

ARTIGOS E ENSAIOS

MANUEL BANDEIRA E A MÚSICA

Por André Cervinskis

Sabemos da imensa colaboração de Manuel Bandeira para a cultura nacional, através da imprensa. No *Diário Nacional*, por exemplo, colaborou de 10 de maio de 1930 a 17 de outubro de 1931. No *Estado de Minas*, alguns meses, em 1933. No *A Província*, esteve de 19 de agosto de 1928 a 28 de setembro de 1930. E, também, nos seguintes periódicos: *O Jornal*, *Ilustração Brasileira*, *Revista Souza Cruz*, *Boletim de Ariel*, *Literatura e Bazar*. Diante do exposto, falaremos sobre a relação de Manuel Bandeira com a cidade, especialmente o Recife. Destacamos, também, alguns temas para comentarmos de suas crônicas: o português do Brasil, a valorização da linguagem popular e a crítica de arte (especialmente artes plásticas e música).

Pleno de si, dominando tanto o verso livre e branco quanto o soneto, Manuel Bandeira fez do Modernismo a escola de sua vida. Ajudou inúmeros autores iniciantes a começar a escrever poesia e participou intensamente da vida cultural do Brasil entre 1920 a 1960, quando veio a falecer. Falou de Artes Plásticas, Música, teatro, cinema, e outros assuntos considerados triviais, inclusive concurso de Miss Brasil.

Sua prosa (crônica) e verso são considerados o espelho da alma nacional, pois carrega em si os afetos, desafetos, sofrimentos, mas esperança e labuta do brasileiro comum. Trata da religiosidade brasileira (relação com os santos católicos), português do Brasil (segundo ele, a língua informal: “língua certa, língua errada do povo”, “que fala gostoso Português do Brasil, enquanto nós o que fazemos é macaquear a sintaxe lusíada”); imortaliza o Recife pós-colonial do final do século XIX, com as cadeiras na calçada e conversas de vizinhos.

Em sua obra, traça um panorama histórico-memorialístico que toca nossos sentimentos de pertença às nossas coisas, patrimônio e cores locais. Desse modo debruçamo-nos sobre sua obra poética e cronística (**Estrela de Vida Inteira**, 1993; **Crônicas Inéditas I**, 2006), para estudar o envolvimento de Bandeira com a música, numa metodologia crítico-ensaísta.

Já percebemos, dessa forma, em sua obra poética, preocupações constantes na obra de Manuel Bandeira é a busca do ritmo, mesmo que de forma; já reparamos esta evidência em **Ritmo Dissoluto**, de 1924, no poema *Os Sinos* (BANDEIRA, 1990, p. 88), em que, como já foi visto, há um maravilhoso exemplo dessa busca em que o poema cada vez se empenhava mais. No mesmo livro, encontramos, também, *Berimbau*, poema de explícita preocupação rítmica, onde os sons dos seres folclóricos enfatizados demonstram a busca da sonoridade como expressão poética. O próprio tema – o folclore da Amazônia, em seres como a iara (mãe-d’água ou boto dos indígenas do Amazonas), o saci, a mameluca, legítima representante do Brasil que é mistura de raças, já é uma demonstração da preocupação com esse popular tão sonoro e rico em ritmos: Os aguapés dos aguaçais/ Nos igapós dos Japurás/ Bolem, bolem, bolem./ Chama o

saci: – Si si si si! / – Ui ui ui ui ui! uiva a iara / Nos aguaçais dos igapós (BANDEIRA, 1993, p. 98).

Na, mesma medida, em suas crônicas, Bandeira se empenhou em criticar espetáculos musicais e tecer comentários sobre artistas como Villa-Lobos, Maria Candida e Leônidas Autari (BANDERA, 208, p. 70), Souza Lima (Idem, p. 73), Nícia Silva (idem, p. 73), entre outros. Se não, vejamos essas declarações acerca de Villa-Lobos, que, com ele, engajou-se na primeira geração modernista, mas que aprofundou em sua obra, além do estilo próprio, um profundo respeito á identidade nacional, em crônica de outubro de 1924 no jornal Ariel, intitulada “Villa-Lobos”:

Villa-Lobos acaba de chegar de Paris. Quem chega de Paris, espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto, Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos. A ardente fê, a vontade tenaz, a fecunda capacidade de trabalho que o caracterizam, renovam a cada momento em torno dele aquela atmosfera de egotismo tão propícia ás criações verdadeiramente pessoais [...] A qualidade dominante do seu espírito é a imaginação, a que deve a sua música aquela prodigiosa riqueza de ritmos e de combinações de timbres que espantou a Schloezer. Villa-Lobos não precisava ouvir com os ouvidos do corpo as excelentes orquestras de Paris. [...] Mas se o ambiente de Paris não afeta em essência a sua arte, influi por outro lado sobre ela com incalculáveis benefícios em efeitos orais e sociais. (BANDEIRA, 2008, p. 39).

Mais adiante, o poeta modernista vai continuar elogiando a busca incessante e profunda valorização da cultura popular que Villa-Lobos, a exemplo de Mário de Andrade, vai tecer em suas composições. Isso significa, sobretudo, a preocupação do poeta de Pasárgada para as cores locais, para as questões nacionais, sobressai essa abordagem crítica também nessas suas crônicas periódicas em ter 1920 e 1950, reconhecendo, não obstante a humildade do músico citado, suas grandes características de enredo musical. Nessa crônica de 1925 de A Ideia Ilustrada, faz também uma comparação de Villa-Lobos com Ronald de Carvalho, considerando, porém, um “contra-senso” o músico não ter expressado a poesia deste:

Villa-Lobos afirmou que não era músico; apenas se servia dos sons, como um pintor se serve das cores e o escultor dos volumes para exprimir seus pensamentos e emoções. Isso, com licença, é tapeação. Villa-Lobos para mim é músico e nada mais. Pensamento? Nunca vi mentalidade mais confusa. Temperamento? Ouvidos? Isso sim. A música de Villa-Lobos é uma festa de timbres, uma golfada de ritmos, onde os motivos selvagens constituem o substrato da humanidade profunda que sustenta o edifício sonoro. Villa-Lobos pensa que é ele quem acrescenta a profundeza humana daquele daqueles motivos folclóricos. Na realidade ele não sente a grandeza do folclore. Todo mundo conhece o epigrama irônico e sentimental de Ronald de Carvalho: “A verdade é talvez um momento feliz: o teu momento mais feliz”. Quem conhece a obra do poeta sabe como isso deve ser dito. Villa-\lobos conhece pessoalmente Ronald. Pois musicou

esses dois versos à maneira da ópera lírica. É estupendo. É interessantíssimo. Mas não tem um tiquinho de Ronald ali dentro. É um contra-senso (BANDEIRA, 2008, p. 91).

Noutra crônica, de julho de 1925, em *A Ideia Ilustrada*, elogia Fittipaldi, em crítica a um concerto de violino realizado em maio daquele ano, demonstrando seu apreço aos grandes nomes da música de então e também seu gosto crítico musical, recheado de estilo literário, mas com olhar crítico e minucioso, que só quem entende de música pode esboçar:

Ainda não apareceu aqui nenhum que dominasse a obra, cuja unidade assim aparece prejudicada em sua monumental grandeza. Fittipaldi foi como os outros intérpretes - os melhores- feliz aqui, menos feliz ali [...] O senhor Fittipladi teve ocasiãp de exhibir todos so seus dons: bela sonoridade, afinação justíssima, elegância de fraseado, ímpeto. Duas pequenas peças do programa eram da autoria do próprio recitalista - um minueto e uma serenata. O público fez bisá-las, o que diz bem do agrado com que foram ouvidas. Fittipaldi tocou sem monóculo (BANDEIRA, 2008, p. 84).

Além de toda essa sensibilidade crítica, Bandeira demonstra, em algumas passagens de suas crônicas, conhecimento (cultura) musical, como nessa de 30 de setembro de 1925, de *Revista do Brasil* a respeito de apresentação de Jacques Rivière:

Em compensação toda a maquinaria da oficina de Torquemada como que se humaniza ao toque da varinha de condão que é a música de Ravel, e há ternura nas pancadas das horas, no canto dos cucos, na descarga dos despertadores, em todos os ruídos de molas e balancins que criam a ambiência meditativa de uma casa de relógios. E a face mais cativante da ópera é precisamente esta, desde o prelúdio onde, apoiado em uma série de acordes perfeitos, se desenrola uma sucessão de efeitos curiosos de timbres, evocando aquela atmosfera a um tempo sossegada e alerta (BANDEIRA, 2006. P. 103).

Assim, com elegância e informalidade, vai tecendo inteligentemente suas apreensões críticas desses espetáculos culturais, todas presentes em **Crônicas Inéditas I** (2006), organizado por Júlio Castañon Guimarães. Dessa feita. Percebemos em crônica de *A Ideia Ilustrada*, em setembro de 1925 o referencial de arte que guiou suas interpretações críticas da música, poesia e artes plásticas, principalmente: a comunicação do concertista com o público, seu feeling, a apresentação musical com sentimento (“conteúdo espiritual”):

A propósito de música, poesia e artes plásticas, é comum ouvir falar em forma, técnica, arte como puras realidades físicas e estas palavras aparecem na linguagem de quem assim as emprega como esvaziadas do seu conteúdo espiritual, indispensável ao verdadeiro conceito delas. Existe

na forma uma realidade ideal subjetiva que escapa a essa gente. Forma para eles é uma realidade tátil, nada mais. Arte, fabricação. Ouve-se frequentemente dizer: Fulano tem muita técnica, mas não tem sentimento. Esse fulano, dizemos nós, poderá ter muito mecanismo, mas não terá técnica nenhuma se não tem sentimento. A técnica, como a arte, é essencialmente expressiva (BANDEIRA, 2008. p. 87).

Tais valorizações dos motivos nacionais apareceria também em crônica de 30 de setembro de 1930, para a Revista do Brasil acerca da musicista Germana Bittencourt, que colocou em seu programa temas indígenas e negros:

Mlle. Germana Bittencourt realiza no próximo dia 7 de outubro, às quatro e meia, no Casino do Passeio público, um recital que promete ser interessantíssimo, não só pelos dotes pessoais da cantora que ela é, como pela escolha do programa, todo ele consagrado à música brasileira. Assim é que ouviremos duas harmonizações de temas índios; “Canindé-iune sabá”, fusão de dois temas indígenas colhidos por Jean de Lery no ano de 1556, e “Teiru”, tema pareci fonogramado pelo sábio Roquette-Pinto em 1912, ambas melodias formidáveis da melancolia bárbara. Vem depois a música negra representada por dois temas religiosos de macumba: o já famoso “macumbê” e “Papai Curumiassu” (BANDEIRA, 2008, p. 104)

Quem conhece bem a obra de Bandeira não se admiraria disso, pois, em sua poesia, faz questão de ressaltar essas heranças culturais dos marginalizados (negro e índio), além dos populares que, na *Evocação do Recife*, ensina o poeta o verdadeiro “português do Brasil”, cheio de ritmo e sonoridade, ternura e afeto em suas relações linguísticas e sociais. Dessa forma, indo de encontro a uma imprensa que na época valorizava sobretudo expressões artísticas afrancesadas, Bandeira elogia os artistas que vão beber nas fontes nativas para suas criações musicais. De fato, essa valorização das manifestações e figuras populares e outras características de brasilidade apresentam-se já em seu primeiro livro (**A Cinza das Horas**, 1917), como podemos constatar através do poema *O Anel de Vidro*, onde o poeta incorpora uma modinha popular à sua poesia:

Aquele pequenino anel que tu me deste,/ - Ai de mim – era vidro e logo se quebrou.../ Assim também o eterno amor que prometeste,/ - Eterno! Era bem pouco e cedo se acabou./ Frágil penhor que foi do amor que me tiveste,/ símbolo frágil da afeição que o tempo aniquilou - / aquele pequenino anel que tu me deste,/ - ai de mim – era vidro e logo se quebrou... (BANDEIRA, 1993, p. 74).

Assumindo para si o papel de autor e poeta, segurando o baluarte da poesia oral, como seu arauto, visita as canções da infância, por exemplo, que são recordadas em versos inteiros no *Evocação do Recife*:

À distância as vozes macias das meninas politonavam: Roseira dá-me uma rosa/ Craveiro dá-me um botão/ (Dessas rosas muito rosa/ Terá morrido um botão...)” (idem, p. 134). Também as brincadeiras dos meninos: “A gente brincava no meio da rua/ Os meninos gritavam:/ coelho sai!/ Não sai!” (BANDEIRA, 1993, p. 134).

Em grande parte dos poemas de Manuel Bandeira, a voz do povo é recheada de falares e gírias, descendentes diretos ou indiretos das três identidades que formam a brasileira (a européia, a indígena e a africana). E ela apareceria de forma implícita ou velada, mas sempre com propriedade, como neste poema em que Bandeira ressalta, através de nomes indígenas, a herança dos ameríndios em nossa cultura linguística:

CUNHANTÃ: Vinha do Pará/Chamava Siquê./ Quatro anos. Escurinha. O riso gutural da raça./ Piá branca nenhuma corria mais do que ela/ Tinha uma cicatriz no meio da testa:/ - Que foi isto, Siquê?/ Com voz de detrás da garganta, a boquinha tuíra:/ - Minha mãe (a madrasta) estava costurando/ Disse vai ver se tem fogo/ Eu soprei eu soprei eu soprei não vi o fogo/ Aí ele se levantou e esfregou com minha cabeça na brasa (BANDEIRA, 1993, p. 138).

Na observação atenta também de nossas raízes afro-brasileiras, Bandeira publica a crônica “Candomblé”, relatando a visita de amigos a um terreiro. Essa atitude positiva em relação às práticas religiosas afro-brasileiras era difícil de ser encontrada, mesmo entre a primeira geração modernista de 1920:

O grupo, composto de quatro companheiros de bar – o pintor Cichinho de Batateira, o poeta sem fé, sem pão, sem lar, o modesto sociólogo e o Poliglota Antenor -, saiu em demanda do candomblé, que durava havia três dias, segundo informar o pinto Cichinho. Era na rua das laranjeiras, e quem passasse por ali não suspeitaria jamais que houvesse na cidade um cortiço daquele feitio. [...] O grupo entrou, com a devida licença, na salinha do candomblé. Sentiu-se logo haver uma mistura de bodum de negro e sangue fresco de galinha. [...] *Are you going eat it?* Perguntou ao Poliglota o modesto sociólogo, o que traduzido em vulgar responde assim: “Seu mano, você vai comer essa porqueira?” Mas o receio do grupo era desnecessário: só tinham direito e dever de cumprir o rito os que estavam presentes desde o início da sessão.[...] tinha acabado a sessão. Pai-de-santo disse: - Quem é de bença, a bença; quem é de boa-noite, boa noite (BANDEIRA, 2008, p. 175-177).

Em Bandeira, a religiosidade negra é transubstanciada em poesia, inclusive com falas características do terreiro de candomblé, legítimo representante do sincretismo do Brasil, que uniu, numa só crença, elementos religiosos africanos e europeus, como demonstra nesse poema:

MACUMBA DO PAI ZUSÉ: Na macumba do Encantado/ Nego veio pai de santo faz mandinga/ No palacete de Botafogo/ Sangue de branca virou água/ Foram vê estava morta! (BANDEIRA, 1993, p. 141)

Manuel Bandeira falou igualmente de artistas menos conhecidos hoje, mas que, à época, representavam o cenário musical principalmente do Rio nas décadas de 1920 a 1940, como Maria Candida e Leônidas Autari (BANDERA, 208, p. 70), Souza Lima (Idem, p. 73), Nícia Silva (idem, p. 73), entre outros. Na maioria das vezes, forma comentários simpáticos. Mas houve também críticas um tanto negativas a alguns nomes artísticos de então, como nessa crônica de novembro de 1925 sobre Lorenzo Fernandez, ao criticá-lo por não saber adaptar o folclore nacional a novas formas de composições musicais:

Lorenzo Fernandez já é um nome consagrado em nosso meio musical [...] A única restrição que lhe teríamos a fazer é de ainda manter-se adstrito às estruturas clássicas incompatíveis com a nossa substância musical. Achamos um hibridismo compor motivos folclóricos nossos em forma de sonata. Uma matéria musical nova requer novas formas (BANDEIRA, 2008, p. 97)

Manuel Bandeira, como poeta e crítico de artes, especialmente de música, atento à nossa história e às manifestações culturais populares, é, sem dúvida alguma, um dos nossos primeiros modernistas a transformar, em matéria poética e cronística, a afetividade e a cordialidade brasileira, no trato com o código linguístico e cultural europeu, impostos, entre nós, pela violência etnocêntrica da colonização. Valoriza, sobretudo, as cores locais, ressaltando a profunda identidade musical do povo brasileiro em suas apreciações críticas.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 34.^a Ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1993
_____. *Crônicas Inéditas I*. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

*ANDRÉ CALDAS CERVINSKIS (PERNAMBUCO) – Escritor, ensaísta e professor. É formado em Comunicação Social e Letras (2003 e 2018 – UFPE) e tem mestrado em Linguística (PROLING – UFPB, 2009). Atualmente estudante de doutorado em Literatura e Interculturalidade (UEPB – Campina Grande). Recebeu o prêmio Antônio de Brito Alves (ensaios), da Academia Pernambucana de Letras nos anos de 1994, 2003, 2007, 2009 e 2017.