musical não no sentido puramente sonoro ou melodioso, mas [...] na imanência do conteúdo com a forma” (BANDEIRA, 2009: 1140). Para uma discussão mais profunda da relação dos simbolistas com a música, ver BALAKIAN, 2007.

Um gatinho faz pipi.

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.* (BANDEIRA, 1973: 105)

Há uma profunda analogia entre os dois poemas, embora este segundo seja de fato mais mariodeandradeano em seu acentuado prosaísmo, ironia e crítica social. A não ser que, esquecidos das informações dadas pelo poeta, a referência à menininha adoentada que lhe inspirou compaixão e melancolia, possamos ler “Debussy” na mesma chave irônica e prosaica, com que o poeta descreve uma cena absolutamente desprovida de carga poética, ao menos sob a perspectiva clássica, tradicional. Claro que o sentido metafísico de um e a crítica social de outro garantem transcendência à poesia, mas em sua face visível, nem a menininha jogando com um novelozinho de linha nem um gatinho que faz pipi seriam dignos de frequentar o cânone da grande tradição ocidental. Só mesmo o espírito modernista, pondo em cheque as formas e conteúdos consagrados, poderia encontrar o poético em cenas tão profundamente tocadas pelo cotidiano. Mas não é justamente aí que está, desde Baudelaire, uma das marcas do projeto da modernidade?⁶ Tirar a arte do confinamento dos gabinetes e academias, e flagrar a vida pulsante nos espaços abertos da grande cidade cosmopolita, frequentada pelas multidões anônimas, é o que Bandeira já anunciava em *Carnaval*. O leitor de Baudelaire, talvez muito tocado pela amizade com o modernista mais combativo, pode ter se esquecido dessa outra influência em sua poesia. Ele próprio, ao se dizer um “poeta menor”, não se conectava à vida cotidiana, feita, como diz, de “pequenas dores e ainda menores alegrias”? (BANDEIRA, 2012: 41)

Mas “Pensão familiar” traz outros vínculos com a poesia francesa de meados para o final do século XIX: primeiramente os efeitos de sinestesia, pelos quais os versos são atravessados pela sonoridade das palavras e pelas sugestões visuais e até olfativas, se tomarmos o contraste entre um talvez esperado perfume das flores e o odor da urina dos felinos. Os versos colorecem cenas, quadro a quadro, como em uma sequência cinematográfica. Apenas o verso final, destacado

⁶ Para uma análise da poética de Baudelaire sob essa conexão com a modernidade e a vida urbana, ver BENJAMIN, 1994 e BERMAN, 1987.

pelo travessão, foge a esse padrão puramente descritivo, ao enunciar como numa fábula a moral proposta pelo sujeito lírico. Disse que os versos colorem, e literalmente o fazem, distribuindo a cor amarela do sol, nomeado duas vezes na primeira estrofe e ecoado, sonora e imagetivamente, nos girassóis, e uma vez mais no pipi do gatinho. A cor aparece em destaque na exclamação e em uma disposição gráfica que chama a atenção do leitor – novidade introduzida na versão impressa em livro, mas ausente na que aparecera em *Estética*. É o sentido orquestral, a entrada do timbre no poema, proposto por Mallarmé, que aí aparece: aquele “amarelo!”, enfático, exclamado, interpolado no verso, soa como um trompete que “gritasse” uma nota em meio ao discurso melódico dos violinos⁷. Mais uma vez, como em “Debussy”, o paralelismo, que a nova disposição gráfica reforça, é um elemento em destaque. Aqui a sucessão de imagens e a superposição de ideias, ali a mão da criança oscilando no ar e sua descrição. Nas duas situações, simultaneidade e movimento.

Em sua disposição temporalmente linear, conforme a linguagem verbal, a poesia é estática e incapaz de dar conta da simultaneidade, a não ser por esses efeitos gráficos ou quase gráficos com que o poeta dispõe os versos: a interpolação daquele “amarelo!” gritado no meio do verso; a alternância entre o “para cá, para lá...” da criança e os comentários do observador. Para elucidar o artifício, recorramos a Mário de Andrade, no “Prefácio interessantíssimo” à *Pauliceia Desvairada*, de 1921. Ele chama esse efeito de “polifonia poética”, por conter duas ideias apresentadas em paralelo, como no caso de uma composição musical para duas vozes, em que duas melodias independentes, ainda que interrelacionadas, se superpussem, entoadas simultaneamente por dois ou mais cantores. Mário de Andrade entende que “a poética está muito mais atrasada que a música”, por se confinar no melódico e linear, descurando das simultaneidades e superposições que configuram o harmônico e o polifônico. E explicita a referência de onde extrai o recurso: “a poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica” (ANDRADE, s.d.: 27). Explicando o efeito, diz o autor de *Pauliceia desvairada* que se em vez de versos melódicos horizontais, “fizemos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si”, estas “pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais

⁷ Diz o poeta na conferência já citada: “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” (BANDEIRA, 2009: 1140). Está claro que o timbre seria dado pelos fonemas empregados em cada sílaba poética, mas vale a ideia como possível sugestão para o emprego que Bandeira faz da palavra amarelo.

melodias, mas harmonias”; e ainda, “se 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” (ANDRADE, s.d.: 28)⁸.

Paralelismo e simultaneidade são elementos formais que encontraremos também na obra de Villa-Lobos. Uma de suas composições mais marcantes do período é o *Polichinelo*, que integra a *Prole do Bebê n.º 1*, para piano, composta em 1918 e estreada pelo célebre Arthur Rubinstein em julho de 1922 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A série evoca uma coleção de bonecos e o *Polichinelo* vinha bem a calhar, pois a referência à *commedia dell’arte* e ao carnaval conectava à perfeição a composição a algumas das temáticas preferidas pelos modernistas.⁹ No *Polichinelo*, esses elementos são princípios formativos, constitutivos da própria matéria sonora de que é feita a composição, à semelhança de uma colagem cubista: inicialmente, um efeito de bitonalidade obtido pela alternância das duas mãos, a direita nas teclas brancas do piano sobre a escala de dó maior, enquanto a esquerda percorre as teclas pretas, fazendo soar uma escala pentatônica. A harmonia resultante suspende qualquer noção tradicional de sintaxe musical baseada num sentido direcional – da tensão ao repouso e de uma tonalidade à outra – e atira aos ouvidos um jogo de pura dissonância, alusiva talvez à figura algo grotesca do personagem. E quando menos se espera, ouve-se por cima de toda essa aspereza, como um terceiro elemento da superposição, uma cantiga infantil, doce e familiar aos ouvidos brasileiros, a *Ciranda, cirandinha*. Adiante, mais um elemento: a mão esquerda golpeia percussivamente os baixos, reproduzindo o toque do “Zé Pereira” dos antigos carnavais. Mas observo que a referência onipresente ao carnaval carioca deveria ser tomada menos por uma suposta representação da “nacionalidade”, como insistem algumas análises, e mais como configuração de um campo fértil para todas as misturas, superposições e simultaneidades, e ainda como expressão de humor e suspensão das regras. A ironia da cantiga infantil na sala de concerto, tocada por um *virtuoso* vestindo casaca, equivale àquela outra criatura fina, o gatinho fazendo pipi no jardim da

⁸ Em estudo bastante acurado e rico de sugestões sobre as relações entre a poética de Bandeira e a música, no meu entender, Pedro Marques (2008: 95-109) equivoca-se na análise desse verso – que lê como três versos e não como a disposição em paralelo de um único –, ao tomá-lo como exemplo do que Mário de Andrade nomeia como verso harmônico. “Os girassóis resistem” é uma ideia ou frase melódica completa e “amarelo!” é outra, interposta. O sentido não é o de três palavras, formando acorde, mas de duas melodias simultâneas. Trata-se de polifonia e não de harmonia, portanto.

⁹ Em 1919-1920, Villa-Lobos insistiria na temática com outro ciclo para piano, *O carnaval das crianças*.

pensãozinha burguesa, imagens perfeitas da instauração de um novo regime de sensibilidade, que vinha pôr em cheque a ordem social burguesa, ao menos em sua dimensão estética.

Atento aos sons das ruas – não da nação, reafirmo, mas da cidade em que habita –, Villa-Lobos encontraria no choro carioca uma expressão musical desse jogo de simultaneidades propício à representação de um espírito moderno: o choro tem uma textura polifônica, em que os solistas improvisam, dialogam sobre uma base harmônica e sobre uma linha de baixo em contraponto. Na década de 1920, o compositor desenvolve a série dos *Choros*, escritos sempre no plural, mesmo quando se trata de um *Choros* só, enunciando desde o nome o que vai representado na estrutura formal. Assim, nos *Choros 2*, para flauta e clarineta, de 1924, o compositor resume a ambiência sonora e a textura polifônica ao mínimo de dois instrumentistas que alternam os papéis solista e acompanhador. Inicialmente, parecem tentear, à busca de uma ideia comum, até que esta se impõe, e se define o jogo dialógico. Ao final, os dois se encontram num uníssono. A fórmula, levada a meios muito mais expandidos e a um efeito potencializado ao extremo, se desdobraria nos *Choros 10*, de 1926, em que uma grande orquestra e um coro permitem superpor a imitação de sons da floresta tropical, temas e cantos indígenas e o *Rasga o coração*, um *schottisch* de Anacleto de Medeiros com letra de Catulo da Paixão Cearense. Sem dúvida uma imagem sonora de um Brasil, mas de um Brasil multifacetado e estilizado, capaz de harmonizar a natureza e o índio de um lado e os sons urbanos de outro.¹⁰

Consideradas assim, tanto a poesia de Bandeira quanto a música de Villa-Lobos nos permitem observar, de um lado, a simultaneidade e a superposição sem transição como índices de uma percepção da velocidade e da aceleração dos ritmos urbanos e da vida social, típicos da modernidade, mesmo numa sociedade periférica como a brasileira. De outro, a espontaneidade e o prosaísmo na recolha e na citação de temas do cotidiano, além de reveladores de uma sensibilidade moderna, em sua crítica e relativização dos valores da tradição da “alta cultura”, seriam também indicativos de um olhar sobre a cidade, seus personagens e formas de expressão, e sobre as dinâmicas sociais. Dessa forma, ambos contribuem para instabilizar o regime de sensibilidade vigente, transmutando as experiências da vida em novas estruturas de representação e permitindo ao mesmo tempo o afloramento de novas formas de percepção do real social, potencializando um papel transformador atribuível à poesia e à música.

¹⁰ Para uma análise dos *Choros 10* de Villa-Lobos, ver WISNIK, 1983: 166-177.

Referências

- ANDRADE, Mário de. Prefácio Interessantíssimo. In: *De paulicéia desvairada a café: poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p. 19-35.
- BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- _____. Ouvinte de música, Literatura de violão e O centenário de Stéphane Mallarmé. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 658-668, 791-795 e 1134-1148.
- _____. *Itinerário de Pasárgada*. 7. ed. São Paulo: Global, 2012.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *Manuel Bandeira: 100 anos de poesia: síntese da vida e obra do poeta maior do modernismo*. Recife: Pool, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana M. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Por que ler Manuel Bandeira*. São Paulo: Globo, 2008.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- MARQUES, Pedro. *Manuel Bandeira e a música: com três poemas visitados*. Cotia, SP: Ateliê, 2008.
- MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, IEB, 2001.
- NEWTON Jr., Carlos. A 'vida nova' de Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 7. ed. São Paulo: Global, 2012, p. 7-17.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Historietas*. Partitura para canto e piano. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, © 1968.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Ênio, WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 129-191.