



O encontro entre
Bandeira e Sinhô

André Gardel

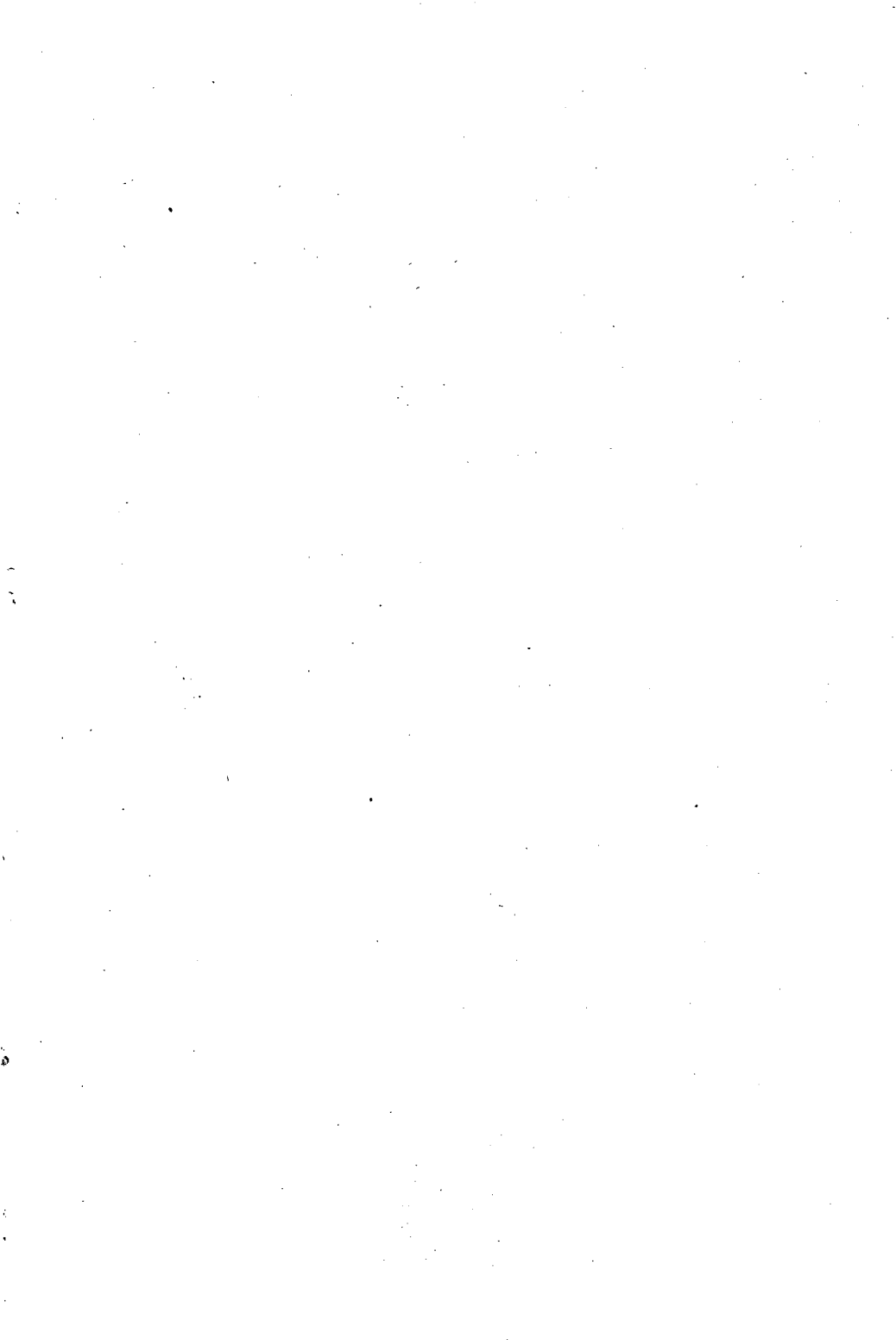
PRÊMIO CARIOCA DE MONOGRAFIA

A partir do relato feito em crônica por Manuel Bandeira sobre como conheceu o compositor Sinhô, o Rio de Janeiro "de todos nós", como diz o poeta, é revisitado em *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. A cidade aparece, então, atravessada pelo conflito permanente entre o desejo de modernização e as forças do atraso, entre espírito liberal e marcas de preconceito, entre a vocação cosmopolita e os ardores nacionalistas. Inevitavelmente, surge o tema das "duas cidades" como diziam Lima Barreto e Orestes Barbosa ou, na visão contemporânea de Zuenir Ventura, a "cidade partida".

O encontro entre Bandeira e Sinhô mostra o papel que exercem os artistas, os intelectuais do Rio de Janeiro na costura de uma cidade que resiste às divisões, que se quer plural, mas una. Desse modo, os dois representantes da arte produzida na cidade no início da República, o erudito modernista e o compositor popular, atravessam os espaços poéticos ou os recantos proibidos da mesma Lapa, do mesmo centro da cidade, do Mangue.

O tímido e intimista Bandeira homenageia os negros sambistas: "Sambas da Tia Ciata/ Cadê mais Tia Ciata/ Talvez em Dona Clara meu branco/ Ensaindo cheganças para o Natal". O extrovertido carnavalesco "Jura jura jura/ Pelo Senhor/ Pela imagem/ Da Santa Cruz do Redentor". O bandido Sete Coroas "bambambã lá da Favela", salva-se das mãos da polícia e é cantado em samba de Sinhô; João Gostoso, carregador de feira livre, se mata em *Poema tirado de uma notícia de jornal*. E assim o cotidiano do Rio de Janeiro se inscreve no universo da arte tida como popular ou considerada de elite; ou antes, como mostra este livro, rompem-se as artificiais barreiras que a Academia ergueu entre as duas formas de manifestação cultural.

Da apresentação de Beatriz Resende



*O ENCONTRO ENTRE
BANDEIRA E SINHÔ*

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Cesar Maia

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

Helena Severo

DEPARTAMENTO GERAL DE DOCUMENTAÇÃO E

INFORMAÇÃO CULTURAL

Vera Mangas

DIVISÃO DE EDITORAÇÃO

Diva Maria Dias Graciosa

CONSELHO EDITORIAL

Vera Mangas (*presidente*), Alexander Nicolaeff, Alexandre Nazareth, Anna Maria Rodrigues, Diva Maria Dias Graciosa, Heloisa Frossard, Luciano Raposo de Almeida Figueiredo, Marília Rothier Cardoso, Renato Cordeiro Gomes, Vera Beatriz Siqueira

COMISSÃO JULGADORA DO

PRÊMIO CARIOCA DE MONOGRAFIA 1995

Diva Maria Dias Graciosa (*presidente*), Renato Cordeiro Gomes, Luciano Raposo de Almeida Figueiredo, Heloisa Frossard e Alexander Nicolaeff

PRÊMIO CARIOCA DE MONOGRAFIA
1995
1º PRÊMIO

*O ENCONTRO ENTRE
BANDEIRA E SINHÔ*

André Gardel



Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
Secretaria Municipal de Cultura
Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural
Divisão de Editoração

Coleção BIBLIOTECA CARIOCA

Volume 42

Série Publicação Científica

© 1996 by André Luís Gardel Barbosa

Direitos desta edição reservados ao Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural da Secretaria Municipal de Cultura (C/DGDI)

Proibida a reprodução sem autorização expressa

Printed in Brazil/Impresso no Brasil

ISBN 85-85815-02-7

PRÊMIO CARIOCA DE MONOGRAFIA 1995, 1º prêmio

Edição de texto, revisão e diagramação - Divisão de Editoração C/DGDI:

Célia Almeida Cotrim, Diva Maria Dias Graciosa, Elizabeth Loboda, Rosemary de Siqueira Ramos. Estagiários: Maria Luiza Oliveira (revisão; índice onomástico), Eduardo Tavares (programação visual)

Projeto gráfico da capa

Eduardo Tavares

Arte-final de miolo

Valentim de Carvalho

Editoração eletrônica

Sylvia Waechter

Catálogo: Diretoria de Bibliotecas do C/DGDI

Gardel, André. 1962 -

O encontro entre Bandeira e Sinhô / André Gardel. - Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996.

204 p. - (Biblioteca carioca; v.42. Série publicação científica)

Inclui bibliografia e índice

Prêmio Carioca de Monografia - 1995.

1. Bandeira, Manuel, 1886-1968 - Crítica e interpretação. 2. Sinhô, 1888-1930 - Crítica e interpretação. 3. Literatura comparada brasileira. I. Título. II. Série.

CDD 809-1

Divisão de Editoração C/DGDI

Rua Amoroso Lima, nº 15, sala 106 - Cidade Nova

20211-120 Rio de Janeiro - RJ

Tel.: (021) 273-3141 - Fax: (021) 273-4582

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO,	9
PREFÁCIO,	11
O ENCONTRO ENTRE BANDEIRA E SINHÔ,	19
O ENCONTRO DE FATO E O FATO DO ENCONTRO,	23
CRÔNICAS DE UM PROVINCIANO PARA A PROVÍNCIA,	31
No Curvelo,	31
Advertência,	35
Bandeira vê Sinhô,	46
BOEMIA DA LAPA E OUTRAS CAMADAS PROFUNDAS,	66
A arte de estabelecer contatos,	68
A ralé urbana,	78
Pasárgada, Mangue e macumba,	93
CARNAVAL E POESIA NA VIDA CARIOCA,	115
Uma cidade carnavalizante,	118
Festa poética,	135
DUO TEMÁTICO-ESTILÍTICO: ESTRELA DA MANHÃ - JURA,	161
A CELEBRAÇÃO DO ENCONTRO NO CORPO DA CIDADE,	182
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS,	185
ÍNDICE ONOMÁSTICO,	193

APRESENTAÇÃO

André Gardel é literato - mestre em Literatura Comparada, poeta - e músico - instrumentista, compositor de música popular. Foi juntando todos estes interesses que veio se incorporar à linha de pesquisa *Estudos da cidade* que coordeno na UFRJ. De seus estudos e investigações sobre o Rio de Janeiro das primeiras décadas do século resultou este poético, curioso e competente trabalho: *O encontro entre Bandeira e Sinhô*.

A partir do relato feito em crônica por Manuel Bandeira sobre como conhecera o compositor Sinhô, a cidade “de todos nós”, como diz o poeta, é revisitada. O Rio de Janeiro aparece, então, atravessado pelo conflito permanente entre o desejo de modernização e as forças do atraso, entre espírito liberal e marcas de preconceitos, entre a vocação cosmopolita e os ardores nacionalistas. Inevitavelmente, surge o tema das “duas cidades” como diziam Lima Barreto e Orestes Barbosa ou, na visão contemporânea de Zuenir Ventura, a “cidade partida”.

O encontro entre Bandeira e Sinhô mostra o papel que exercem os artistas, os intelectuais do Rio de Janeiro na *costura* de uma cidade que resiste às divisões, que se quer plural, mas una. Dessê modo, os dois representantes da arte produzida na cidade no início da República, o erudito modernista e o compositor popular, atravessam os espaços poéticos ou os recantos proibidos da mesma Lapa, do mesmo centro da cidade, do Mangue.

O tímido e intimista Bandeira homenageia os negros

sambistas: “Sambas da Tia Ciata / Cadê mais Tia Ciata / Talvez em Dona Clara meu branco / Ensaçando cheganças para o Natal”. O extrovertido carnavalesco “Jura jura jura / Pelo Senhor / Pela imagem / Da Santa Cruz do Redentor”. O bandido Sete Coroas, “bambambã lá da Favela”, salva-se das mãos da polícia e é cantado em samba de Sinhô. João Gostoso, carregador de feira-livre, se mata em *Poema tirado de uma notícia de jornal*. E assim o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro se inscreve no universo da arte tida como popular ou considerada de elite; ou antes, como mostra este livro, rompem-se as artificiais barreiras que a academia ergueu entre as duas formas de manifestação cultural.

Certa vez, poetizou Di Cavalcanti: “Pertencíamos à boemia artística / E não compreendíamos os malefícios que nos cercavam. / Éramos anjos das madrugadas”. Vejo Sinhô, vejo Bandeira. E aos dois André Gardel dá o braço.

Beatriz Resende

PREFÁCIO

Não é exagero afirmar que os anos 20 foram a “época de ouro” do Rio de Janeiro. A cidade ainda vive as conseqüências do que aconteceu naquela década, quando, para usar um termo querido dos especialistas em história das ciências, foi criado um novo paradigma para a cultura urbana carioca (o paradigma do samba?) Mais do que isso os anos 20 foram responsáveis pela invenção daquilo que até hoje é chamado de carioca, daquilo que acabou se transformando na *cara* da cidade. Este livro de André Gardel é uma contribuição de extrema importância para se entender esse período fundamental da história da cultura do Rio.

Uma interessante coincidência aproxima *O encontro entre Bandeira e Sinhô* do meu livro *O mistério do samba*. As pesquisas nas quais esses dois livros se baseiam foram realizadas na mesma época, independentemente, sem que um autor tivesse conhecimento do trabalho do outro. Contudo, os interesses que as motivaram eram os mesmos, e as estratégias utilizadas para abordar a mesma temática (apesar do meu viés antropológico e do ponto de partida literário de André Gardel) foram muito semelhantes. Tal “sincronicidade” não deve ser vista como algo surpreendente, ou mágico, mas sim como mais uma demonstração de que Robert Musil estava certo ao se perguntar, referindo-se a tudo o que o homem moderno pensa ou sente: “quem ousaria pretender hoje que sua cólera seja verdadeiramente sua, quando tanta gente lhe

vem falar dela e a compartilha até numa medida maior que a dele?” Artimanhas do nosso espírito do tempo?

Não importa tanto a resposta: *O encontro entre Bandeira e Sinhô* e *O mistério do samba* compartilham algo especial: o fato de terem sido construídos em torno de dois eventos, ocorridos no Rio de Janeiro em datas muito próximas, que colocaram em contato segmentos da cultura “erudita” e “popular”. *O mistério do samba* parte do encontro de Gilberto Freyre (e Sérgio Buarque de Holanda, e Prudente de Moraes Neto) com Pixinguinha (e Donga, e Patricio Teixeira). *O encontro entre Bandeira e Sinhô*, como o próprio título deixa óbvio, parte do encontro entre Manuel Bandeira e José Barbosa da Silva, o Sinhô. Os personagens de um encontro poderiam estar no outro: Manuel Bandeira era amigo de Gilberto Freyre; Sinhô freqüentava as mesmas rodas de samba de Pixinguinha. O que só prova que os dois livros estão interessados em fenômenos da mesma natureza.

Que fenômenos são esses, e quais suas relações com a invenção de uma determinada cultura carioca, que passou a dominar a cidade a partir dos anos 20? Que cultura é essa? Em que cidade o Rio se transformou? Os encontros dos dois livros falam de uma cidade que, como escreve André Gardel, funcionava através de um “duplo movimento”: “ora de rarefação ora de demarcação de fronteiras” entre mundos culturais. Até o início deste século, os poucos bairros do Rio misturavam gente de todas as classes sociais, e muitas vezes os cortiços eram vizinhos dos palacetes, possibilitando trocas rápidas entre os “salões” e os “terreiros”. A partir dos anos 20 (um pouco antes ou um pouco depois), a cidade começou a adquirir suas feições atuais, dividida entre Zona Norte e Zona Sul e, principalmente, entre “morro” e “asfalto”.

No meio desse movimento de divisão/partição, e contrariando todas as expectativas, a década de 20 foi um período de grande intercâmbio entre as elites e as camadas populares, tornando possível inclusive que o samba (gênero musical “fixado” nessa época) se transformasse

em música nacional brasileira e ocupasse um lugar ainda hoje central - mesmo se tratando de uma cidade seriamente “partida” - na definição da cultura carioca. O encontro entre Manuel Bandeira e Sinhô, estudado por André Gardel, é um exemplo perfeito de como, no Rio de Janeiro, as diferenças resistiram (sem constituir movimentos institucionalizados de resistência) à guetificação cultural, possibilitando todo tipo de “mestiçagens” culturais ou transculturalismos.

Talvez o maior mérito de *O encontro entre Bandeira e Sinhô* seja mostrar que os pontos de contato entre os mundos culturais diversos não aconteciam apenas em bares da Lapa ou nas orgias do Mangue, mas também na própria escritura da poesia de Manuel Bandeira e das letras de Sinhô. Não que exista uma óbvia influência mútua entre os dois autores. As semelhanças são mais sutis e mais decisivas. As semelhanças estão naquilo que André Gardel tão bem denominou de “poética esperta”. Bandeira e Sinhô usam e abusam, modernamente (como não poderia deixar de ser, pois quem disse que só os eruditos têm o direito e o dever da modernidade?), de recursos literários vanguardistas como a citação e a colagem. De certa forma, eles têm, no território da linguagem, a mesma atitude que na vida cotidiana: juntam elementos e mundos de significado de procedências muitas vezes aparentemente inconciliáveis. Manuel Bandeira definiu Sinhô como “o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana”. Ninguém deve ter dúvida de que essa definição também caía como uma luva sobre Manuel Bandeira e a maioria de seus amigos modernistas cariocas.

Outro ponto importante que André Gardel faz questão de deixar explícito é a inexistência de uma maior originalidade, pureza ou autenticidade tanto no lado “erudito” quanto no lado “popular”. Nem a poesia se aproveita do samba, nem o samba se aproveita da poesia. O caminho é de mão dupla: “É o lobo que come o lobo. A cobra que come a cobra.” Não existe o erudito sem estar

“corrompido” pelo popular, nem vice-versa. Nem as culturas são obras de um único grupo social (então, é necessário afirmar, por mais politicamente incorreta que possa parecer essa afirmação: o samba não é só do morro.) Talvez o mais interessante no mundo da cultura, aquilo que realmente importa e que deixa marcas profundas na vida cultural, aconteça exatamente no *entre*, no encontro entre diferenças, ou seja produto do trabalho (na vida e na arte, *entre* a vida e a arte) de mediadores geniais (e outros não tanto, pois de certa forma todo mundo é mediador) como Bandeira e Sinhô.

O encontro entre Bandeira e Sinhô também mostra ao leitor o quanto o estudo sobre a mediação cultural pode enriquecer velhos debates como o da identidade cultural e o da produção artística (as pistas mais esclarecedoras para entender determinadas obras podem estar ali, *ao lado*). O livro traz inúmeras sugestões para pesquisas que poderiam ser imediatamente iniciadas: por exemplo, uma biografia de Jaime Ovalle, a quem Bandeira se refere como “condão de estabelecer contatos”, ou daquele umbandista pioneiro classificado como “agregador místico”. O Rio de Janeiro dos anos 20 continua a ser um laboratório imbatível para esse tipo de reflexão.

Hermano Vianna

*Pra Nara, Cristiane,
Nylza e Flávio*

*Meus agradecimentos a
Beatriz Resende, Eduardo Portella,
Hermano Vianna, Solon Lucena,
Diva Graciosa, Fred Góes, Gilda Szklo,
Maria Helena MartinezCorrêa e
Castelar de Carvalho*

CORTA A SAIA (É LÁ! ...)

(samba)

Sinhô

*É lá, é lá
Que o gato arranha a gente
Tem serpente, cobra macho
Tem até bicho demente.*

*Se a moda pega
Do corta a saia
Acerta o passo
Cai no Mangue
E sai da raia!*

*É lá, é lá
Que o mestre é um macaco
Dança o urso e o elefante
Enquanto o burro cose o saco...*

Refrão

*É lá, é lá
Que tocam três tercetos
Deixa de haver função
Se o conjunto só der pretos!*

Refrão

*É lá, é lá
Que a zebra faz vergonha:
Mal começa a trabalhar
Põe-se aos beijos com a cegonha!*

Refrão

*É lá, é lá
Que o sapo entra sambando
E o hipopótamo, coitado
De raiva fica suando*

Refrão

NA BOCA

Manuel Bandeira

*Sempre tristíssimas estas cantigas de Carnaval
Paixão
Ciúme
Dor daquilo que não se pode dizer*

*Felizmente existe o álcool na vida
E nos três dias de Carnaval éter de lança-perfume
Quem me dera ser como o rapaz desvairado!
O ano passado ele parava diante das mulheres bonitas
E gritava pedindo o esguicho de cloretilo
- Na boca! Na boca!
Umavam-lhe as costas com repugnância
Outras porém faziam-lhe a vontade*

Ainda existem mulheres bastante puras para fazer a vontade aos viciados

*Dorinha meu amor...
Se ela fosse bastante pura eu iria agora gritar-lhe como o outro: - Na boca!
Na boca!*

O ENCONTRO DE FATO E O FATO DO ENCONTRO

De todo encontro surge uma reação de atração, repulsão, indiferença, tédio, seja ele marcado, casual ou realizado por terceiros sem o conhecimento prévio das partes, com segundas intenções, do encontro acaba sempre por sair alguma atitude, alguma indicação de superação da morte, de manutenção da vida. É que o fato de visualizarmos ou intuirmos a presença de alguém ou algo que nos chama a atenção, que reacende a fogueira do interesse de sairmos de nós para expressarmo-nos, para recebermos outra realidade, para viabilizarmos a química do encontro (diferentemente da caminhada habitual solitária que não *topa* com nenhuma pedra, nuvem ou árvore no caminho), mexe com nós mesmos, com nossa identidade, com o que somos, com nossa imagem pública, com nosso fluxo interior e, conseqüentemente, com nosso juízo crítico diante da vida, do mundo, das alternativas de diferenças. E é sempre importante ter em vista que o mesmo processo pode estar acontecendo com o outro, com a cara metade do encontro que ganha assim, e cada vez mais, feição multifacetada. Com isso, o contato que o ato do encontro pode produzir é sempre ambivalente, oculta sempre na atitude assumida a ausência de uma de suas múltiplas faces, um número infindável de possibilidades que o fluxo de contato, para poder se dar, fluir, inevitavelmente abandona.

O espaço do encontro é a fronteira, a zona limite em que as partes são obrigadas a ceder para a efetivação do mesmo; em igual proporção devem permanecer íntegras para torná-lo mais rico e denso, num movimento de vaivém que supera opostos, que invade territórios demarcados e que cria a sobrevida do encontro: nem

margem nem leito, o rio. O Rio de Janeiro da Primeira República é o espaço histórico do encontro. O Rio de Janeiro de “nós todos”¹ é o espaço poético do encontro, cidade em que todas as ruas vão dar no mar, em que todas as vozes cantam sua miséria e glória e que todos os corpos dançam a dança erótica do tempo. O tempo do encontro é o tempo de parada na caminhada para ouvirmos, falarmos e debatermos, um tempo para reflexão coletiva, para estarmos juntos, para realizarmo-nos socialmente, tempo da linguagem, da língua, comunitário, polifônico, fundamental para retornarmos ao silêncio fortalecidos e abertos a novos encontros.

A preparação para o encontro - ou a lembrança dele - não é ainda o encontro, embora, por dispositivos de sensibilidade e imaginação, possa vir a produzir, antecipando ou resgatando, a atmosfera geral, a ambiência última do encontro, às vezes chegando mesmo ao limite de vivê-lo como virtualidade. Quando isso ocorre, a preparação para o encontro e a lembrança dele passam a ser partes - que contêm o todo simbólico - interagentes do encontro presente. Na preparação, no antes que tem o encontro como força muda do destino ou do acaso ou como projeto futuro pessoal, intencional, cada elemento leva consigo sua moradia, seu espaço da alma habitado por seu corpo sensitivo ou textual, que sofrerá a ação seletiva - de compromissos, tempos, opções de caminhos - propiciadora dos desvios essenciais das antinomias, dos extremos trágicos da existência que impedem o encaminhamento para o encontro; introduzindo, assim, como virtualidade - na expectativa ansiosa de trocas e interferências ou no espaço reservado em si para a percepção do aparecimento do outro - o encontro ele mesmo, ao abandonar o conflito que segrega pela disponibilidade para a diferença que agrega *pluralidades*:

Valor (repetido) da diferença: ‘ela dispensa ou triunfa sobre o conflito. O conflito é sexual, semântico; a diferença é plural, sensual, textual’. Barthes sc. rha sempre este espaço da diferença. Assim, com Charlot: ‘tais artistas provocam uma alegria completa, porque dão a imagem de uma cultura ao mesmo tempo diferencial e

coletiva: plural. Esta imagem funciona como o terceiro termo, o termo subversivo da oposição em que estamos encerrados; cultura de massa ou cultura superior².

Na preparação do encontro vislumbramos a imagem que provocará “uma alegria completa”, a pluralidade intercambiável e miscigenante do Carnaval: o Carnaval de “massas” carioca regido pela extroversão cançãoeira de Sinhô, em diálogo com o Carnaval íntimo de estilos, métricas, dicções e vozes literárias de Bandeira. Na verdade, os dois marcaram um encontro para irem à festa carnavalesca carioca juntos...

Na lembrança do encontro, a memória da cidade, a presença das obras dos autores em questão, o mergulho no passado. O passado é circular e pode tanto engolir no esquecimento descendente de suas entranhas as vivências de um tempo sem registros, quanto *catapultar* de imediato a nossos olhos atuais, fatos e ambiências gerais de uma época. O encontro aqui se dá então na leitura das fontes. No reordenamento sugestivo de dados de texto e contexto, de vozes e silêncios, de sonhos e realizações. A lembrança do encontro não é utopia passadista nem nostalgia futurista, é passeio presente pela floresta urbana carioca em outra camada temporal de realização, colhendo semelhanças e dessemelhanças, projeções sociais e artísticas, avanços e recuos ideológicos, trocas de experiências culturais, superposições sígnicas. A lembrança do encontro é a presença viva das obras de Sinhô e Bandeira no imaginário contemporâneo brasileiro.

As informações que temos a respeito do encontro entre Manuel Bandeira e Sinhô nos são narradas por Bandeira, de modo esparso, em algumas de suas *Crônicas da província do Brasil*³. Na verdade, ocorreram alguns encontros factuais referidos com mais ou menos ênfase nestas crônicas escritas no Rio de Janeiro

para jornais de outros estados. A idéia de centralizar em nosso trabalho estes encontros num encontro-chave guarda um sentido representativo que nos permitirá, basicamente, duas leituras, através das quais nortearmos nossa discussão: em primeiro lugar o diálogo temático-estilístico entre as obras poéticas dos dois autores, tendo como meio mais importante de comunicação a cultura popular urbana moderna, e, complementando e ampliando a questão, uma reflexão sobre o movimento contraditório de rarefação e demarcação de fronteiras dos espaços sócio-culturais cariocas nos anos 20 deste século, movimento no qual o diálogo se insere e pretende ser reflexo e refração. Assim, o encontro entre o poeta e cronista e o compositor de música popular parte de situações factuais para se realizar aqui enquanto representação simbólica, numa abordagem de cunho histórico-literário-musical.

Quanto à primeira leitura, visamos redesenhar as melodias de moderna voz urbana na polifonia despojada e *humilde* da poesia de Bandeira, de modo a realçar, na busca geral modernista de uma realidade e fala brasileiras “pelo desejo de integração nacional e de modificação da inteligência”⁴, o mergulho específico e singular do poeta na urbanidade carioca, principalmente seu interesse pela música de massas cujo representante máximo no período é Sinhô, e pelos “espaços misturados”⁵ que a boemia artística da Lapa apresenta. Através da análise de seus poemas, pretendemos demonstrar como todo um fluxo de dilatação de projeto poético particular em direção ao prosaico e ao coloquial, a partir do quase manifesto de que “a poesia está em tudo - tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas”, lança-o na empreitada do uso artístico de “chavões surrados, frases feitas, lugares-comuns”; “anúncios”; “versos extraídos de letras de música popular, cantigas de roda folclóricas”⁶, entre outros procedimentos que denunciam um desejo de corpo-a-corpo com o aspecto carnalizante da identidade cultural do Rio de Janeiro, no qual as fronteiras de bom gosto, de classes, raças, religião são abolidas em nome da interferência criativa de vozes plurais; e, conseqüentemente, nos abrindo a possibilidade de diálogo vivo com as letras de Sinhô, o Rei do Samba desta cidade.

Outro fato importante a ser frisado quanto à singularidade da atitude de Bandeira em relação às outras vozes poéticas da

primeira fase do modernismo brasileiro, a fase *heróica*, é que sua aproximação da realidade urbana carioca está impregnada de *alumbramento*, de iluminação poética, de sublime - desde a inclusão mítico-simbólica de personagens famosos ou não da cidade, até pequenos detalhes da vida, das ruas, do cotidiano, dos espaços públicos em seus poemas e crônicas. E, convém lembrar, “os modernistas tinham, conforme notou, ‘uma desconfiança evidente do sublime’”.⁷ Desconfiança arrimada na possibilidade de que o uso deste elemento signifique retorno à tradição e à retórica, mas que Bandeira genialmente incorpora como mais um elemento heterogêneo em sua linguagem poética, ao sublimar o “chão humilde”⁸ do cotidiano em parentesco com “a pura iluminação verbal como ocorre nos processos de poética *surréaliste*”⁹, introduzindo o sagrado - envolto ao menos no profano de sua origem - na apresentação de uma realidade brasileira local e universal.

A segunda leitura que o encontro-chave nos propicia visa enfatizar as reflexões sobre a situação sócio-cultural da capital federal nos anos 20, segundo a percepção de um duplo movimento - ora de rarefação ora de demarcação de fronteiras - levado a cabo, por um lado, por representantes da elite culta do país, movimento centrado na revisão nacionalista em confluência com as vanguardas européias de busca das *forças primitivas*, influenciadas pelas recentes descobertas das ciências etnológica e psicanalista, para investir uma expressividade artística. E, por outro lado, o movimento de fluxo contrário de legitimação social perseguido por elementos das camadas pobres e médias urbanas (por sua variedade étnica e artística, uma espécie de síntese das forças plurais e *primitivas* da formação brasileira), excluídos dos projetos de modernização executados pelas elites políticas do país, movimento de ascensão e evidência realizado com o auxílio da indústria cultural emergente, da expansão da imprensa empresarial e propiciado pelo interesse das camadas cultas por suas manifestações.

Esse duplo movimento complementar ocorre no Rio de Janeiro do período em torno e através da idéia de festa - populares, familiares, oficiais e oficiosas -, verdadeira identidade cultural do carioca, sugerindo uma democracia cultural em vez da política. inviabilizada pelas oligarquias agro-exportadoras no poder do país.

Ocorre também na expressividade paralela da boemia artística da Lapa, território urbano aberto à convivência de figuras públicas ou não, de várias procedências sociais, zona de meretrício, onde sensibilidades e idéias se misturam numa integração insólita, unindo a margem ao Centro da cidade, integrando compositores populares, jornalistas, músicos de formação erudita, poetas, malandros, prostitutas, “reis vagabundos”¹⁰, pais-de-santo, entre outros, boemia à qual Bandeira e Sinhô pertenceram. Com isso, podemos perceber que um diálogo, uma interação de vozes, de trocas transculturais passa a se efetuar para além do interesse folclórico e exótico de classes e grupos intelectuais pelo nacional, abrindo espaços para a identificação e análise de uma brasilidade carioca específica, a um só tempo cosmopolita e provinciana, condição também gerada pela situação de capital federal da República, local por excelência de síntese nacional dos regionalismos e de conversa cosmopolita com as outras capitais do mundo.

Sinhô e Bandeira estão sendo apresentados neste trabalho como representantes-símbolo de cada um dos segmentos sócio-culturais complementares acima definidos. Apesar das diferenças óbvias de expressão, podemos detectar também em suas obras espaços dialogais possíveis, com semelhanças de atitudes criativas diante da realidade urbana por nós definida. A reutilização do material significativo disperso nas ruas, nas falas e cantos populares, influências estrangeiras, sem preconceito de qualquer ordem, apenas com o filtro de montagem de uma obra entendida como colagem, máquina lúdica e recriação, numa mistura que exige antenas (filtrando e selecionando, reconcebendo e revitalizando o material criativo de outros estados e outras nações, circulante na cidade) e raízes (mergulho na tradição, e confecção inventiva dessa tradição, com sensibilidade moderna) bem sintonizadas, são alguns dos traços que definem em linhas gerais essas semelhanças, existentes ainda na forma de abordar esse material: coloquialidade, paródia, prosaísmo e sátira, entre outras.

NOTAS

- 1 - BANDEIRA, Manuel. (1958) p.122
- 2 - COELHO, Eduardo Prado. (1984) p.296
- 3 - BANDEIRA, Manuel. (1958) p.121
- 4 - ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. (1992) p.57
- 5 - Ibidem, p.48
- 6 - Ibidem, p.56
- 7 - Ibidem, p.70
- 8 - Ibidem
- 9 - Ibidem, p.67
- 10 - BANDEIRA, Manuel. (1958) p.203

CRÔNICAS DE UM PROVINCIANO PARA A PROVÍNCIA

No Curvelo

Na advertência à primeira edição do livro *Crônicas da província do Brasil* lançado pela Civilização Brasileira em 1937, Bandeira afirma que os artigos que o compõem, escritos do Rio de Janeiro para os jornais *A Província do Recife* (dirigido então por Gilberto Freyre), *Diário Nacional de São Paulo* e o *Estado de Minas* de Belo Horizonte, durante o tempo em que morou na ladeira do Curvelo, são “crônicas de um provinciano para a província”¹. O período em que viveu no morro do Curvelo (1920 a 1933) é também o período de sucesso comercial de Sinhô (1919 a 1930), e momento em que o pernambucano Bandeira se torna mais carioca, ou visualiza melhor o Rio da janela de sua casa na ladeira (ou nas noitadas na Lapa, a um passo do Curvelo em Santa Teresa):

Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruínas, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhe às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na rua da União em Pernambuco. Não

sei se exagero dizendo que foi na rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância. Lá escrevi quatro livros, três de poesias - *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem*, e quase toda a *Estrela da manhã*, e um em prosa - as *Crônicas da província do Brasil*.²

A intimidade lírica do poeta é violentamente invadida pela realidade urbana carioca. Em seu posto de observação nas alturas de um velho casarão colonial em ruínas, muito comum na cidade como forma de habitação de cômodos das camadas médias baixas e pobres da população, há como que uma lufada de vento público arejando seu quarto de vida social. Vitória da liberdade de criação sobre o convencionalismo, através da inserção da matéria do dia-a-dia na escritura literária, “uma ampliação real do espaço da literatura, que ganhava um terreno até então indepassado ou pouco palmilhado”³, reflexo da profunda mudança de foco que o interesse radical pela realidade brasileira impõe às letras, agora modernistas, longe dos limites temáticos cerceadores, canônicos aos espiritualistas e academicistas. Contudo, em Bandeira, o quarto observatório é também laboratório; a realidade não invade o mundo privado e leva a um possível *engajamento* realista; ocorrem operações de adensamento englobante de sujeito e objeto, de mundo e subjetividade através de palavras poéticas e imaginação: “Não sei se exagero dizendo que foi na rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância”. Arte e vida estão interligadas num projeto estético de interação sistemática de uma na outra, gerando a poetização do cotidiano e este remetendo à poética (memória da infância, traço estilístico-temático de Bandeira).

Na área do poema propriamente dito, a técnica do verso livre passa a vigorar: novos temas, novas formas. Os limites entre prosaico e poético parecem se mesclar e a heterogeneidade radical da ampliação dos espaços públicos nas grandes cidades, produzindo sensibilidades tão intensas e amplas quanto seus ritmos, parece encontrar, semântica e sintaticamente, seu porta-voz adequado no metro irregular. Bandeira soube explorar potencialidades inusitadas, assim como despojá-lo de sua pletora épica moderna

em direção à simplicidade, ou ainda, introduzir paralelismos rítmicos sutis em seu interior (“Capiberibe/-Capibaribe”²⁴, por exemplo). A poesia de verso livre foi o complemento técnico-escritural da invasão da realidade social brasileira no imaginário dos poetas da primeira geração modernista.

Podemos ler no cenário descrito por Bandeira, na citação acima, uma espécie de síntese espacial das realidades misturadas da vida urbana carioca em interação com seu lirismo. Bandeira, de seu quarto “suspenso no ar”²⁵, elevado à condição de personagem poético como várias outras realidades recorrentes e refundidas em sua obra, faz com que este perca o peso factual sem, contudo, perder a força intrínseca de reflexão por *ser e estar* no mundo. Literalmente, o quarto está suspenso na parte mais alta do casarão, feito, concebido numa arquitetura colonial já em ruínas, o que pode simbolizar a tradição ou nossa herança histórico-cultural visitada pelo poeta que busca restaurar sua dignidade estética de arte brasileira sem perder o caminho da atualidade renovadora. Os ares - imagens - da rua que atravessam e são observados de suas janelas, atualizam as diferenças sociais da moderna vida urbana carioca, na qual os avanços técnicos e a remodelação da cidade, efetuada há pouco tempo na capital federal (sugeridos em oposição ao casarão em ruínas onde vivem os que ficaram à margem dessas mudanças) não acabaram com o abandono público às culturas paralelas em que sobrevivem “a pobreza mais dura e mais valente”, e “a garotada sem lei nem rei”. O quarto do poeta renova o casarão com imagens dos deserdados do mundo moderno, quarto que é pátria poética de seu lirismo, renovador e recriador da cultura brasileira ao preservá-la e modernizá-la, denunciando as mazelas de sua formação social, poeticamente.

A situação de Bandeira de buscar na realidade urbana carioca a sua brasilidade intrínseca, participando e sendo afetado pela vida da cidade, ao deixar as vozes-imagens invadirem sua linguagem, em qualquer gênero empregada sempre de forma poética, fotografando as classes, raças e festas em suas forças populares, mestiças, sincréticas, de modo a construir um painel lírico, vivo e *natural* da vida de seus tipos e ambiências, é muito mais do que uma convenção modernista de captação e integração da realidade brasileira. É, antes, um exercício diário de aceitação

e aprendizagem da cidadania, de identificação com sua *provincia* de adoção (ele, um provinciano tão cosmopolita) e de afirmação da poesia da vida, tão iluminadora quanto a que nasce do encontro mágico das palavras que conformam um poema, com o intuito de alargar os dois âmbitos em questão, a fim de que se intercomuniem cada vez mais fortemente.

A rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo. ⁶

A despedida da ladeira do Curvelo foi cantada em versos elípticos de tristeza travestida de ludicidade, num poema que se encontra em *Estrela da manhã*:

O amor, a poesia, as viagens

*Atirei um céu aberto
Na janela do meu bem:
Caí na Lapa - um deserto...
- Pará, capital Belém!... ⁷*

Apesar de ter afirmado no *Itinerário de Pasárgada* que nunca obedeceu à ordem cronológica na publicação de seus versos em livro - “Assim, em *Belo Belo* o poema inicial, *Brisa*, ainda é do tempo do Curvelo”⁸, Bandeira nos sugere um *corpus*, sobre o qual trabalharemos, por entendermos que a característica histórico-lítero-musical deste trabalho quase que nos impõe isso, ao discriminar as obras realizadas no Curvelo. Mesmo sabendo o quanto é perigoso o estudo crítico de poemas tendo como refe-

rência a época e lugar de sua feitura, o quanto de abuso extraliterário pode vir à tona, por uma questão de método e viabilidade de encaminhamento de trabalho, nos deteremos, principalmente, nos poemas e crônicas escritos durante essa fase de sua vida. Pois nesta situação de casamento entre texto e contexto podemos deslindar as propostas últimas de nosso trabalho: situação sócio-cultural da capital federal durante a década de 20 deste século; relação temático-estilística dos poemas de Bandeira com as letras de Sinhô; diálogo vivo do poeta com os aspectos carnalizantes da identidade cultural urbana carioca; singularidade e participação de Bandeira no modernismo literário e musical e a boemia da Lapa do período como exemplo de “espaços misturados” geradores de um espírito de democracia cultural, que se espria na *joie de vivre* carioca.

Advertência

Advertência da primeira edição

A maioria destes artigos de jornal foram escritos às pressas para *A Província* do Recife, *Diário Nacional* de São Paulo, e o *Estado de Minas* de Belo Horizonte. Eram crônica de um provinciano para a província. Aliás este mesmo Rio de Janeiro de nós todos não guarda, até hoje, uma alma de província? O Brasil todo é ainda província. Deus o conserve assim por muitos anos! ⁹

Esta advertência projeta-nos num túnel do tempo, repleto de espelhos disformes, que viabiliza a passagem em contrafluxo na história das idéias nacionais brasileiras entre os anos 20 - início de escritura de vários artigos do livro - e o ano de 1937, data de sua publicação. Este ano é, significativamente, o ano de início do Estado Novo, e a época de escritura das crônicas é a de estada de Bandeira

na ladeira do Curvelo, tema central em nosso trabalho. O período é bem definido, em seu ideal comum, por Lúcia Lipp:

Dos anos 20 ao Estado Novo estabelece-se uma dinâmica de aproximações sucessivas que congrega diferentes correntes e autores no ideal comum de modernizar o país mantendo os vínculos com a tradição.¹⁰

Curiosamente, os locais a que pertencem os jornais que receberam e publicaram as crônicas foram também os locais de focos centrais dos três principais tipos de regionalismos que se propuseram a ser matriz básica para a organização da sociedade brasileira - com pretensões universalistas - dentro de suas "qualidades" provincianas (num segundo momento ou nascidas disso, em conchavo com o estadonovismo): o modelo bandeirantes de Cassiano Ricardo, enfatizando a *mística do trabalho* paulista; o mineiro de Alceu Amoroso Lima, sobrelevando a alma mineira de homem do passado de espírito eterno mais do que moderno, juiz do cosmopolitismo, equilibrando estabilidade e progresso; e o nordestino de Gilberto Freyre, em confluência com as preocupações centrais do Manifesto de 1926 e do movimento regionalista do Nordeste, reabilitando a sociedade patriarcal nordestina ao conceber o luso-tropicalismo, novo tipo de civilização portuguesa apoiada na miscigenação, apontando para uma futura civilização brasileira dos trópicos.

Esses regionalismos tiveram seu impulso inicial no momento em que a voga antipassadista e contrária à imitação de modelos de pensamento estrangeiros, principalmente europeu, passa a vigorar no pensamento intelectual brasileiro na década de 20.

Dois propostas de linhas de fuga do atraso e do vício de imitação brasileiros são, *grosso modo*, aventadas no período: a modernização do passado, presente nas relações sociais ou nos índices católicos de nossa formação, matéria-prima da nova sociedade, e a negação desse passado tido como meramente colonizado, desprezado como fonte de brasilidade, com a incorporação

do primitivismo como início de uma reconstrução nacional cosmopolita radical. O modelo bandeirantes seria uma forma de desenvolvimento da última linha de fuga, o modelo mineiro e o nordestino da linha anterior. Em comum, a reelaboração de novas concepções de pensar o ser nacional - a partir do abandono dos modelos decadentes europeus, do passado ufanista parnasiano inspirado na grandeza territorial e na “boa índole” de nossa gente, da elite cientificista com sua fatalidade da miscigenação como limite para uma civilização nos moldes europeus -, e a certeza de que a verdadeira modernidade é a brasilidade.

A vertente de modernização com resgate das raízes coloniais surge durante e após a Primeira Guerra - de resto como a da modernização “primitivista” - com programas de luta para a salvação nacional. Abandonando as teorias racistas européias informadas por padrões biológicos, criticando a francofilia e o diletantismo das elites, se divide em três tendências interessadas numa nova identidade nacional: a Liga de Defesa Nacional, com seus lemas: educação cívico-patriótica e serviço militar obrigatório para a defesa nacional; a Liga Nacionalista de São Paulo, promovendo campanhas de alfabetização para que houvesse menos fraudes nos votos e maior participação política; e a Propaganda Nativista e a Ação Social Nacionalista, tendo como principal figura Álvaro Bomilcar, com raízes cariocas, antilusitanas, católicas, “de luta pela emancipação econômica e pela defesa das idéias republicanas e democráticas”¹¹, dando acentuação aguda à religião e à moral como sustentáculos da pátria. Esta nova identidade nacional se arrima na tradição tanto jacobina republicana quanto no nacionalismo católico “que se configura em um pensamento teológico-político ao historicizar a verdade revelada”¹², para se realizar como modernidade brasileira.

A vertente da modernização “primitivista”, sob a ideologia do progresso urbano inexorável de tons proféticos grandiosos, que rápido desenvolvimento da cidade de São Paulo introduz no cenário nacional, vai buscar sua proposta de reelaboração do país no lendário indígena, construindo um mito de pilares primitivos, intuicionistas, antropofágicos (inferidos do ideário das vanguardas européias e das teorias do inconsciente em voga no Ocidente

moderno), pulando da província à metrópole “selvagem” sem querer deixar vestígios de um passado citadino, como se fosse uma metrópole européia moderna procurando forças primitivas em outro continente... Há também em São Paulo, por outro lado, um forte fomento nativista que remete à vertente de resgate das raízes esparsas e invenção de uma tradição. Desencadeado pelas elites paulistas, este resgate vira moda, principalmente, devido às idéias e empenho artístico - como dramaturgo, romancista, etc. - de Afonso Arinos; aos artigos da *Revista do Brasil*, da Liga Nacionalista e à literatura “caipira” de Monteiro Lobato e Valdomiro Silveira, entre outros.

A luta contra o passadismo e o vício da imitação leva a uma desqualificação precipitada da cidade do Rio de Janeiro como capital cultural da República. O surgimento de novos centros de idéias e de qualificação do ser nacional regional, a nosso ver, não significa o abandono de antigos núcleos de força. Além do mais, foi um tipo de ruptura datada e centrada no mesmo âmbito que combatia: a cultura tida como erudita, não observando, ou mesmo sendo indiferente à dialética da questão, os âmbitos populares onde residia, como já frisamos, um intenso diálogo sócio-cultural identificador da face carioca em sua pluralidade de vozes e corpos entretecidos pela linguagem da festa. Afora isso, ainda podemos localizar uma elite intelectual - em boa parte misturada na boemia da Lapa - completando a moderna brasilidade da cidade, empenhada na busca de raízes nacionais e na vivência de um cosmopolitismo integrador.

Este processo de desqualificação advém de três posturas básicas: a dos nacionalistas católicos cariocas reunidos em torno das revistas *Brazílea* e *Gil Blas*, nas quais o Rio é visto como uma cidade cosmopolita repleta de inescrupulosos comerciantes portugueses materialistas, onde a religião e a moral, alicerces da pátria, são corrompidas (crítica esta que chega a tomar foros de guerra santa com o aumento da influência norte-americana, que significa protestantismo e pragmatismo, além de culto do corpo em danças e modas desportivas). A dos modernistas paulistas, para quem o Rio é o túmulo da modernidade, espaço lascivo de decadência dionisíaca, terra com um tipo de clima que leva à preguiça e indolência, antro de marginais e negros, centro do passadismo

semicolonial, de economia anárquica, de hábitos e costumes fúteis, com um Carnaval violento e descontrolado (há raras exceções como Mário de Andrade ou o Oswald de “o Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça”¹³, por exemplo), em contraposição a São Paulo, que é “um titã com miolos de Minerva” no dizer de Menotti del Picchia, unindo ação e criação, cenário do Brasil contemporâneo, capital do estado mais desenvolvido da federação, veloz, espaço da modernidade, centro mais cosmopolita de todos os outros da nação, terra do trabalho, do pragmatismo, da seriedade e responsabilidade, verdadeiro cerne da nacionalidade. E, finalmente, a postura de crítica ao litoralismo, condição de consumidor do habitante do litoral de toda sorte de importação sem critérios, postura que descrê, na verdade, de qualquer metrópole cosmopolita.

O que importa notar é o quanto esta construção que desqualifica o Rio de Janeiro é historicamente datada, e como ela permaneceu na consciência coletiva, recebendo uma avaliação tanto negativa quanto positiva. O Rio passou a ser visto como cidade dionisíaca por excelência, e parece que Dionísio não tem sido facilmente associado à salvação nacional. Ao contrário, tem sido frequentemente identificado como sintoma de decadência.¹⁴

No Estado Novo, ecos dessa avaliação negativa que desqualifica o Rio por sua verve dionisíaca, ressurgem na tentativa de domesticação da temática da malandragem com a criação e propagação de sambas da legitimidade, pregando uma ética do trabalho e uma instauração do bom-mocismo. Wilson Batista, antigo malandro que se orgulhara em ser vadio, conforme cantara em *Lenço no pescoço*, e antagonista de Noel Rosa nas famosas polêmicas musicais que ambos se empenharam em alimentar, agora canta em parceria com Aaulfo Alves o operário que vai trabalhar em *O bonde São Januário*¹⁵. O samba, produto mais acabado da coletividade multifacetada carioca, a partir da divulgação na-

cional que as emissões radiofônicas propiciam e da compreensão do Estado da possibilidade de remodelá-lo, tirando-lhe o ar subproletário negro em nome de uma nova aparência cívico-patriótica ordeira, ganha acordes trabalhistas. Mas, “o resultado não será na verdade uma conversão do ‘Carnaval’ ao ‘dia da Pátria’, mas a instauração da movimentada cena da política - chanchada populista, onde há lugar para o senhor gagá dançar seu samba (como na cena famosa de *Terra em transe*)”.¹⁶

Voltemos à advertência. As crônicas que enfeixam o livro subdividem-se em três grandes núcleos temáticos: os que abordam as *províncias* de Ouro Preto, Pernambuco e Bahia; os temas que tratam especificamente do Rio e a parte chamada de *Outras crônicas*, reunindo estudos de procedência variada, em *faits-divers* saborosíssimos. Esta última parte, aparentemente um corpo estranho, é legitimada dentro de uma possível unidade geral de tom do livro - revelando também o modo como o mundo e seus temas cabem na província do Brasil de Bandeira, ou seja, tratados familiarmente-, apontada no estudo de nota preliminar à 1ª edição: “mas há em todas um ar de família, uma tal adaptação ao clima provincial que o leitor não se choca”¹⁷. Esse tom geral é o tom provinciano. Mais que provinciano, sem afetação. Com uma semcerimônia ao lidar com os assuntos nacionais de quem mora na mesma casa (“de um provinciano para a província”), e é íntimo do país a ponto de saber lidar também com assuntos não nacionais, brasileiroamente. Por isso a frase “que o leitor não se choca”, deve ser destituída de seu valor moralizante e entendida como ausência de exotismo e folclore pitoresco.

(...) a cor do livro, a sua expressão definitiva - o tom provincial do Brasil, o Brasil toda província, ou melhor, o Brasil visto sem solenidade, sem generalizações, visto na realidade mais direta e mais profunda de suas peculiaridades regionais...¹⁸

O Brasil sem solenidades é o Brasil sem a pompa artificial

dos patriotismos cívicos ufanistas e suas retóricas oficiais. O Brasil sem generalizações é o Brasil sem seu lado doutor, abstrato, repleto de planos e idéias de salvação nacional, sem origem popular ou importadas fora de hora, sem a exigência do momento histórico que as legitimaria, impositivamente (no plano da língua, solenidade e generalização significam distância da vida, abandono da realidade da nação na tessitura verbal pelos literatos oficiais ou oficiosos: “É que a linguagem literária entre nós divorciou-se da vida. Falamos com singeleza e escrevemos com afetação”)¹⁹. Agora, o que significa o Brasil “visto na realidade mais direta e mais profunda de suas peculiaridades regionais”?

Para Bandeira, o mais profundo é o mais cotidiano, com a intimidade capaz de captar e viver as sutilezas do meio em seus costumes e sentimentos artísticos, em suas influências estrangeiras incorporadas, em suas festas, dificuldades sociais e esperanças mais recônditas. “É provinciano, mas provinciano do bom, aquele que está nos hábitos do seu meio, que sente a realidade, as necessidades de seu meio. Esse sente as excelências da província.”²⁰ Há uma nítida reversão de tendências em relação ao provinciano tacanho e obtuso em seu meio à parte, longe de tudo. Provincianismo aqui se traveste de amor à cidade, ao país. O que importa é alargar a visão de mundo e ampliar o entendimento de dentro e fora a partir do mergulho no chão humilde da vida nas múltiplas faces que uma província pode guardar, cosmopolita ou não...

A província aparece aqui como invenção de uma tradição resgatada para a estruturação de uma nova identidade nacional como na vertente anteriormente descrita de modernização do passado. Contudo, esta invenção da tradição está centralizada antes na estética, na língua, nas relações do presente vivo que guardam ecos do passado, do que em valores morais e religiosos como sustentáculos da pátria. Pois, ao contrário do nacionalismo católico - embora esta religião informe a sensibilidade e a poesia de Bandeira - em que a verdade revelada busca ser historicizada, o provincianismo bandeiriano revela, poetiza a história cotidiana ou passada, através do verbo feito poesia, numa atitude alumbrada. Não há metafísica na realidade profunda, há sutileza extraída da vida presente, sobrevivente do passado ou indicadora de beleza

futura a ser preservada.

Como exemplo de seleção e reinterpretação de uma tradição resgatada à luz moderna no terreno da estética, podemos referir a crônica sobre a Bahia em que o poeta afirma que os “velhos sobradões de duas águas da Bahia, com três, quatro andares e sotéias, obedecem à estética despojada, linear, sintética dos legítimos arranha-céus”²¹. Numa tática de compreensão do objeto artístico que o preserva e atualiza aos olhos modernos, sem maquiá-lo como nas restaurações que visam apenas sua refuncionalização como ocorre por exemplo com o estilo neocolonial. Quanto à língua portuguesa brasileira, Bandeira elogia a graça e a beleza de um erro gramatical do falar carioca, ao mesmo tempo que detrata certas construções pronominais da norma culta.

Não há nada mais gostoso do que mim sujeito de verbo no infinitivo: ‘Pra mim brincar’. As cariocas (por que não os ‘cariocos’?) que não sabem gramática falam assim. Todos os brasileiros deviam querer falar como as cariocas que não sabem gramática. O erro mais feio do brasileiro é a construção dos pronomes me, te, lhe, nos, vos, com os pronomes o, a, os, as: ‘Ele já mo deu’.²²

Por outro lado, após afirmar em outro artigo que muitos sacrifícios terão que ser feitos para o aproveitamento artístico da fala brasileira, se lamenta das formas que se arcaizaram ou morreram dentro da tradição portuguesa clássica, “sendo no entanto admiráveis instrumentos de concisão e elegância. Os pronomes en, endo por exemplo”²³. O que só demonstra a dialética interna do seu pensar o moderno, num movimento integrado de revitalização do antigo e de familiarização do contemporâneo.

“Aliás este Rio de Janeiro de nós todos não guarda, até hoje, uma alma de província?”. A pergunta feita na advertência da primeira edição das *Crônicas*... é sintomática, tanto mais que o poeta escreve da ladeira do Curvelo para o Brasil. As crônicas relativas ao Rio são, em sua maioria, situadas no presente, na feita

da história, ao contrário das outras, em sentido retrospectivo; afora isto, ainda tomam parte considerável do livro. O Rio apresentado “na vida ilustre e artística e vida obscura e profunda na expressão dos seus sambistas, de suas figuras típicas, dos seus moleques de bairro”²⁴ não seria a mais completa tradução do provincianismo modernizante, conforme detectamos nas intenções do poeta cronista? E o poeta provinciano, pondo em prática suas teses de sentir as realidades, os hábitos de seu meio, as necessidades, para ser provinciano “do bom”? “Só em verdade um íntimo conhecedor do Rio de Janeiro seria capaz de escrever páginas como ‘O enterro de Sinhô’, ‘Sambistas’, ‘A trinca do Curvelo’, em que lirismo e humor se fundem tão insensivelmente, tão naturalmente”²⁵

O sintagma “de nós todos” traz em si uma ambivalência de significado rica aos nossos propósitos de trabalho ao qualificar o Rio. É a cidade uma síntese de todos os regionalismos nacionais ou uma terra do mundo? Ambas as coisas? O fato de conservar a alma de província quer dizer que manteve suas características singulares, arraigadas nos hábitos e costumes de sua população e, ao mesmo tempo, mantendo os braços abertos a todos os povos, todos os regionalismos, todas as tendências? Não quer dizer que apesar de seu inevitável cosmopolitismo preserva o traço brasileiro em cada uma de suas misturas, convivendo tranqüilamente com a alteridade justamente devido à força da mesmidade, sempre provedora, sempre reciclável?

Segundo José Murilo de Carvalho, a cidade do Rio de Janeiro foi “pouco tocada pelos aspectos do liberalismo e pela disciplina do trabalho industrial”²⁶, ou seja, a mudança de ordem política não trouxe o afã modernizante à vida da população por meio da intervenção do Estado. Não houve uma relação entre República e cidadão que levasse à realidade da cidadania plena, democrática. Houve sim uma mudança radical de cenário com as obras de remodelação iniciadas no princípio do século e retomadas, em menor escala, em outros momentos da República Velha. A idéia era transformar em vitrine moderna, civilizada e progressista - e pagadora de dívidas aos credores internacionais - uma cidade que, em tese, devido à condição de capital política e administrativa da nação, teria tudo para ser o espaço da cidadania *lato sensu*, mas que teve castrada toda sua vontade de inclusão na vida política

por um sistema liberal pré-democrático, oligárquico.

A camisa-de-força europeizante não se ajustava a uma população multiétnica e multicultural, com uma inelutável propensão às trocas transculturais e à miscigenação; com isso, há um abismo na cidade entre a República e o cidadão comum. Para o poder, o povo era mero figurante, enfeite dos acontecimentos políticos, que se fazia necessário para o bom andamento do teatro liberal. Por outro lado, em função da ausência de direitos, que inviabiliza o caminho de mão dupla da democracia, a população assume atitudes reativas oscilantes entre a “indiferença aos mecanismos oficiais de participação”; o “pragmatismo na busca de empregos e favores” e a “reação violenta” quando julga extravasantes da competência dos poderosos determinados gestos impositivos e unilaterais como os que levaram, por exemplo, à Revolta da Vacina. Essas atitudes acabam por produzir uma visão “cínica e irônica do poder”.²⁷

Impossibilitada de agir dentro da esfera cívica, a população carioca mantém e expande vários tipos de participação comunitária, instituindo de vez diversas *repúblicas*, bem distantes do modelo liberal predominante na política oficial. Estas estruturas comunitárias propiciam uma zona de auto-reconhecimento, gerando a identidade coletiva da cidade. Povo e classe média se unem e se misturam em “bairros, associações, irmandades, grupos étnicos, igrejas, festas religiosas e profanas, nos cortiços e maltas de capoeiras”²⁸, levando a uma cidadania do sentimento e do prazer que, nos fenômenos principais do futebol, samba e Carnaval, abarca a elite social (grande parte da culta já andava caindo no samba há muito tempo naquela época), sempre mantendo distância, mas volta e meia se misturando inequivocamente. É claro que na maior parte das vezes, os fenômenos supracitados são oficializados pelas elites, perdendo a força de origem e servindo a interesses de manipulação paternalista (de modo legitimador, mais tarde, no Estado Novo). Contudo, há também o movimento inverso que, quando não descamba em sabujice e populismo, como no geral, propicia uma reversão de *verdades* - lei interna da carnavalização social -, apenas anunciada e concretizada parcialmente em alguns momentos do período. Tal reversão se mostra fundamental em nossa época de economia internacionalizada e

aldeia global, para uma reinterpretação da urbanidade contemporânea em sua vivência dialética margem/centro: quem deve incorporar quem para o pleno exercício da cidadania: “Migrantes empobrecidos não são marginais; eles são o povo. Os marginais são as elites, os técnicos, os burocratas e acadêmicos. São esses que precisam ser incorporados”²⁹.

As estruturas comunitárias propiciam ao Rio de Janeiro um contato entre o espírito provinciano e o *primitivo*, ambos envoltos na alma moderna que a condição de capital federal impõe. Não há o abandono da *provincia* em nome de um imaginário distante, indígena, como em São Paulo, para a consecução do bárbaro tecnizado emergente da grande metrópole da vertente da modernização radical. A cultura popular urbana carioca em sua ambiência celebrativa possui o elemento negro, as culturas negras afro-baianas e locais, com sua rica tradição folclórica de ritmo e dança aberta a toda sorte de misturas, tanto intercomunitárias quanto com as modas despejadas na cidade vindas de fora, o que produz sínteses culturais específicas, gerando uma brasilidade carioca na qual a diversidade é *costurada* pela unidade negra, *primitiva* mas de abertura moderna e cosmopolita.

Em sua plasticidade, essa cultura popular incorporaria elementos de diversos códigos culturais trazidos por caboclos nordestinos, ou latinos europeus, sobre os quais as tradições dos negros teriam liderança, e dariam coesão e coerência³⁰.

Com todos esses aspectos sobre a alma carioca, dispomos de uma outra visão da modernidade da tradição, nascida da cultura popular urbana do Rio de Janeiro e do *provincianismo* de linhagem bandeiriana: a fonte de idéias que delimita a base *provinciana* nas crônicas é, principalmente, de ordem estética, não moral como no nacionalismo católico. O primitivismo que reconstruirá o ser nacional *caçado* pelos intelectuais paulistas na selva amazônica, vive na arte e cultura negras cariocas já feitas cidadãs pela sua

mistura de vozes e conformação de trocas intercomunitárias e multinacionais. E, como reação provinciana às formas políticas de exclusão social, reordenamento comunitário à margem do Estado - quando o utiliza ou é utilizado há sempre uma comunicação perversa via favor ou fisiologismo, introduzindo, porém, subterraneamente, à luz de uma inversão carnalizante, insinuações de incorporações instigantes - num processo de auto-reconhecimento legitimador de uma identidade cultural carioca.

É como se Bandeira, ao enviar suas crônicas sobre o Rio para os jornais dos estados que deram origem aos principais regionalismos, estivesse querendo mostrar e revelar ao Brasil a verdadeira face de Dionísio surgida da alma do Rio de Janeiro de todos nós: com um pé na África, com outro nas formas estéticas e modos de relacionamento *provincianos*, com os braços abertos para o mundo, com a cabeça voltada para o Brasil e com um rebolado de samba amaxixado no andar.

Bandeira vê Sinhô

Em cada uma das três crônicas feitas por Bandeira abordando diretamente a figura de Sinhô - *Na câmara-ardente de José do Patrocínio Filho*, *O enterro de Sinhô* e *Sambistas* -, podemos relevar aspectos fundamentais para a compreensão totalizante do *encontro-chave*. Na crônica *Na câmara-ardente ...* temos a abertura de algumas portas que nos permitem adentrar na boemia carioca da época em geral e, especificamente, da Lapa que, como vimos, é um espaço fundamental de entrecruzamento de realidades sócio-culturais díspares, confluindo para uma identidade última da cidade do Rio de Janeiro. As figuras boêmias de Zeca do Patrocínio, Jayme Ovalle, Catulo da Paixão Cearense, Villa-Lobos, João Pernambuco e Sinhô surgem aos nossos olhos como representantes e companheiros de Bandeira nessa ambiência de êxtase e ironia, uma das fâces do mergulho do poeta na vida urbana, compondo um quadro, por si só já heterogêneo de figuras públicas que se misturam na noite com vários tipos populares, tendo cada

um deles um valor simbólico na conformação de vozes que orquestram a capital federal em sua vida noturna moderna.

Esta boemia será vista por nós, em seu particular *culto*, como a antítese social do espírito esportista e *saúde* que as elites brasileiras absorvem da nova onda de ordenamento de massas urbanas que se propaga pelo Ocidente no pós-guerra. Sob a capa de progresso grandioso, força futura e construção de uma nova civilização a reboque dos avanços tecnológicos, concebe-se uma nova mentalidade em que o *self-made man* é o “modelo ideal a ser seguido”³¹. Em seu particular *popular*, essa boemia será vista como representativa do alargamento do espaço de participação social conquistado pelas camadas pobres e médias do Rio, possibilitado, entre outros fatores, pela indústria de diversões que passa a incorporá-las em seus quadros de funcionários e artistas, legitimando uma aceitação social que nasce, originalmente, do sucesso incontido do Carnaval na vida urbana carioca. Essa conquista, apesar de não significar o fim de preconceitos, se adensa com a expansão da vida noturna da cidade, aberta agora aos produtos culturais dessa parte da população - e de vários outros de procedências multinacionais e inter-regionais - que sobreviverá numa cultura subalterna de biscates, trabalhos caseiros, subempregos, sem condições políticas de inserção no trabalho regular devido ao abandono público pós-libertação da escravidão. Condição que não se modifica em sua essência, mas que permite uma brecha de aproximação via democracia cultural.

Grande parte dessa população é composta por negros e mestiços, o que propicia uma certa unidade e coesão em sua miscelânea multicultural completada por imigrantes italianos e portugueses, migrantes nordestinos, ciganos, caboclos, entre outros. Muitas das culturas afro-baianas que para o Rio acorrem na virada do século, além dos festivos pretos bantos que aqui já se encontravam, se organizavam em torno da vida religiosa e de lideranças festivas, com um sentido de grupo, tribal, mais intenso do que familiar, destruído de resto durante a escravidão e agora recomposto nessa nova conformação nas experiências urbanas. Em Salvador, num primeiro momento, e logo depois no Rio republicano das primeiras décadas do século, a cultura negra sobrevive e mantém sua pujança e abertura, o que permite o surgimento de

novos gêneros musicais, novos sincretismos religiosos e novas formas de convivência social.

Na crônica *O enterro de Sinhô* trataremos de enfatizar as características da cultura popular carioca a que aludimos acima, produtora do samba e da macumba, a partir do modo como Bandeira visualiza Sinhô: “O que há de mais povo e mais carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda”³². As informações que o poeta deslumbra a respeito dos morros lendários, dos tipos populares cariocas serão analisadas à luz da compreensão da vida urbana dessa camada social em seus hábitos, costumes, moradia e situação particular. Sinhô é a contraface popular de Jayme Ovalle na arte de estabelecer contatos, propiciando a Bandeira o mergulho na totalidade da cidade, no corpo-a-corpo do dia-a-dia das ruas e em suas mitologias populares mais recônditas e expressivas.

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.³³

A propósito da crônica *Sambistas*, afora as novas imagens complementares que Bandeira nos desvela para sobrelevar o ícone Sinhô no quadro de sua tipologia boêmia, é importante abrirmos discussão em torno da questão do plágio, surgida na crônica na localização de um *roubo*, efetuado por Sinhô, de uma letra popular desconhecida das elites e que Bandeira descobre, ao ler alguns cordéis com letras de canções, em pesquisa que realiza para um amigo. Acreditamos que os limites entre criação e apropriação, roubo e empréstimo, recriação e revitalização, montagem e colagem são improváveis e se interpenetram invariavelmente, tanto na cultura *culta* moderna ou não quanto na *popular*.

A postura de Sinhô, e de outros compositores ligados à indústria da diversão, era de livre uso do material poético-musical urbano solto pelas ruas. As músicas nesse momento ainda não são

compradas dos compositores desconhecidos pelos mais famosos, mas sim acintosamente roubadas. A busca de popularidade imediata, exigida pelo aspecto empresarial que a arte assume nas origens da sociedade de massas, e de resposta rápida a uma demanda excessiva, imposta por uma procura cada vez maior das classes populares e médias por diversão barata, leva compositores semi-eruditos e populares, trabalhando e sobrevivendo no teatro de revistas, a lançarem mão de tais recursos. Essa atitude indica já um fenômeno que será recorrente na moderna indústria de massas contemporânea, a serviço de uma ideologia de mercado e poder, a prática de ir beber na fonte das culturas paralelas e marginais as bases da novidade da moda, reconcebendo o periférico - de modo estilizado, pasteurizado ou verdadeiramente inventivo - em produto vendável da cultura padrão. Nos compositores ligados à indústria de diversão do princípio do século, essa atitude, ainda embrionária, tem a seu favor o fato de divulgar criatividade de redutos urbanos abandonados, mantendo muito de sua força de origem, uma vez que a exigência de padronização não era tão avassaladora quanto é hoje em dia.

Em Sinhô a questão amplia-se por várias razões. Ao roubar integralmente (como é o caso das acusações feitas por Heitor dos Prazeres) ou criativamente (em colagens e recriações melódico-poéticas), Sinhô está nos apresentando uma antologia da música das ruas, favelas, terreiros, etc.; e, que, se não fosse a força de sua presença marcante e bem aceita nestes lugares, seu jogo de cintura para transitar por toda a cidade, sua perspicácia para selecionar o material criativo e recriá-lo, muito desse material se perderia e não teríamos um retrato sonoro do período que sua obra nos apresenta. Da mesma forma que não teríamos um panorama do barroco brasileiro, que é a obra de Gregório de Matos, se a desprezássemos, deixando de fruí-la, analisá-la, tê-la como parâmetro estético, pelo fato do Boca de Brasa ter sido acusado de plágio e roubo de vários poetas nacionais e estrangeiros da época.

Afora isso, a questão do roubo e do plágio é apenas um aspecto da poética esperta de Sinhô, rica e criativa, cheia de pressupostos modernos. Se Bandeira usa artifícios aceitos no universo culto e tidos como modernistas, embora presentes na

história da literatura de modo não sistemático, tais como citação, máscara poética, superposição de vozes ou versos à maneira de, por exemplo, Sinhô usa artifícios semelhantes na incipiente cultura de massa de então, de modo intuitivo, ou melhor, pragmático. Os casos mais instigantes de um e de outro, quanto à reutilização de material alheio para composições próprias, são os de criação da música *Pé de Anjo*, de Sinhô e da letra para um oratório de Mignone, *Alegrias de Nossa Senhora*, feita por Bandeira. Sinhô compôs a marcha carnavalesca a partir de uma valsa francesa chamada *C'est pas difficile (Jenny)*, de J. Dorin, tocando e retocando a música várias vezes ao piano, fazendo-lhe alterações sutis na melodia e no ritmo, abasileirando-a e colocando uma letra nova, ironizando os pés grandes de China, irmão de Pixinguinha. Bandeira recorreu aos versos de uma monja carmelita que lhe entregara um caderno de poemas, pedindo opinião sobre a qualidade dos versos; a partir deles o poeta compôs seu texto, que lhe pareceu mais dela do que seu. Em ambos os casos temos uma espécie de variação sobre o mesmo tema, jogo intertextual (intermusical) e liberdade de ação inventiva diante do material alheio, para além da idéia de plágio ou roubo. Temos então em Sinhô um modernista dos primórdios da sociedade de massas? Ou apenas um criador moderno experimentando novas práticas em seu processo criativo? O certo é que Sinhô nos faz repensar a idéia corrente de que o samba só atinge sua maturidade de linguagem com Noel Rosa. Haroldo de Campos afirma que nossa literatura já nasce adulta com o barroco de Gregório de Matos; afirmamos que o samba já nasce adulto, ou seja, eternamente moleque, com Sinhô.

Nos dias de hoje o *rap*, gênero de música *pop* internacional nascida nos bairros negros norte-americanos a partir de pesquisas e variantes de gêneros musicais jamaicanos, usa o *sampler*, tipo de gravador que pode registrar qualquer som ou ruído e alterá-lhes a velocidade, constância e timbres, para homenagear, reafirmar padrinhos e citar vários outros compositores pops ou não. Há processos na Justiça americana contra vários *rappers* por roubo ou plágio, mas claro está que se trata de um caso de estética mais do que de Justiça. As posturas de Sinhô no princípio do século apontam, por questões sócio-culturais e por aprofundamento de

técnica composicional intuitiva - ou talvez por pura malandragem, o que pode significar tudo isso junto -, antecipadamente para as atitudes dos *rappers* atuais, pelo uso inventivo do material criativo alheio. Na mesma medida e por idênticas razões dialogam, talvez sem nunca ter ouvido falar, com os procedimentos de Gregório diante deste mesmo tipo de material. Trata-se de um processo inerente à criação que atravessa os tempos, e que pode estar ligado à essência mesma da construção de linguagem artística, poética, pondo em xeque valores como autenticidade e inspiração, e que estabelece nuances cada vez mais tênues, cada vez mais enredantes, entre as vozes criativas do mundo.

Bandeira inicia a crônica *Na câmara-ardente de José do Patrocínio Filho*, afirmando, a respeito da igreja do Rosário dos Pretos, onde esteve exposto o corpo do jornalista e boêmio, seu aspecto despojado e muito pobre, para logo a seguir, em consonância com a voz do estrangeiro Burton, determinar que o templo não tem senão importância histórica, já que as igrejas brasileiras, no dizer do cronista de fora, parecem imensos paióis. Tal comentário é visto como justo pelo poeta para essa igreja carioca, mas considerado absurda generalização em face, por exemplo, das belas igrejas mineiras do Aleijadinho. A sua importância histórica residiria no fato de ter servido de Senado da Câmara provisório da cidade na época do Fico. E fecha o parágrafo inicial com a informação adicional que a igreja dos Pretos guarda ainda um jazigo ilustre, o de Mestre Valentim.

Essas informações gerais de ambiência do local onde houve o velório, antes de introduzir a situação e os tipos que lá estiveram, suscitam para nós algumas reflexões. A primeira delas diz da fidelidade do poeta, ao lidar com nossas relíquias vivas, a seu método de contato provinciano com a realidade local: sutileza e profundidade extraídas do cotidiano e da história, em contraponto ao método exótico, praticado pelos cronistas estrangeiros. Bandeira quer ver o Brasil com olhos brasileiros. Isso não significa que a visada de fora deva ser desprezada, mas sim filtrada criticamente por quem vive o dia-a-dia de sua região intensamente. É o nativismo cosmopolita de Bandeira, reunido a uma grande sensibilidade artística, que não escorrega nem para a xenofobia nem para a adoração cega da cultura “superior” européia, que exige uma

releitura de nossa história, ícones e artistas à luz de nossa modernidade e diferença.

A atitude de revisão nativista tem sua razão de ser, segundo as palavras do próprio poeta, na “revivescência do sentimento nacional que andava adormecido por várias décadas de propaganda socialista ativa”³⁴, revivescência provocada pela Primeira Guerra Mundial:

Nas nações beligerantes o movimento nacionalista naturalmente assumiu as formas do patriotismo mais agressivo. Em países mais remotamente interessados, como foi o caso do nosso, o sentimento nativista exprimiu-se nas artes por uma volta aos assuntos nacionais.³⁵

Nas nações beligerantes, a representação artística desse sentimento chamou-se *Espírito Novo*, expressão cunhada por Apollinaire, principal movimento de vanguarda que busca instaurar a tradição modernizante, mais construtiva - tratava-se de reconstruir a Europa - do que destrutiva como todos os demais *ismos* anteriores à guerra, e que informará também em seu sentido de construção o Surrealismo:

Das cinzas do cubismo e da Guerra nasceriam o Espírito Novo, fusão da arte com instinto, elevado à condição de guia supremo e transcendente; o Purismo/Primitivismo, fusão da arte com os sentidos, o êxtase e o exótico; e os ultrarrealismos, fusão da arte com a ação pura, com o automatismo sincopado e com a utilidade. De permeio, com as substâncias plásticas das novas ligas, o neoclassicismo, o jazz e aquele sentido de reverência ao passado e a uma tradição nacional - introduzindo a arte moderna numa perspectiva histórica.³⁶

Contudo, o “sentido de reverência ao passado e a uma tradição nacional”, se relativiza na postura bandeiriana, interessada em repensar o passado como visão simultaneamente de fora (à luz da bagagem cultural do Ocidente) e de dentro (com seus olhos cotidianos e poéticos). Quanto à perspectiva histórica, a visada do poeta se prende tão somente à versão oficial - embora nela detecte traços *memoráveis*, às vezes menores, poetizando-a ao selecioná-la e reelaborá-la sob o foco de seu entusiasmo. O fato de a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, “uma das mais antigas confrarias negras da cidade”³⁷, ter se empenhado na soltura de João Cândido, o Navegante Negro, líder da Revolta da Chibata, preso e torturado pelo governo, acionando três advogados que, devido à justeza da causa, trabalharam de graça, não surge como um outro apelo histórico importante a revelar a grandeza tradicional do templo e sua irmandade na crônica de Bandeira.

Mas os informes sobre cultura popular negra, mesmo quando mexendo diretamente com o poder instituído, ainda demorarão alguns anos para serem diretamente pensados como *memoráveis* em nosso saber histórico hegemônico. A grandeza de Bandeira reside no fato não de historicizá-la revalorativamente, mas de percebê-la como realidade artística e existencial da identidade brasileira e carioca, de vivê-la e sobrelevá-la em seus artistas, sincretismos e festividades, diferentemente, por exemplo, da contraface nativista paulista que, ao centralizar seu regionalismo na vida rural e no sertanejo do Sul, o caipira, se conforma a partir dos olhos “parisienses” de suas elites, sedentos de êxtase e exótico.

A crônica prossegue com a narração da chegada de Manuel ao local após a meia-noite, e que por lá ficou por mais ou menos uma hora “vendo os círios arder e ouvindo a conversa de amigos que recordavam casos da vida agitada e boêmia do extinto”. Dentre os amigos presentes, a referência imediata é a Sinhô - “dos sambas estupendos”³⁸ - que logo conta ao poeta uma aventura comum vivida com Zeca. Bandeira traz à boca de cena, de chofre, o sambista, pois este é a melhor tradução popular do boêmio morto, caracterizando indiretamente um pelo outro, numa homenagem póstuma.

Zeca Patrocínio, que o adorava e com quem ele tinha grandes afinidades de temperamento, era assim também: descarnado, lívido, frangalho de gente, mas sempre fagueiro, vivaz, agilíssimo, dir-se-ia um moribundo galvanizado provisoriamente para uma farra.³⁹

Logo a seguir, como se fora uma réplica a Sinhô, Bandeira nos narra uma aventura vivida em certa casa “inconfessável” da rua Riachuelo, momento em que conheceu o boêmio morto junto a seus amigos Ovalle, Catulo e Villa-Lobos. Contudo, antes de falarmos especificamente sobre a boemia da Lapa, convém esboçar, a partir de outras crônicas inseridas no livro, princípios de reflexões sobre dois temas que se anunciam já e que são recorrentes na relação do poeta com a urbanidade moderna do Rio: a especificidade de certos costumes da população (no caso os velórios cariocas, abordados na crônica *Velórios*, que trata da publicação de um livro de contos escrito pelo mineiro M.F. de Andrade, a quem as *Crônicas da província do Brasil* são dedicadas) e a função tanto artística quanto filosófica da morte, paródia boêmia ao culto romântico mórbido e à morte cívico-patriótica do positivismo, explícita em velórios ou subentendida na condição da proximidade desta entre boêmios e personagens que povoam as crônicas.

A qualidade particular do velório carioca reside no fato de que a vigília pelo morto, por parte de amigos, parentes, curiosos, se dá em clima de encontro social descontraído, quase festa, “de cordialidade efusiva”⁴⁰, retirando do ar uma possível solenidade e profundidade espiritual solitária, típicas da oração de rigidez eclesiástica, em nome de uma “conversa-mole” irresistível, espécie de oração coletiva descompromissada com dogmas, cumprindo a função de despedida da pessoa querida por meio da manutenção da vida social, na qual são peculiares as recordações de casos vividos em comum, discursos suspirantes de homenagem póstuma, desvio da conversa para a conversa alheia, mesmo, e talvez principalmente, se esta não disser mais respeito ao expirado, produzindo um tipo popular solerte, naturalmente repleto de “boas-

intenções” e que não se constrange “nem mesmo diante das pessoas mais diretamente afetadas pelo passamento”, o “velorista consumado”⁴¹, ás na arte de papear nestas circunstâncias, atraindo as atenções sobre si na mesma proporção em que se interessa pelo papo-furado do outro.

Ao afirmar que ficou “vendo os círios arder e ouvindo a conversa de amigos”, Bandeira mantém uma espiritualidade solitária de reverência a signos religiosos (que também surge no final da crônica, quando está acompanhando junto à essa a reza periódica do terço por parte das “pretinhas de cabeça branca”⁴² da Irmandade), ao mesmo tempo em que participa do espírito carioca de velório ao conversar com Sinhô, que lhe fora apresentado naquele momento.

Sinhô tinha passado o dia ali, era mais de meia-noite, ia passar a noite ali e não parava de evocar a figura do amigo extinto, contava aventuras comuns, espinafrava tudo quanto era músico e poeta, estava danado naquela época com o Villa e o Catulo, poeta era ele, músico era ele. Que língua desgraçada! Que vaidade! mas a gente não podia deixar de gostar dele desde logo, pelo menos os que são sensíveis ao sabor da qualidade carioca.⁴³

Sinhô, um típico carioca, se enquadrava confortavelmente nas leis dos velórios em sua terra, e, como não podia deixar de ser, aproveitava a oportunidade para usar de autopromoção (“poeta era ele, músico era ele”), traço de sua personalidade que se espraia em sua voz poética, inserido no contexto de profissionalização do músico que se iniciava então, de modo assistemático, nos meios artísticos da cidade. Para Bandeira, o sabor da qualidade carioca se mostra plenamente nos velórios, quando há a passagem do ambiente familiar para o velório público, de grandes proporções, “em que toda a irreverência se desmancha num movimento de formidável lirismo”⁴⁴. E cita os velórios que deram origem às crônicas que estamos priorizando por aludirem a Sinhô como

exemplos dessa grandeza: o de Zeca do Patrocínio na igreja do Rosário e o de Sinhô no necrotério do hospital Hahnemanniano. Quando mais não seja, as crônicas de Bandeira captam na linguagem utilizada e na recuperação da ambiência esse movimento lírico nascido de situação mórbida.

O jogo de espelhos que Bandeira estabelece com personagens boêmios, em suas crônicas, revela um interesse em demonstrar os vários modos como homens de espíritos vivazes, amantes da vida e seus prazeres, enfrentam a destruição física, a aproximação da morte, seja através da tísica (Bandeira e Sinhô se igualam também neste pormenor essencial), seja pela dissipação e alcoolismo (como no caso do barítono Pequenino: “O que surpreendia era sua incrível resistência a uma vida de dissipação em que tudo consumiu - a voz, o talento, a reputação, a saúde.”⁴⁵) ou por uma causa indefinida que podem ser muitas ao mesmo tempo (em relação a Zeca: “Que doença era a sua? Parecia um tísico nas últimas. Diziam que tinha muita sífilis. Certamente o rim estava em pantanas. Fígado escangalhado.”⁴⁶). O solitário Bandeira passa a lidar no Brasil - experiência que já tivera em Clavadel, na Suíça, onde fora tratar sua doença, ao estabelecer contato com espíritos iluminados de corpos frágeis como por exemplo o de Paul Eluard e Gala, futura mulher de Dalí, que enfrentavam a doença no sanatório com “grande bravura e *humour*”⁴⁷ - com um grupo de artistas ou criadores em potencial, que não distinguem vida e arte, antes as confundem deliciosamente, cada qual com sua qualidade *mágica* (Sinhô, o Rei do Samba; Pequenino, um dos maiores artífices da crítica falada, tipicamente carioca: “O Rio tem tido desses homens que fazem com brilho e bom humor a crítica falada, compensando as limitações do regime de censura à crítica escrita ou o comodismo das reputações feitas”⁴⁸; Zeca, poeta em potencial, jornalista, escritor, autor do primeiro filme “falado” brasileiro sob o pseudônimo de Antônio Simples & Cia.⁴⁹, dissipador e gênio da improvisação: “...dir-se-ia que os amigos tinham prazer em lhe abrir a bolsa. Zeca era um pardal que fazia gosto sustentar, que fazia gosto ver alegre, irrequieto”⁵⁰); aspectos esses que estimulam sua criatividade e deixam marcas em sua poesia.

Todos os personagens apresentados nas crônicas em estado

físico terminal, podem ser situados como partes específicas de um todo englobado pela voz de Bandeira, unindo-os em sua rica mitologia pessoal extraída da realidade e feita proposta de vida, pois, além de serem registros de uma época, ampliam o gesto bandeiriano de afirmação dos pequenos nada da vida diante da iminência da morte (que o ronda intermitentemente desde os 18 anos de idade) à condição de uma geração. Todos encontram uma razão de viver no contingente, no *carpe diem*, nas suas artes e relações sociais intensas e cheias de paixão e criatividade. Alguns com sucesso, outros com fracassos homéricos junto às ordens da indústria de diversões capitalista, mas todos irremediavelmente, espiritualmente marginais.

Arrigucci nos define o leque de fatores que produziu o senso do provisório e do contingente no poeta:

Como já procurei mostrar outras vezes, a tuberculose, mas também a viagem ao exterior em busca da cura, o afastamento do ambiente mágico da infância, a perda progressiva dos parentes queridos, o contacto direto com a miséria brasileira no cotidiano do Rio das décadas de 20 e 30, as leituras e os contactos com a música e as artes plásticas, as amizades (e a perda ainda de grandes amizades), as incursões na vida boêmia extasiante e passageira, enfim uma infinidade de fatos fundamentais de sua vida devem ter contribuído para o aguçamento desse senso do provisório e do contingente da existência que acabou sendo um traço distintivo e marcante também de sua sensibilidade poética, refletindo-se na atitude humilde que o caracteriza enquanto poeta.⁵¹

Este senso faz da fraqueza física força espiritual. O corpo é transpassado pelo sublime, o baixo material grotesco se infla de grandeza iluminadora profana. A atitude nos remete aos índices de carnavalização - como veremos no próximo capítulo - em que, pelo sopro da queda das leis hierárquicas da sociedade durante estas

festas profanas, os opostos se invadem e se reverterem, criando um novo estado de ser e estar único que só vinga nesses períodos. Os boêmios fazem desse estado sua vida e superam a falta de sentido do mundo materialista e pragmático, desportista e elitista, dando sentido poético ao provisório de seus corpos, atitudes e obras, através da força vital de se especializarem cotidianamente nesta inversão carnavalizante.

Em Bandeira, conseqüentemente se refletindo no modo como este lê e nos mostra os outros boêmios, a vida que se expande nas condições carnavalizantes é uma vida *alumbrada*, que, além do fundo impressionista e pós-simbolista da expressão, tem uma nítida base cristã. Cristo é o sublime, o espírito supremo da divindade humildemente encarnado em um corpo de macaco evoluído. A força espiritual do corpo que se degrada se assemelha a um milagre arrancado do contingente, milagre paradoxalmente de ordem profana, afirmando a beleza, a poesia, a malandragem, a crítica social diante da inexorabilidade do corpo natural decadente, antecipada por uma vida de orgia e prazer ou por doenças que se impõem sem mais nem menos...

Na crônica *Graça Aranha* o contraponto profano, não-cristão, aparece na superioridade do corpo sobre a alma, a partir de uma beleza física que a morte traz em seu estado de serenidade, em oposição à inquietude airosa do espírito, gerando outro modo de paradoxo em relação à dialética corpo/ espírito, na verdade apenas mais um abarcar de pólos complementares do todo carnavalizante, no qual os opostos surgem amalgamados em harmonia ou não.

O homem fora belo, mas o morto estava ainda mais belo. Assim a morte nos ensina a nobreza da matéria, descomposta às vezes pelo tumulto vão do espírito. A morte dava ali a Graça Aranha o que sempre senti falta em sua obra por tantos títulos magnífica: a serenidade, a interioridade. O que ele procurou sempre e cada vez mais à proporção que lhe aumentava a idade foi o entusiasmo e a alegria.⁵²

No caso de Graça Aranha há uma hipertrofia do dado serenidade como artifício mórbido de beleza, já que Bandeira localiza no acadêmico a puerilidade na arte, um entusiasmo forjado de quem não quer perder o *bonde* da história estética e abandona o que tem de melhor. “A sua força estava nos períodos longos e ele tentou fragmentar-se e restringir-se em elipses contrárias ao seu feitio largo”, em nome desse projeto, o que irrita Bandeira, “o mais tísico dos poetas líricos”: “Ora, esse entusiasmo não só me deixava frio como suscitava mesmo a vontade de contrariar o professor de entusiasmo...”⁵³. A crítica a Graça Aranha, basicamente de ordem estética, nos conduz à crítica que os boêmios da *escola* de Manuel fazem a seu tempo e aos novos hábitos da elite carioca.

No plano do estilo de vida das elites, a mudança dos costumes se fez sentir pelo novo padrão ideal de comportamento. Ao longo da década, o tipo dândi, de negras melenas ao vento, magro, pálido, sempre ameaçado pela tísica, vai sendo gradativamente substituído pelo tipo de *sportsman* pilotando seu automóvel, remando em Botafogo ou no Flamengo, jogando futebol no Fluminense, jovial e dinâmico, trajando roupas práticas, alegres e confortáveis.⁵⁴

A boemia que surge, os novos tísicos modernos não são margem só pela falta de sentido do mundo burguês que coisifica tudo e despreza a sublime aura da obra de arte, aspectos que levaram os dândis a se reconhecerem romanticamente numa espécie de nobreza decaída, superior à sociedade ao desprezá-la. A nova boemia não despreza a sociedade completamente, abdicando de nela viver, reduzindo-se em confrarias; desprezam sim as formas não-artísticas e não-carnavalizantes das elites e seus poetas de conduzirem a vida oficial, de resto sob seu controle. Os novos boêmios estão inseridos na sociedade, trabalham nela regularmente ou não, mas são marginais porque fazem uma ponte de

sobrevivência entre trabalho e lazer, ambos interagindo na vida intensamente; estão fora dos padrões de comportamento da elite, embora sejam a elite intelectual de fato, culturalmente moderna; estão mergulhados na cultura popular marginalizada em ascensão; amam as misturas de classes e culturas e dão valor a outras qualidades de convivência e cidadania.

Isso tudo para o escândalo e furor de Lima Barreto, para quem a epidemia das corridas e exercícios físicos, em especial o futebol e os esportes violentos, significava o golpe de misericórdia nos últimos resquícios de uma ética de sensibilidade, enternecimento e solidariedade social, indicando o predomínio dos princípios de agressividade, rivalidade e egocentrismo, irradiados externamente a partir dos Estados Unidos e internamente de São Paulo.⁵⁵

Justamente a favor dessa “ética de sensibilidade, enternecimento e solidariedade social”, apontada por Lima Barreto e tão acorde com as propostas bandeirianas, é que o poeta em suas crônicas abre fogo contra uma geração cegamente esportista. Na crônica *Fragmentos*, em que congrega assuntos de ordens diversas, ao falar sobre a mania do gosto de discursos da geração que fez a República, e que persistia na atualidade da escritura da crônica, assume uma atitude xenófoba causada, certamente, pela irritação da imposição de modas, sempre ostensivas nas modernas sociedades de massas, que não condiz com a essência de sua poética - aberta a múltiplas vozes - ao apresentar como negativamente estrangeiro o verso livre, largamente utilizado em seus poemas, mas que ora nos serve como mostra da antítese boêmio/esportista:

O brasileiro da geração que fez a República era um sujeito que usava fraque e gostava de discursos. A mania do fraque passou, mas o gosto do discurso persiste,

apesar da campanha de ridículo da nova geração de jogadores de *box*, *football*, verso livre e outros esportes estrangeiros.⁵⁶

Na *Crônica de 1880*, a leitura de um velho almanaque o faz refletir sobre a decadência espiritual dos tempos modernos ao priorizarem os bens materiais, a partir da informação ali contida de que no século passado o Rio “vibrou durante dois dias inteiros de puro entusiasmo por um artista”, em festejos para receber Carlos Gomes, que voltara ao Brasil após longa ausência, organizados pela nossa “mocidade acadêmica”. Hoje (época da escrita da crônica), “vendo o pouco caso como tratam aqui um Villa-Lobos”, a mocidade “deserta dos prédios intelectuais para correr ao encontro do *box* e do *jiu-jitsu*”⁵⁷. Essa é a “modernidade sem entranhas, de civilização duramente materialista, de dinamismo atropelante”⁵⁸, que leva ao progresso sem justiça social, baseado na competição selvagem do capitalismo sem freios democráticos, cujo modelo do *self-made man* predomina e que o tísico Bandeira vê invadir o Brasil pelo cinema *hollywoodiano*, pelas “escolas americanas que estimulavam a prática de esportes”⁵⁹ e pelas teorias do *fordismo* de rápida industrialização sob a ideologia do trabalho e do progresso. Aspectos do imperialismo norte-americano que, aos poucos - e violentamente nas ex-colônias em processo de formação de identidade -, se impõe no Ocidente.

Para concluir as posturas boêmias refratárias aos novos hábitos da elite de *malhação* deslavada que se entremostam nas crônicas, a radicalidade crítica de Frederico Nascimento Filho, o Pequeninino (“boca-de-inferno dos *bars* e dos *cafés*”, “magro e desfeito” mas de voz “cortante, incisiva, mordaz, como se toda a energia daquele corpo devastado pelo álcool estivesse concentrada nas cordas vocais”), ao exercer sua arte verbal oral em ambientes freqüentados por notívagos dos dois tipos: “Quantas vezes no Bar Nacional, na Brahma ou na Americana foi visto a provocar pancada de gente da natação ou do remo. Era um técnico da insolência”⁶⁰.

Com isso podemos localizar que os boêmios são os deserdados

do sonho modernizante, tecnocrático, de progresso sem raízes, que nossas elites abraçam e propagam pela cidade. Deserdados, pois, que com informações culturais cosmopolitas optam por mergulhar na cultura popular urbana carnalizante ou, então, em suas próprias loucuras e inspirações. Opção e também falta de saída, pois fazem parte de uma elite intelectual que passa a sobreviver de seus ganhos magros num mercado que dá pouco valor à cultura; os espaços de trabalho pago estando inevitavelmente ligados à cultura de massas que se inicia, principalmente através da indústria da diversão. Bandeira, entre outros, traduz livros de *pulp fiction* para sobreviver. Toda essa situação gera uma aproximação definitiva entre culturas popular e erudita, riquíssima para ambos os âmbitos culturais. Mas que guarda em si uma face oculta que o Estado Novo tratou de revelar: o uso populista das manifestações criativas para fins eleitoreiros, dominação autoritária e censura, direcionando a criação com mãos de ferro.

NOTAS

- 1 - BANDEIRA, Manuel. (1958) p.122
- 2 - Idem. (1977) p.60
- 3 - ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. (1992) p.53
- 4 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.213
- 5 - ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. (1992) p.63
- 6 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.60
- 7 - Ibidem, p.229
- 8 - Ibidem, p.82
- 9 - Idem. (1958) p.122
- 10 - OLIVEIRA, Lúcia Lippi. (1990) p.197
- 11 - Ibidem, p.150
- 12 - Ibidem, p.192
- 13 - ANDRADE, Oswald de. (1978) p.5
- 14 - OLIVEIRA, Lúcia Lippi. (1990) p.185

15 - BATISTA, Wilson. LP. *Série História da Música Popular Brasileira - Grandes Compositores*. São Paulo: Abril, 1982.

O BONDE SÃO JANUÁRIO

*Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar* Bis

*O bonde São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar* Bis

*Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Veja você
Sou feliz, vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém*

Quem trabalha (...)

LENÇO NO PESCOÇO

*Meu chapéu do lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando* Bis
*Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio*

*Sei que eles falam
Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha*

*Andar no miserê
Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro era criança
Tirava samba-canção
Comigo não
Eu quero ver quem tem razão*

Meu chapéu de lado (...)

- 16 - WISNIK, José Miguel. (1982) p.135
- 17 - BANDEIRA, Manuel. (1958) p.118. Nota preliminar escrita pelo historiador Otávio Tarquínio de Souza, in *O Jornal*, Rio de Janeiro, março, 1937. p.115-9.
- 18 - Ibidem, p.115
- 19 - Ibidem, p.134
- 20 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.668
- 21 - Idem. (1958) p.124
- 22 - SILVA, Maximiano de Carvalho e et alii. (1989) p.529. Artigo do professor Sílvio Elia, "O prosador Manuel Bandeira", in *Homenagem a Manuel Bandeira*.
- 23 - MANUEL, Bandeira. (1958) p.136
- 24 - Ibidem, p.117
- 25 - Ibidem, p.118
- 26 - CARVALHO, José Murilo de. (1987) p.162
- 27 - Ibidem, p.163
- 28 - Ibidem, p.163
- 29 - ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. (1993) p.21
- 30 - MOURA, Roberto. (1983) p.58
- 31 - LUSTOSA, Isabel. (1993) p.61
- 32 - BANDEIRA, Manuel. (1958) p.161
- 33 - Ibidem, p.162
- 34 - Ibidem, p.151
- 35 - Ibidem, p.152
- 36 - SEVCENKO, Nicolau. (1992) p.200-1

- 37- MOURA, Roberto. (1983) p.93
- 38- BANDEIRA, Manuel. (1958) p.158
- 39- Ibidem, p.161
- 40- Ibidem, p.230
- 41- Ibidem, p.231
- 42- Ibidem, p.160
- 43- Ibidem, p.161
- 44- Ibidem, p.231
- 45- Ibidem, p.163
- 46- Ibidem, p.161
- 47- Idem. (1977) p.54
- 48- Idem. (1958) p.164
- 49- TINHORÃO, José Ramos. (1972) p.277
- 50- BANDEIRA, Manuel. (1958) p.160
- 51- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. (1992) p.260
- 52- BANDEIRA, Manuel. (1958) p.177
- 53- Ibidem, p.178
- 54- LUSTOSA, Isabel. (1993) p.61
- 55- SEVCENKO, Nicolau. (1992) p.258
- 56- BANDEIRA, Manuel. (1958) p.235
- 57- Ibidem, p.154
- 58- Ibidem, p.138
- 59- LUSTOSA, Isabel. (1993) p.61
- 60- BANDEIRA, Manuel. (1958) p.165

**BOEMIA DA LAPA
E OUTRAS CAMADAS
PROFUNDAS**

PEREGRINAÇÕES COM JAIME OVALLE

E. di Cavalcanti

(...)

*Pertencíamos à boemia artística
E não compreendíamos os malefícios que nos
cercavam.*

*Éramos anjos das madrugadas
Quando dizíamos docemente,
À beira das rótulas,
Belos segredos de amor às prostitutas.*

(...)

*O bordel da Elvira
Na rua do Riachuelo,
Antro do maestro Villa-Lobos.
Villa-Lobos transpirando genialidade
Improvisando sonatas num piano.*

(...)

*Lá se iam os homossexuais assustados
Galgando as escadas intermináveis
Dos grandes sobrados verdes.
E as palavras não podem definir*

*A beleza de Iracema
Cantando Cumparcita...*

*Oh, bela mocidade pervertida!
Éramos personagens de romances
Que nunca foram escritos
Porque há grande falta de romancistas
Neste mundo de Deus que nos guarda.
Nós, heróis da Lapa,
Os heróis da Lapa da Madrugada!
(...)
As escadas e as ladeiras
Que subiam para Curvelo em Santa Teresa
Onde morava o poeta Manuel Bandeira.*

*Os grandes elefantes que são os Arcos
E sobre os Arcos as auroras mortas,
Barcos perdidos nos vendavais
E eu gritando com o copo cheio
E tu, Ovalle, me acompanhando no violão!
(...)
Voltai, passado de mil delícias!
(...)
Aqui na Lapa vive o mundo!
(...)
- Vós, homens da Lapa matinal, desiludidos!
(...)
Ó gramofones,
Ó velhos discos abandonados,
Discos usados,
Discos vivendo da ternura
Dos botequins do Morgador.
Flores e álcool,
Mazurcas tristes, versos de amor,
Lindas romanzas convencionais!*

Ó Lapa, o que tu és é a grande ópera,

*Pequim, Chicago e Macau.
A Lapa é também tu, Graziela,
Que és moça e bela
É tens o riso de rapaz...
Por ti, ó Lapa, quero os que suspiram de
mágoa.*

*(...)
Ó dom Jaime, toca a música sentida
Do teu coração desfeito pelo mundo que
perdemos,
Olha para o céu branco da madrugada, Ovalle,
Não te esqueças da nossa Lapa
Que já foi muito louvada pelos outros,
Mas que é nossa,
Que é de nós dois,
Que somos dois grandes brasileiros.
Lapa que já foi de Olindina,
Aqueela que tinha olhos de lua! ¹*

A arte de estabelecer contatos

Em busca da realidade brasileira, o escritor modernista - ou seu clone bissexto, como bem atestam estes belos versos de Di Cavalcanti - alarga seu espaço de participação e vivência cotidiana. Os binômios público/privado, quarto/rua, vida individual/vida coletiva passam a se misturar e invadir, conformando uma tentativa de apresentação de nossas múltiplas faces sócio-culturais, num procedimento de nítida interdependência entre arte e vida, que, em consequência, libera a pesquisa revitalizante em vários campos técnicos de criação, como por exemplo na língua, com uma predominância do prosaico, da fala brasileira popular (“A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros/ Vinha da boca do povo na língua errada do povo/ Língua certa do povo/ Porque ele é que

fala gostoso o português do Brasil”)², no tom poético com largo espectro de variação, indo do irônico-coloquial ao solene, do paródico ao sublime, e no arranjo estrutural das obras, em forma de colagem, *ready-made*, montagem cinematográfica reconcebida literariamente, entre outros. Novas técnicas para apresentação de uma nova realidade: “o escritor modernista, persistente *turista aprendiz* da realidade brasileira, viajante entre classes sociais, raças, religiões e paisagens do Brasil, descobre uma matéria nova e densa de criação”³.

Estabelece-se uma vida de relação criativa na qual a experiência coletiva nas grandes cidades - a parte que nos interessa neste trabalho - tem importância fulcral. Com isso alguns locais, zonas urbanas, pontos de encontro, ganham amplitude simbólica, construção dos desejos e imaginações de seus novos frequentadores modernistas. A heterogeneidade urbana se mostra em sua riqueza, compondo um painel largamente cantado e decantado por esses escritores, sendo uma espécie de arcabouço existencial e estético de suas obras e atitudes.

Entre casas, quartos, ruas e bares, entre salões literários, prostíbulos, livrarias, cabarés e cafés-cantantes, como então havia, entre tantos espaços tão diversos de tantas cidades brasileiras, se construiu uma vida de comunicação real e efetiva por onde passou a experiência coletiva dos modernistas. Por isso muitos nomes ainda vibram com a intensa ressonância do que ali foi vivido: o Franciscano, a rua Lopes Chaves, em São Paulo; no Rio, o Lamas, o Reis, o Amarelinho, a José Olympio, o Mangue, a Lapa, a rua Conde Laje... Aí se travaram 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, a 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. ⁴

O universo de relações é tão particularmente importante na obra de Bandeira que no *Itinerário de Pasárgada* chega a afirmar que o material poemático que compõe o livro *Libertinagem*, tido como o mais explicitamente dentro da técnica e estética modernista, “não era senão o espírito do grupo alegre de meus companheiros diários naquele tempo” e que se “não tivesse convivido com eles, decerto não teria escrito, apesar de todo o modernismo, versos como os de *Mangue, Na boca, Macumba de Pai Zusé, Noturno da rua da Lapa, etc*” ⁵. Afirmção do poeta que condiz com a definição que demos anteriormente do “provinciano do bom”, em seu característico relacional. E, afora os poemas informados por essa vida de relação, suas crônicas são testemunhos vivos dessa boemia carioca “em meio à gente pobre”. O espírito alegre do grupo é o espírito que reina nas noites da Lapa, a cidade e os boêmios em trocas simbólicas e vivenciais, registradas pelos olhos *profundos* de Bandeira. Mas o poeta não registra só a vida noturna da Lapa, seus pequenos heróis miseráveis da rua do Curvelo, a trinca do Curvelo, remetendo-o à infância; outro elemento de base na estruturação de sua poética, também nos ajuda a compor o painel de tipos da vida urbana carioca popular. Os contatos e interações com essa realidade singularizam não só a poesia de Manuel como a geração boêmia da Lapa em seu mergulho no universo paralelo, marginal, abandonado da grande capital federal da República Velha, verdadeira face social da realidade e cultura brasileiras.

Essa nova geração de boêmios já nada tinha a ver com a boemia dourada da *belle époque*, de Bilac, da confeitaria Colombo, dos bares como o Pascoal e os Castelões, das cervejarias e dos *clubes* da praça Tiradentes, nem tampouco com aquela dos grupos simbolistas dos *chopes* e *cafés-cantantes* da rua do Lavradio. Tempo

em que a Lapa não figurava ainda como ponto de referência dos cronistas da vida carioca, como se observa pelo silêncio de João do Rio. Os clubes noturnos chegavam até a rua do Passeio, bem perto, mas a Lapa propriamente era conhecida apenas como zona de prostituição.⁶

Boemia artística de literatos e músicos, artistas plásticos e jornalistas que, junto com o ambiente geral do lugar (igrejas, Arcos, velhos sobrados, etc.), os tipos populares (meninos de rua, malandros, macumbeiros, etc.) e os artistas oriundos das camadas baixas da população, definem um panorama de realidades e espaços mesclados fundamental, em conformidade com o ideário carnavalesco de festas públicas, para compreendermos o encontro.

Bandeira, nas crônicas e em seus poemas do período, transita pelos espaços da Lapa e adjacências (Mangue, Catete, etc.) juntamente com seu grupo de amigos guiado principalmente por Jaime Ovalle. Ovalle é considerado a figura mais importante entre os boêmios pelo seu “condão de estabelecer contactos, de sentir esse lado do Rio de Janeiro e cuja estranha personalidade é evocada em traços inconfundíveis na crônica *O místico*, escrita por ocasião de sua partida para Londres”⁷. É ele quem leva Bandeira e outros amigos aos lugares *quentes*. Ovalle ganha aos olhos dos freqüentadores boêmios da região, devido à sua desenvoltura e grande quantidade de conhecidos, a aura de ser a própria encarnação do espírito e do ambiente da Lapa. Apesar das suas freqüentes viagens para Londres - assim como Zeca do Patrocínio vivia indo a Paris -, o que gerava em torno da sua figura um mito de eterna partida, era visto por Bandeira como quem

melhor sabia comentar e interpretar para nós a vida da cidade carioca, porque a sentia de instinto melhor que ninguém. E sobretudo a vida da Lapa, reduto carioca, tão diferente de tudo o mais. Para compreender a Lapa é preciso viver algum tempo nela e não será qualquer que a compreenda.⁸

O que havia de tão específico, misterioso e sublime na Lapa? Para o poeta significa erotismo, misticismo, espaço de união de opostos que se completam na paixão, na vida da paixão e do êxtase, das grandes noitadas e das pequenas maravilhas inúteis do contingente que levam à atitude alumbrada, dos espaços misturados em um todo singular: "Basta dizer que a Lapa é um centro de meretrício todo especial (onde vivem as mulatas mais sofisticadas do Rio), esse meretrício se exerce no ambiente místico irradiado da velha igreja e convento franciscanos"⁹.

E esses dois âmbitos sagrado/profano conformam também um dos aspectos da rica personalidade de Ovalle, músico popular e erudito, amigo de todos, funcionário público exemplar e notívago insaciável, unindo ócio e obrigação num dia-a-dia, por isso mesmo, mágico, sendo a carnação da inspiração poética, da inserção *natural* da vida da festa na realidade regular da ordem burguesa, adquirindo uma força mítica e aurática particularíssima no uso recorrente de sua imagem e vivências no imaginário de Bandeira. Seu espírito de estabelecer contatos, se propagando pelo grupo, simbolicamente sacramenta uma aproximação entre elite culta e cultura popular, que já vem ocorrendo na vida da cidade desde os tempos românticos dos encontros na tipografia do mulato Paula Brito, reuniões que deram origem à Sociedade Petalógica. Escritores como Machado de Assis, José de Alencar, Gonçalves Dias, o músico de ascendência cigana Laurindo Rabelo, o maestro Francisco Manuel, o cabeleireiro e cantor Alexandre Trovador, se misturavam entre si e com a toda gente para encontros homéricos regados a música, poesia e bate-papos informais sobre temas os mais diversos. Ovalle, para Bandeira, acaba por ter a mesma força modernista de Macunaíma.

Significativamente, a figura de Ovalle toma a mesma dimensão simbólica de Macunaíma. Na mesma direção, ele parece integrar as diferenças raciais do país, 'de cuja formação étnica tinha uma consciência como que divinatória'. O mesmo papel de elemento de ligação é o que parece desempenhar no âmbito religioso: seu Deus era 'dulcissimamente humano, ou por outra e melhor, um

Deus ovaliano, era Ovalle deificado', seu devanear místico era 'ortodoxamente católico, mas com uns ressaibos de judaísmo e macumba'. É, por fim, um elo entre as diferenças de classe e suas projeções na esfera do saber e da cultura¹⁰.

Além de uma "personalidade federativamente brasileira", um elo. Elo tão importante quanto a função carnalizante na sociedade nacional de "união" das diferenças e desigualdades em nome da festa com sua linguagem que agrega em tensão não excludente, que globaliza toda a comunidade em sua variação irreduzível. É também aquele que serve de ponte entre as diferenças, Hermes ou Mercúrio na mitologia greco-romana, o mensageiro entre os deuses e os homens, que traz realidades diversas para se intercomunicarem, um mediador transcultural refletindo o chão sócio-cultural rico de interferências e ritmos que está em plena ebulição na vida carioca da década de 20. Por isso tudo, Bandeira chega a exagerar ao definir sua importância no movimento modernista na crônica em três movimentos *Ovalle*, de *Flauta de papel*.

No movimento modernista foi um elemento marginal, que agia contaminando os seus amigos militantes de sua personalidade federativamente brasileira. Mário de Andrade era paulista (por mais que forcejasse absorver todo o Brasil); Carlos Drummond de Andrade, mineiro; Augusto Meyer, rio-grandense-do-sul; eu, pernambucano mal carioquizado, e assim por diante. Ovalle era carioca em sua definição mais famosa, isto é, um sujeito nascido no Espírito do Santo ou em Belém do Pará. Ovalle nascera no Pará. Mas não era, nunca foi paraense. Nunca foi de estado nenhum; era brasileiro e sentia em si todos os estados. Fala-se da influência disto e daquilo, deste e daquele poeta francês, italiano ou alemão sobre os poetas da geração de 22. A influência de Ovalle foi muito maior: nunca de exterioridades formais, mas de alma. Ele

sabia dizer com absoluta segurança onde estava o momento mais alto da poesia numa música, num poema, numa pintura.¹¹

Influência de alma, daí a denominação *O místico* para a crônica dedicada a Ovalle indiretamente, utilizando artifícios do *roman à clef*, aumentando literariamente o mistério em torno do amigo essencial. Sua missão foi descortinar alegremente um mundo repleto de miséria e poesia, de sobrevivência e festa, de fé e orgia, gerando na memória do poeta as iluminações, que ocorriam diariamente em sua companhia.

O curioso é que este mesmo espírito de convivência festiva com todas as classes e culturas de Ovalle - que passa a ser uma espécie de meta de Bandeira, que o admira e acaba por realizar em sua obra (espaço em que o tímido pode verdadeiramente carnavalizar) uma mesma atitude de técnicas, estilos, dicções - é também, guardadas as proporções, o de Sinhô, outra figura *fabulosa* do reino imaginário construído por Bandeira a partir da realidade em sua obra.

Tanto freqüentava a Kananga, como as casas mais ilustres que o acolheram. Era amigo de políticos e figurões que o prestigiavam. Nos morros ou na Zona Sul, nos subúrbios ou na Tijuca, Sinhô tinha trânsito livre. Nunca abandonou as chamadas rodas da malandragem. Foi amigo do famigerado Sete Coroas, salteador que se fez famoso, a quem o compositor dedicava um samba que parece não foi gravado, e é raríssimo hoje.¹²

Além do trânsito livre pelas classes e lugares festivos, Sinhô tem também importância histórica dentro da evolução da música popular brasileira como elemento de transição entre dois gêneros urbanos cariocas oriundos da Cidade Nova e praça Onze, daí o seu

samba ser considerado amaxixado: “foi o elemento de transição entre o maxixe que morria, morto a pau pelas investidas moralizadoras da sociedade, e o samba que nascia perseguido pela polícia”¹³.

Na verdade, a liberdade de trânsito pelos vários pontos boêmios da cidade faz parte de uma maior informalidade da vida noturna, ampliada e mais misturada com o aumento do leque de opções de lazer que o cosmopolitismo e a inserção compulsória na modernidade propiciavam. Assim, figuras como Jaime Ovalle - o sacerdote dos prazeres dos boêmios - e Sinhô, “o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana”, encontram um terreno fecundo para exercerem sua arte de estabelecer contatos.

Voltemos à *réplica* de Bandeira a Sinhô na crônica sobre a morte de Zeca do Patrocínio, a fim de falarmos de duas outras figuras simbólicas da orquestra de vozes boêmias em vivência criativa na Lapa dos anos 20. Em certa casa “inconfessável” da rua Riachuelo:

Estava lá o Villa-Lobos, o Ovalle, o João Pernambuco, o Catulo. O violão passava de mão em mão, porque todos tocavam. Catulo estava impossível. Bebera cerveja demais e deu para declamar poemas. Nós queríamos que ele cantasse umas modinhas, bem bestas, bem pernósticas, como *A tua coma*, ou *Célia, adeus* ou *Talento e formosura*. Mas o bardo estava em maré de grandeza e dizia muito sério a duas belezas venais:

- ‘Minhas senhoras, eu tenho sessenta anos e já li todos os grandes poemas de todas as literaturas; li todo o Homero, todo o Virgílio; li Goethe, Shakespeare, Ariosto: nunca encontrei nada como este poema de minha lavra que vou lhes recitar!’¹⁴

Líder do movimento sertanista na música, o “Vitor Hugo do Sertão”, o “Lamartine das serenatas”, epítetos que ele mesmo se

dá,¹⁵ o ex-estivador da Gamboa, Catulo da Paixão, poetastro modinheiro semiparnasiano, é, na verdade, o ícone máximo da postura paternalista europeizante da elite brasileira diante da arte popular e interiorana. Em meio à voga nacionalista de resgate de canções folclóricas do Norte e Nordeste, que leva inclusive a Donga, Pixinguinha e Caninha, em início de carreira, cariocas negros e mestiços da gema, a participarem do Grupo do Caxangá, junto com sertanejos como João Pernambuco, enchendo as ruas de cateretês, emboladas, toadas, no fundo apenas mais alguns elementos a comporem o todo híbrido das novas canções cariocas que surgem no período, Catulo vem a ser o popular aceito pelas elites nas salas de concerto e casas de políticos e gente famosa, que ambicionavam ver de perto o pitoresco regional com puros olhos europeus, “emprestando ao Brasil pobre do campo um lirismo que o compensaria do atraso”¹⁶. Antonio Candido entrevê em seus trabalhos uma “banalidade dessorada”¹⁷, porém, Catulo orgulhava-se de ser “o rei dos cantores e o introdutor do violão e da modinha no concerto clássico”¹⁸, e não faltou assembléia para legitimar suas aspirações de genialidade.

A influência da música nordestina e sertaneja aparece já no polêmico *primeiro* samba de sucesso, *Pelo telefone*, que recria em sua estrutura de colagem o refrão da canção *Rolinha*, apresentada na burleta *O marroeiro*, escrita por Catulo e Inácio Raposo, tendo alcançado grande sucesso no ano de 1916, no Rio. Essa voga sertaneja tanto do Sul (caipira) quanto do Norte, que se estende até os anos 30, não poderia deixar de influenciar Sinhô, verdadeira antena seletiva absorvendo todas as vozes dispersas na cidade, reconcebendo o material captado a partir de suas raízes cariocas. Eis alguns exemplos:

QUEM SÃO ELES?

*Carreiro, olha a canga do boi
Carreiro, olha a canga do boi
Toma cuidado que o luar já se foi
Ai! Olha a canga do boi!
Ai! Olha a canga do boi!*¹⁹
(...)

DISSE ME DISSE

*Capineiro marvado
Não capina capina aí
O capinzal é de meu bem
Onde canta a juriti*²⁰
(...)

CADA UM POR SUA VEZ

*Casinha de sapé
Forrada de bambuá
Cercadinha de capim cheiroso
Para mim e meu bem morá.*²¹
(...)

Villa-Lobos, um dos futuros líderes da música nacionalista modernista e talvez nosso maior gênio musical culto, também participava das farras boêmias conforme atestam as palavras de Manuel. Villa musicou poemas de Bandeira e este fez as letras das famosas *Canções de cordialidade* para o compositor, além de terem feito ainda outras canções em parceria como *Modinha*, da qual Bandeira assina a letra sob pseudônimo de Manduca Piá. Para

as *Canções de cordialidade*, Bandeira assevera ter trabalhado basicamente com frases feitas e lugares-comuns (“Eu não tenho como tanta gente, boa e má, o horror do lugar-comum. Sustento até que se pode fazer poesia da melhor com uma seleção avisada de lugares-comuns”²²), com isso tentando ao máximo trazer nossa coloquialidade para a canção de câmara. Justamente o contrário de Catulo, que busca trazer a erudição semilivresca para a música popular. O trabalho de despojamento em busca de uma essencialidade quase não-lírica, pura fotografia da língua falada, perseguido por Bandeira, encontra aqui nas canções seu complemento de palavra cantada, muito embora o poeta afirme: “Lidas independentemente da música, não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nenhuma delas.”²³

A ralé urbana

Agora vamos tentar localizar nas crônicas e poemas de Bandeira o que significa a expressão empregada para definir o outro lado da moeda social, quando Sinhô une “a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana”.

Antes de tudo é preciso perceber que há uma identificação do poeta com elementos sócio-culturais dessa camada. Identificação com várias faces mas unida por uma compreensão de cultura popular que tem suas origens na sua concepção poética da infância, de fundo romântico. Na crônica *Poesia do Sertão* o poeta sustenta que a qualidade mais densa da arte popular é a ingenuidade e a espontaneidade, criticando, por sua vez, a postura de poetas citadinos modernistas ao abordarem temas sertanejos sem essas qualidades, pois que não se entregam à vida de relação nem à ambiência orgânica da região, tendo somente um conhecimento de estudo artificioso das mesmas. Sabemos, entretanto, que no poeta, em sua concepção mais ampla de poesia, qualquer ato considerado puro e simples, ingênuo e espontâneo, está transbordando de complexidade e densidade estético-existencial. Sua visão de inge-

nuidade não abandona força erótica e vida mística, assim como a espontaneidade não significa apenas espontaneísmo mas sim alumbramento, malícia, *jogo de cintura* e fluidez. Feita essa ressalva, vamos saber quem são os personagens sociais da ralé urbana carioca.

Migrantes europeus vêm para a indústria, migrantes internos chegam no Rio de Janeiro ainda estropiados pelas secas, alguns soldados das lutas de Canudos, inventando suas casas no morro da Favela. Centenas de negros libertos vindos de todas as partes aportam na cidade procurando possibilidades num mercado de trabalho onde teriam dificuldades dadas as características raciais e culturais. Ao lado da vida desta ralé, o esforço de consolidação nacional com a República reforça a máquina burocrática e repressiva que se situaria na cidade. Indivíduos heterogêneos quanto a sua origem social, racial, cultural, ou quanto à experiência de trabalho, formariam uma classe intersticial, prestadora de serviços ao complexo sócio-econômico que liderava o país.²⁴

A identificação aparece na percepção de que sua desgraça pessoal o aproxima da “alma estóica, sensual, carnavalesca” daquele “povo cantador e macumbeiro”²⁵:

*Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.
É por isso que sinto como ninguém o ritmo
do jazz-band*²⁶.

Com Sinhô há uma aparente identificação por antítese em relação à doença comum a ambos. Para o sambista, a saída para

a tísica, se resolve na máscara da alegria carnavalesca que surge na manutenção da vivência boêmia. No encontro ocorrido na casa do teatrólogo Alvaro Moreyra, o poeta nos pinta um Sinhô nas últimas, tossindo muito, mas sem abandonar a farra, como outros amigos seus boêmios já apresentados por nós, como se fosse um farrapo humano galvanizado para viver as festas noturnas. Temos então um jogo de espelhos distorcidos pois tal vivência é a antítese dos versos:

*Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.*²⁷

Mesmo um trapo físico, diferentemente desses versos desconsolados de Bandeira, vence o espírito festivo e a vida de Sinhô é, prossegue, não lamenta o que não foi. Mas Bandeira também usa em outras situações a máscara da alegria como solução para sua dor, demonstrando uma largueza de atitudes diante da doença que o específica e estabelece inversões e ambivalências lúdicas em sua poética de densidade sutil: “hoje tomo alegria”²⁸. Alegria que ele vislumbra no Carnaval de espaços misturados carioca, nos líricos loucos, nos *clowns*, nos boêmios libertários...

*Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbedos
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
O lirismo dos clowns de Shakespeare*

*- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.*²⁹

Mas Sinhô é lírico louco diferente, produz canções que parecem vir dos morros “lendários”, onde vive a “fina flor extrema

da malandragem mais inteligente e mais heróica ... Sinhô!”³⁰. Para os freqüentadores dos salões cultos boêmios, o universo a que Sinhô pertence é uma espécie de enclave urbano, uma zona distante mas geograficamente ao lado, misteriosa, que agora se anuncia de vários modos e principalmente com seu poeta mais genuíno, onde quem sobrevive só pode ser herói...

(...) é que Sinhô para toda a gente era 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 de brisa, cura a tosse com álcool e desgraça pouca é bobagem. Assim, quando Sinhô parava num acesso, ia-se buscar uma boa lambada de Madeira e o fato é que a tosse parava.³¹

Sabemos que os “morros lendários” são as favelas, erguidas em função do abandono completo das classes subalternas por parte do governo em suas metas civilizatórias e saneadoras. Ao expulsarem a população pobre dos cortiços do Centro da cidade, uma grande massa de descamisados, sem condições de pagar alugueis, que debandam para os subúrbios e/ou Cidade Nova, juntam-se a novos pobres vindo de várias partes tentar a vida na capital federal, e acabam por viver em condições piores às vividas nas *cabeças-de-porco* - “sem luz, esgotos ou garantias” - para poderem estar próximos do Centro, onde se localizavam algumas indústrias, o comércio em geral e a prestação de serviços. As favelas surgem assim de uma “resposta pragmática”³² da população e dos líderes municipais a uma situação real e concreta: de sobrevivência e falta de saída por parte da população carente e do *lavo-as-minhas-mãos* das autoridades quanto à massa empobrecida e sem perspectiva, exigindo uma solução condizente com seus ideais científicos de saneamento e sistematização da moradia, sendo mais cômodo o abandono. Esta vida trágica aflora no belíssimo poema

de *fotojornalismo lírico* de Bandeira, *Poema tirado de uma notícia de jornal*:

*João Gostoso era carregador de feira livre e morava no
morro da Babilônia num barracão sem número.*

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado. ³³

Esse é um dos rostos da zona indefinível do samba, onde se *refugiavam* os sambistas sem a proteção ambígua das autoridades mancomunadas, os bandidos, os migrantes nordestinos pobres e os negros sem especialização. Zona de onde certamente saiu o salteador Sete Coroas para quem Sinhô fez um samba em homenagem, perfil do criminoso. O bandido era “o terror do morro da Favela” ³⁴, amigo de Sinhô e famoso nas crônicas policiais da época. Somente o sambista poderia trazer a referência deste espaço “longínquo” para a sociedade “fina e culta”, uma vez que a relação entre os pobres e remediados da planície (subúrbios, Cidade Nova, etc.), conforme temos demonstrado, vem sofrendo interferências e misturas, mas aquele espaço *maldito* não, só no Carnaval em seus blocos e cordões, mesmo assim marginalizados.

É noite escura

Iaiá acende a vela

Sete Coroas

Bambambã lá da Favela.

E a polícia

Já tentou

Sete Coroas

Meia dúzia matou.

*E o homenzinho
É perigoso
Sete Coroas
Nasceu no Barroso.* ³⁵

Qualquer semelhança com o heroísmo que nossos recentes Escadinhas e Uês acabam por ter aos olhos da sociedade, misto de admiração - o casaco encapuzado de um desses heróis virou moda entre os garotos da cidade, por terem presenciado suas *batalhas* pela TV - e terror, não será mera coincidência, é que o desprezo das autoridades continua, as mesmas situações de miséria e violência se mantêm.

Na zona da Cidade Nova, para onde se dirigem os negros baianos, mais organizados em torno do candomblé e festividades diversas - ranchos, sociedades recreativas, pagodes, etc. - saídos da zona do cais do porto pela então rua do Sabão, atual Buenos Aires (que Bandeira faz de cenário para um belíssimo poema de sua autoria com o nome de *Na rua do Sabão*), sendo uma espécie de aristocracia da ralé, em contato com a classe média, ocorrem as festas das “*tias baianas*” das quais a mais famosa é Tia Ciata. A perseguição e proibição da polícia a estas festas *primitivas* e *desordeiras* faz com que surja um tipo de relacionamento com o poder, por parte dessa aristocracia, velho nosso conhecido: “a dialética da malandragem”³⁶. Por meio de “formas de sobrevivência, conveniência, devoção e diversão”³⁷ os baianos criam sua unidade aberta a interferências culturais diversas, plasmando uma identidade. A casa de Tia Ciata era a capital da “Pequena África”³⁸, espaço freqüentado também por figurões e gente bem relacionada. Seu marido chega a ter um emprego em posto privilegiado no baixo escalão no gabinete do chefe da polícia, em troca da retirada de um *encosto* do presidente Venceslau Brás por Tia Ciata, garantindo, através do relacionamento com poderosos, a manutenção de uma cultura riquíssima como a afro-baiana, agora carioquizando-se. Foi em sua casa que *nasceu* o primeiro samba, criação coletiva registrada por Donga. Esse tipo de *jeitinho* para a sobrevivência de toda uma cultura ocorre ainda nas novas

instituições populares festivas como os ranchos, e também em seu desenvolvimento futuro, as escolas de samba. É, na verdade, uma faca de dois gumes, pois, se permite a vigência de manifestações populares por um lado, por outro, podem se tornar excessivamente *civilizadas*, sendo melhor manipuladas pelos interesses populistas do poder.

Este tipo de jogo de conveniências entre o artista popular e o poder, jogo de interesses para ambas as partes, cada qual buscando uma forma de legitimação - social para o artista e política para o poder - Sinhô também vivencia. Um dos seus artificios era dedicar músicas a pessoas influentes do período que porventura conhecesse, a sociedades recreativas, grupos carnavalescos, etc. O tango *Cocaina*³⁹ é dedicado a Roberto Marinho, e o samba *Eu ouço falar*⁴⁰, ao doutor Oswald de Andrade, por exemplo. Esse samba, feito para homenagear o candidato da oligarquia, Júlio Prestes, abre diálogo com outras marchinhas do ano de 1929 pró ou contra o político, então em campanha. Foi apresentado no Teatro Municipal de São Paulo que “esteve em pleno domínio da fuzarca”⁴¹, com a presença de autoridades do estado e do município. A ironia da situação reside no fato de que a maioria dos músicos ali presentes, acompanhando Sinhô no conjunto Embaixada do Amor, foram perseguidos pela polícia por sua condição de sambistas. Experiência de perseguição que Sinhô vivera também no âmbito político por fazer a marchinha satírica *Fala baixo*⁴², usando o apelido do então presidente Artur Bernardes, Rolinha, para ironizar o estado de censura instituído na época de seu governo.

Sinhô, inicialmente ligado ao grupo dos baianos, tem algum tipo de desentendimento - alguns estudiosos especulam que tenha sido a questão da autoria do primeiro samba - e passa a agredi-los em muitas canções, gerando respostas, criando a primeira grande polêmica musical da música popular brasileira. Na verdade, segundo Tinhorão, essa briga já explorada comercialmente, marcava

o momento de divergência entre os compositores que continuariam amadoristicamente presos às suas raízes folclóricas (grupos dos baianos, inicialmente ligados aos cariocas Donga e Pixinguinha), e os compositores urbanizados, encaminhados à profissionalização.⁴³

Marcava também, por outro lado, a afirmação da música popular urbana carioca, surgida de raiz baiana mas infinitamente mais complexa, em sua síntese de vozes dispersas nacionais e internacionais, reconcebendo qualquer elemento de sucesso - música cigana; trecho de óperas assobiado nas ruas; os gêneros norte-americanos: *fox*, *ragtime*, *blues*, *jazz*; os tradicionais europeus: valsa, polca, *schottish*, etc.; a habanera cubana; o tango argentino; os temas folclóricos nordestinos e sertanejos; pregões de vendedores ambulantes; os vários tipos de samba e batuques; etc. - a partir dos gêneros recém-fixados do samba, maxixe e marchinha, de que Sinhô é o representante mais famoso.

Mas não foi o fecundo compositor apenas o fixador do samba carioca. Foi seu grande valorizador. Deu-lhe impulso vital. Espalhou-o pelas ruas e das ruas o levou aos palcos e salões. Tal aceleração lhe imprimiu que o tornou nacional, destruindo tabus e quebrando barreiras.⁴⁴

Para tal valorização do samba carioca, a sua saída do grupo dos baianos foi fundamental, pois obrigou-o a afirmar uma diferença (produzindo uma sarajvada de agressões e sambas-revide, que gerou um clima de desafeto que acabará por se constituir, no prolongamento de sua carreira, em uma das linhas de fuga temática mais características de sua produção, na qual exercita uma verve de polemista com língua-de-trapo impagável). Misto de bairrismo provinciano com tino comercial cosmopolita para um novo filão que então se abria para a divulgação de música popular, estas escaramuças propiciaram o surgimento de algumas pérolas novas em nosso rico cancionário; da mesma forma que, mais tarde e por motivos outros, as rixas musicais entre Wilson Batista e Noel Rosa nos presentearam com verdadeiros clássicos do samba urbano.

Sinhô produz uma dessas obras-primas ao alargar suas desavenças baianas até a esfera política. A figura nacional de Rui Barbosa, que sumira da cena pública após a perda das eleições presidenciais para Epitácio Pessoa, é o alvo de sua crítica sonora.

Satirizando este sumiço, o compositor une sua verve de polemista à de cronista social, numa espécie de cantiga de escárnio sincopadamente malandra e deliciosa:

FALA MEU LOURO

*A Bahia não dá mais coco
Pra botar na tapioca
Pra fazer o bom mingau
Pra embrulhar o carioca*

*Papagaio louro
Do bico dourado
Tu falavas tanto
Qual a razão que vives calado?*

*Não tenhas medo
Coco de respeito
Quem quer se fazer não pode
Quem é bom já nasce feito.*⁴⁵

Elementos da culinária baiana são elencados numa receita para “embrulhar o carioca”. As partes ingredientes, devidamente divididas em versos, culminam na primeira estrofe no produto comestível *picareta* que visa somente ludibriar. Podemos ver aqui as raízes do primeiro desafeto vivido por Sinhô com a questão da autoria do primeiro samba, momento em que sentiu-se lesado, e, ao mesmo tempo, uma crítica à retórica vazia do político e literato cuja língua oficial guarda, na verdade, uma imensa distância da fala popular, distância simbolizada na estrofe seguinte pela imagem de um papagaio de “bico dourado”. Nesta estrofe, a partir de uma imagética fabular alegórica - papagaio louro - pois centrada num símile oriundo da expressão popular do título *Fala meu louro*, modo prosaico de se dirigir ao bicho de estimação, papagaio, numa metáfora em que suas partes constitutivas possuem, paradig-

maticamente, semas de redundância enfática (papagaio também pode ser chamado de louro), de conotação qualificativa (um papagaio louro) e, ainda, alternância sintática (fala meu louro por papagaio louro), Sinhô *cutuca a onça com vara curta*, numa pergunta tão cínica quanto contrastante com a beleza do papagaio louro dos versos acima, que não usa mais sua arma principal: falar (embrulhar): “Tu falavas tanto/ Qual a razão que vives calado?”. E, fechando com chave de ouro, artifício parnasiano parodicamente utilizado por meio de um dito popular, como que *assopra depois de ferir*: “Não tenhas medo/ Coco de respeito/ Quem quer se fazer não pode/ Quem é bom já nasce feito”.

A identidade de Bandeira com os meninos pobres do Curvelo e das feiras de arrabalde é tratada nas crônicas *A trinca do Curvelo*, *Lenine* e também no livro *Flauta de papel em A antiga trinca do Curvelo*, além de alguns poemas apresentarem essa realidade urbana de meninos pauperizados de rua. São os deserdados infantis do *bota-abaixo*: “Nas casas do Centro e da Saúde que haviam escapado do traçado das obras a gente se apertava nas noites quentes. O trabalho era bruto e mal pago, os bandos de meninos soltos pela cidade nada prometiam às futuras gerações”⁴⁶. No *Itinerário de Pasárgada* o poeta afirma ter reaprendido os caminhos da infância com a meninada “sem lei nem rei” do Curvelo, que lhe teria restituído de certo modo o clima de sua meninice na rua da União em Pernambuco. “Sem lei nem rei” porque “salvo o homicídio sem premeditação são capazes de tudo” e “a impressão que se tem é que ficando homens vão todos dar em assassinos, jogadores, passadores de notas falsas...”⁴⁷. Contudo, ao escrever a crônica *A antiga trinca do Curvelo* quinze anos depois, constata, por intermédio de um dos meninos da *trinca*, já na maioridade, que todos acabaram se ajustando na vida em empregos humildes e regulares.

Bandeira parece inteiramente à vontade no microcosmo infantil, no qual vislumbra situações próprias que o remetem já à vida adulta em sociedade, como se fossem reproduções lúdicas das relações sérias dos mais velhos, em meio aos pagodes dos moleques. A ternura é o sentimento que mais sobressai na qualidade de sua voz ao abordar os meninos, mas é uma ternura sem derramamentos, ternura de quem considera este momento da vida o

verdadeiro tempo de felicidade. São “anjinhos” negros, ruços, mestiços, cada qual com suas características, seus apelidos, sua realidade. Bandeira parece ser da *trinca* ao se relacionar com eles, usando de muito bom humor e malandragem. Todos filhos de pobres da região, seus divertimentos são caçar passarinhos, soltar pipas, jogar futebol ou bola de gude, fazer arruaça quebrando janelas ou riscando portas. Microcosmo dos *bambas* da malandragem, eles reproduzem em miniatura a realidade urbana de brigas entre *galeras* de ruas diferentes, que no Rio da época se dava entre adultos no cruzamento de cordões carnavalescos de lugares inimigos. Os apelidos já dizem tudo: Piru Maluco, Tatuí de Areia, Zeca Mulato, Encarnadinho, Culó, e por aí vai. Bandeira aproveita para brincar com a dubiedade do nome de um dos moleques, Lenine, em relação ao estadista soviético:

Tem sete anos apenas, mas já me considera um infame pequeno-burguês, só porque eu nunca lhe quis dar uma fita métrica de aço que um dia viu sobre a minha mesa. Toda vez que eu defendo, a propósito de um livro, de um canivete, de um isqueiro cobiçado por Lenine, o princípio de propriedade, Lenine brada com um ‘toque de mal’ e vai se vingar na minha porta, contra a qual investe a pontapés e pedradas. O grito de guerra é: ‘Vou es... bodegar a sua porta!’⁴⁸.

A infância de Sinhô se assemelhou em muito à desses meninos, membro que foi das camadas mais pobres da população. Além dos vários gêneros de canção em que se aventurou, Sinhô ainda concebeu música para crianças que chamou de *romances pedagógicos*, certamente influenciado pelas *Poesias infantis* de Bilac ou parodiando este espírito cívico-pedagógico, já que algumas dessas canções chegaram a ser utilizadas em escolas públicas. Exemplo do leque de interesse que o *iluminado* Sinhô se impôs para não perder a majestade vaidosa de Rei do Samba, algumas

letras apresentam a moderna realidade urbana carioca infantil das camadas mais pobres, como esta:

AO FUTEBOL

(...)
*Sou guri
exclamam vocês
mas hoje os guris
não são mais bebês
como antigamente
e no futebol
todos fazem o gol
nós e vocês...*⁴⁹

Narua do Sabão é um dos poemas de Bandeira que melhor retrata a vida dos meninos citados nas crônicas. Num procedimento que apenas reafirma nossa opinião de que Bandeira se vê nos meninos, a partir de um dos dados mais essenciais de sua poética que é a visão da infância como paraíso da alegria pura (em *O impossível carinho*: “Ah se em troca de tanta felicidade que dás/ Eu te pudesse repor/ - Eu soubesse repor -/ No coração despedaçado/ As mais puras alegrias de tua infância!”⁵⁰), em que a pureza reside na vida liberta sem tempo e na espontaneidade, nunca numa ética puritana que adultiza a criança, o poeta insere um personagem moleque, que trabalha desde cedo para ajudar nas despesas da família, tísico que tem como sonho supremo soltar balões (fazer poemas?), e que os outros garotos de rua - a trinca? - sempre tentam apedrejar para evitar seu vôo. O balão sobe (“pequena coisa tocante na escuridão do céu”) mas “Levou tempo para criar fôlego/ Bambeava, tremia todo e mudava de cor./ A molecada da rua do Sabão/ Gritava com maldade:/ Cai cai balão!”. O poeta usa como mote a cantiga infantil, reaparecendo como motivo principal e eco durante todo o poema: “Cai cai balão/ cai cai balão/ Na rua do Sabão”. E o balão “foi subindo.../ para longe.../ serenamen-

das” e um senhor advertir “ que 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 alto mar.”⁵¹ O poema é de uma beleza insuperável onde temos “toda uma vida que podia ter sido e não foi”, rebrilhando em meio aos modernos molequês numa ambiência de sonho, crueldade e suavidade doce.

No poema *Camelôs*, o poeta apresenta os subempregados que são a alegria da criança, os demiurgos “de inutilidades” de um mundo utilitário e pragmático, que “ensinam no tumulto das ruas os mitos heróicos da meninice...”, num mundo burguês sem heróis e de mesquinhas ambições materiais, dando “aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância”⁵². As crianças pobres e seus *benfeitores* camelôs são tão heróicas quanto os sambistas e malandros dos morros “lendários”, compondo a visão romântica do poeta. Romantismo porém largamente arraigado na cultura popular urbana carioca, nem Idade Média europeia nem índio branqueado, que transforma em heróis os que cultuam a alegria, a festa, a *espontaneidade*, a *ingenuidade*, o prazer de viver mesmo em condições sub-humanas, estabelecidas pelo menosprezo das elites do poder.

O universo dos pequenos funcionários da classe média baixa, naturalmente misturados às camadas mais pobres da população, nas vivências comuns de festas e crenças religiosas officiosas, se apresenta na crônica *Golpe do chapéu* e no poema *Tragédia brasileira*, a partir da participação dessas pessoas na vida boêmia.

Na crônica não ocorre a identificação de Bandeira com os meninos nem a admiração de heroísmo de fé e felicidade malandra em meio à miséria. Há apenas, o prazer em contar fatos anedóticos vividos por tipos insólitos e comuns a um só tempo, que não conseguiram o livre trânsito entre os espaços do trabalho e da festa que Ovalle conseguiu, e que têm geralmente uma dupla vida conflitante, a boêmia e a regular. Num tom machadiano saborosíssimo, misturando comentários marginais com uma fina ironia recheada de cinismo na condução da história, Bandeira nos apresenta o “subchefe do laboratório de Pesquisas Clínicas”, “o desarranchado da 2ª Bateria Isolda de Costa” e “o ajudante

contratado da 1ª Residência” numa pensão da Lapa lá pelas duas e meia da manhã num “ambiente que, de resto, favorecia às iluminações”⁵³. A estória se resume a uma desfeita do combinado por parte de um dos personagens de pagar a parte dos outros no bordel, saindo à francesa, porém esquecendo capa e chapéu no local. A roupa é fina e de grande valor, fazendo com que os dois, após se livrarem da enrascada, dessem a um vagabundo em troca de seus apetrechos velhos e gastos a indumentária fina do outro, como forma de vingança. No dia seguinte, no trabalho, entregam ao amigo prevaricador, com a cara-de-pau mais deslavada, os trapos do vagabundo como se fossem as suas roupas caras. Este episódio, junto com *Reis vagabundos*, segundo Bandeira, narrados do modo como foram, deram a amigos seus a impressão de que poderia escrever contos, ao que o poeta retruca: “Mas eu é que sei que não nasci com bossa para isso”⁵⁴. Após várias tentativas o poeta realmente desiste; mas, que são narrativas no nível de Machado, lá isso são.

O local em que os dois amigos encontram o vagabundo (personagens também da crônica *Reis vagabundos*, num procedimento de auto-referência interna da obra que marca ainda seus poemas, procedimento também utilizado por Sinhô ao resgatar frases inteiras de sua própria autoria, ou apenas palavras marcantes, em novas músicas) é o Lamas, ponto de encontro inevitável dos boêmios ao fim-de-noite após as farras. Outro ponto fundamental, citado por Arrigucci como “cadinhos de relações importantes, pessoais e sociais” da “experiência coletiva dos modernistas”, freqüentado pelos boêmios artísticos cariocas, entre eles Bandeira, é o restaurante Reis, cujo “grosso da freguesia era de motoristas e carroceiros, a quem vieram, com tempo e não sei como, juntar-se jornalistas, escritores, artistas ou simples boêmios”⁵⁵. Neste pólo de misturas criativas vivenciais, Bandeira e seus amigos tinham como menu invariável o prato bife à moda da casa, nome que acaba por dar a uma de suas crônicas escrita para a seção Mês Modernista do jornal *A Noite*, em 1925. Era o prato “de resistência” do restaurante e tinha de tudo, “era uma mixórdia, que entupia. Assim a minha colaboração onde havia um cocainômano que rezava: ‘O pó nosso de cada dia nos dai hoje...’”⁵⁶. Outros colaboradores

como Mário e Drummond também participavam dessa “demonstração” modernista arranjada por Oswald de Andrade com o proprietário do jornal e que rendeu ao poeta pela primeira vez um dinheiro vindo da literatura.

No poema *Tragédia brasileira*, Manuel nos apresenta o lado trágico da vida do funcionário público. Para enfatizar os extremos da situação o personagem Misael é velho e a prostituta que ele tirou da Lapa estava em petição de miséria. O caso não tem solução. Ela, ao se embelezar e melhorar de vida, o trai incessantemente, ele, pacato, muda de lugar para evitar escândalo. Até que a situação termina em tragédia, já anunciada pelo absurdo de sua condição extremada, só que salpicada de toques cômicos e estetizantes pela narração e seleção vocabular, numa viagem pelas ruas do Rio fugindo da *cornitude*:

Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...

Por fim na rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul.⁵⁷

Diante da situação de miséria moral causada pelo ridículo social nem o *anjo* Misael suporta a pressão e resolve dar fim, “privado de sentidos e de inteligência”, ao que o atormenta. A introdução da personalidade prostituta da Lapa, aqui em sua versão *safada*, nos mostra a inexorável realidade da mulher pobre, “com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria”, num mundo, além de patriarcal, injusto. Muitas vezes essas mulheres tinham a prostituição como segundo emprego, como forma de alimentar filhos e parentes, sustentando famílias inteiras, não sendo, em algumas comunidades, consideradas de-

sonradas por exercerem tal profissão - como é o caso da comunidade afro-baiana na praça Onze, na qual muitas das prostitutas e cafetinas eram respeitadas como *tias* e mães-de-santo - mas tão-somente sobrevivendo num mundo sem oportunidades iguais.

Pasárgada, Mangue e macumba

“Havia, ainda, no Rio de 1920, uns visos de Pasárgada (Tinha alcalóides à vontade. Tinha prostitutas bonitas para a gente namorar...)”⁵⁸. A ânsia libertária dos boêmios construiu o mito da Lapa. O paraíso perseguido na aceitação de uma realidade brasileira total. A utopia mora ao lado, é só descer a ladeira do Curvelo, descobre Bandeira. A vida dos personagens que habitam aquele sonho de carne e música pode fazer o poeta esquecer todos os reverses da vida madrasta. A poesia difusa pelos seus cantos mais recônditos pode salvar uma vida triste num relance de brilho, numa pura iluminação verbal:

*E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
- Lá sou amigo do rei -
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada*

Lá o poeta é amigo do rei de “outra civilização”, de um outro mundo encravado no mesmo mundo, só agora descortinado pelos boêmios. Espaço físico e onírico - como a Lapa - sugerindo-nos aproximações com realidades concretas, Pasárgada, na verdade,

transcende a Lapa, constituindo-se de uma mistura de momentos aparentemente paradoxais do poeta. Ele, que tanto louvou na boemia o sopro vigoroso do espírito em corpos em frangalhos, criticando a nova moda *saúde* da elite carioca, parece querer unir as duas atitudes em Pasárgada: “E como farei ginástica/ Andarei de bicicleta”. No entanto, o paradoxo se resolve nos versos seguintes em que temos o lúdico dos prazeres de um corpo saudável, remetendo diretamente às imagens da infância e adolescência pré-tísica do poeta:

*Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada.*⁵⁹

A idéia é mais de evasão para uma normalidade saudável do que para o excesso espartano da onda de *malhação*:

No meu caso, era evasão da doença para a vida normal das pessoas sadias, e enumerei várias atividades que nunca havia podido exercer: andar de bicicleta, tomar banhos de mar; a par de outras estapafúrdias ou fanfaronas: subir em pau-de-sebo, montar burro brabo.⁶⁰

Pasárgada junta com isso dois elementos de busca de felicidade, componentes da poesia de Manuel: o retorno poético à infância pura, de alegria solar e saudável e a alegria adulta *doente*,

reservada aos boêmios e outros tipos estranhos que habitam a fauna noturna.

O tema-refrão “Vou-me embora”, “verdadeira obsessão da quadra popular nacional”⁶¹, tem uma especificidade de partida diferente da tradição romântica e parnasiana nacional, assim como da quadra portuguesa. Diferentemente da poesia de Portugal, segundo Mário de Andrade, em que existe o saudosismo do *Adeus*, num sentimento de despedida, a nossa se realizará mais egoisticamente como a atitude de “abandonar aquilo em que se está”. Nos poetas contemporâneos essa atitude é menos filosofante que a parnaso-romântica, aparecendo mais cotidiana “e mais desejosa de resolvê-la numa prática de felicidade”.

Incapazes de achar a solução, surgiu neles essa vontade amarga de dar de ombros, de não se amolar, de partir pra uma farra de libertações morais e físicas de toda a espécie. Vontade transitória, episódica, não tem dúvida, mas importante, porque esse não-me-amolismo meio gozado deu alguns momentos significativos da poesia ou da evolução espiritual de certos poetas contemporâneos brasileiros.⁶²

Mário aponta “Vou-me embora pra Pasárgada” como a cristalização mais perfeita desse tema “useiro” nos poetas contemporâneos.

O Mangue era novidade como bairro de meretrício e os literatos estrangeiros que por aqui passavam não deixavam de ir lá tomar conhecimento daquele fato social, ao mesmo tempo repelente e empolgante como uma bela pústula. Segall fixou-o num álbum maravilhoso, eu num poema em que achei jeito de meter até a Tia Ciata e que publiquei no Mês Modernista de *A Noite*⁶³.

A imagem naturalista que o substantivo “pústula” poderia sugerir é romantizada pelo adjetivo “bela”; da mesma forma o jogo antitético “repelente e empolgante” conforma uma imagem síntese dos movimentos que o bairro Mangue adquire ao ser cantado no poema de Bandeira. Um objeto tão pleno de potencialidades como o local exige do poeta um paradoxo para tentar defini-lo. Mas a frase mais forte de todas nas demarcações de fronteiras poéticas de o que é o Mangue, a que somente Bandeira poderia ter criado, na qual todas as tensões estão ocultas na suavidade humilde da expressão que esconde um Carnaval complexo é “o Mangue era simplesinho”. O verso mais grandiosamente simples na definição de uma ambiência urbana na poesia brasileira, no qual o diminutivo de simples enche a palavra a um só tempo de ternura provinciana e vigor cosmopolita.

No poema encontramos outra vez o procedimento recorrente de Manuel - *hitchcockiano*, diríamos - de se fazer personagem de seus poemas, na vivência cotidiana e textual que a atmosfera da poesia exige, através de sua marca pessoal de tuberculoso: “Casinhas tão térreas onde tantas vezes meu Deus fui funcionário público casado com mulher feia e morri de tuberculose pulmonar”. E é no “Mangue enfim verdadeiramente Cidade Nova” que Bandeira rende homenagem à elite negra baiana no Rio, na figura de Tia Ciata e seu sincretismo religioso:

Sambas da Tia Ciata
Cadê mais Tia Ciata
Talvez em Dona Clara meu branco
· Ensaizando cheganças pra o Natal
O menino Jesus - Quem sois tu?
O preto - Eu sou aquele preto principá do centro
do cafange do fundo do rebolo. Quem sois tu?
O menino Jesus - Eu sou o fio da Virge Maria...
O preto - Entonces como é fio dessa senhora
obedeço.
O menino Jesus - Entonces cuma você obedece,
reze aqui um terceto pr'esse exerço vê. ⁶⁴

O aspecto sincrético da cultura urbana popular carioca se entremostra na crônica *Candomblé* e nos poemas *Macumba do Pai Zuzé*, *Sacha* e *D. Janaína*, principalmente.

A macumba carioca surge no momento em que os cultos afros sofrem uma série de incorporações - encantados de caboclo, santos católicos, etc. - e que a figura do líder religioso passa a deter importância central como agregador místico, não mais uma estrutura religiosa regida por mitos sazonais da vida em floresta original, mas sim adquirindo

um cunho mais assistencial e imediatista atendendo às necessidades da festa, do divertimento do negro libertado mas não integrado na sociedade brasileira, como as de orientação espiritual e material, características que, transformadas pelo contexto diverso do Rio de Janeiro, estariam presentes na macumba carioca.⁶⁵

A religião católica cede aos cultos afros a ordem lógico-temporal das datas festivas de adoração aos santos e a força de extremos opostos do bem e do mal. Os bantos, cuja religião, apesar de não ter a riqueza mítica nagô, é totalmente aberta a misturas e incorporações, eram os negros cariocas anteriores à vinda, na virada do século, dos baianos, principalmente iorubas. Estes, mais organizados culturalmente, com uma maior vivência urbana adquirida em Salvador, eram porém um pouco menos abertos, mais seletivos às misturas e mais esotéricos. Ambos estão nas origens religiosas do Carnaval carioca.

São notáveis suas festas, muitas vezes saídas das irmandades católicas, que durante o ciclo do Natal vão às ruas celebrar motivos religiosos que se desdobram em festejos populares. Nesses grupos de festeiros negros, cucumbis, ranchos, pastoris, que mais tarde seriam des-

locados para o Carnaval, embora fique mais patente a presença dos bantos, que com sua extrema sociabilidade se opõem à atitude mais reservada e eventualmente esotérica dos iorubas, é possível afirmar que teriam tido também participação de negros de outras nações, já que são baianos no Rio de Janeiro, dos quais grande parte eram sudaneses, que introduzem os ranchos na cidade.⁶⁶

Uma minoria étnica que vem da Bahia para o Rio, os negros muçulmanos haussas e malês, grandes guerreiros quase exterminados em Salvador por suas revoltas urbanas constantes, assumem a frente da macumba carioca, atendendo a toda gente - brancos da elite inclusive - e se misturando nos candomblés da maioria ioruba devido, entre outros fatores, basicamente à necessidade de manutenção de traços de sua cultura, em vias de extinção pela sua exigüidade numérica. Considerados grandes feiticeiros, ao substituírem a situação ritual pela consulta, recebem “aqueles em busca de remédio, dinheiro ou vingança, gente que chega de todas as partes da cidade, revelando uma enorme crise mística que toma aqueles tempos de transformações, esperanças e miséria”⁶⁷.

Exu é o auxiliar dos feiticeiros e dos mágicos, tendo correspondência entre todos os orixás das várias etnias, associado ao demônio cristão, devido à invocação freqüente de suas forças pelos negros nas lutas contra brancos no período da escravidão. É um liberador de energias profundas, tanto direcionadas para a sexualidade quanto para as lutas políticas, atualizado em plena modernidade por razão da subalternidade política e religiosa da cultura popular urbana empobrecida. A desrepressão sexual ou a política - liberadas moderadamente nos momentos de festas oficiais - não interessam ao poder instituído, por sua inevitável pujança revolucionária, daí a condição marginal desses elementos - junto com o Carnaval anárquico dos blocos, os bandidos, a malandragem, a prostituição - apesar da constância em que aparecem nos centros e terreiros da cidade.

A magia das macumbas cariocas, “tanto branca com suas receitas protetoras e amuletos, como negra das linhas quimbandeiras,

desreprimidas e satânicas que tomam forma no culto de Exu”, demonstrando em sua plasticidade os elementos de várias procedências em misturas com as origens afros, permitindo novas sínteses religiosas, é uma “nova linguagem mística urbana”⁶⁸, e, também, uma das fontes de alimentação comum à maioria da população em meio às forças centrífugas da multiplicidade cosmopolita da nova vida urbana.

A macumba, e a umbanda que mais tarde se formaria a partir da iniciativa de indivíduos das classes médias, juntamente com as novas instituições populares festivas, os novos gêneros musicais, os novos interesses e paixões, seriam expressões dessa necessidade de relações e práticas comuns, nessa sociedade heterogênea que se forma. Por outro lado, estabeleceriam novas identidades intelectuais e afetivas, numa linguagem nova que desse conta das situações de identidade e conflitos que caracterizariam essas novas classes urbanas do Rio de Janeiro.⁶⁹

Sinhô tinha como guia espiritual pai Assumano, o príncipe dos alufás, líder muçulmim, feiticeiro macumbeiro muito respeitado na época. Todas as suas músicas eram submetidas ao místico antes de serem lançadas. Sinhô acreditava-se iluminado por forças divinas, sendo este um dos principais motivos por que criou uma obra tão diversificada, dando provas de ecletismo e polivalência. Na verdade, como já vimos, essa tendência do compositor acaba por transformar sua obra num vasto painel das várias correntes musicais que dialogavam nas ruas, palcos, cafés, terreiros, salas e salões da capital federal. Daí ser infundado o menosprezo crítico que se tem por sua obra em função de plágios, roubos, colagens, montagens, apropriações. Sua importância básica reside no fato de ser um *antologista* das vozes e sentimentos musicais do período, tão fundamental para compreendermos essa conformação complexa - que nas décadas seguintes se resolverá em alguns gêneros padrão- quanto Gregório de Matos foi para nos mostrar a poesia

popular e erudita brasileira colonial do barroco.

No Rio de então o direito autoral não estava regulamentado, a maior parte dos criadores não sabiam da possível função de produto vendável e comercializável das canções. Sinhô freqüentava e era bem recebido em todas as rodas, em todos os círculos sociais; óbvio que, malandramente, tirou proveito disso por meio de uma estética que cunhamos como *esperta*. Sua máxima mais famosa é: “samba é como passarinho, é de quem pegar”⁷⁰. Pinçava letras e melodias alheias, desconhecidas em outros círculos, reaproveitava refrões e melodias de rua, mesclando esse material às suas composições geniais, apresentando tudo como fruto de seu poder de *Rei do Samba* às elites e órgãos de divulgação que lhe rendessem algum dinheiro, logo gasto em festas da boemia, sendo uma ponte entre o amadorismo hedonista da arte da canção e a sua utilização no mercado como produto capitalista. Junte-se a isso a exigência de uma vasta produção em série a que esse tipo de uso capitalista obriga. Sinhô, sem máquina publicitária por detrás, como ocorre hoje em dia, tinha que se autopromover em qualquer situação para aumentar o público consumidor de sua arte. A exigência de produção, a que ele buscava responder *como podia* para gerar um mínimo de lucro para suas noitadas e sobrevivência, vinha do teatro de revistas (grande sucesso popular do período, com três sessões diárias para atender a demanda, uma das causas principais das misturas sócio-culturais de músicos das camadas pobres com intelectuais e músicos de formação erudita e semi-erudita, um dos pólos essenciais da indústria de diversões), da emergência da indústria do disco, da criação de sucessos anuais - e de meio de ano - de Carnaval e das casas de música nas quais ele tocava e vendia suas partituras, editadas geralmente por essas mesmas casas.

Entre o alumbramento de Bandeira e a iluminação que baixa em Sinhô, há uma diferença básica. Em Bandeira a condição alumbrada nasce da alteridade da matéria que se mostra beleza na sua contingência e prosaísmo, em seu erotismo e ternura, em seu movimento sutil que suscita um jogo de intuições, levando-o à afirmação de que não faz poesia quando quer e sim quando ela, a poesia, quer. A matéria gera o sublime poético que se refaz matéria verbal. Em Sinhô o estado místico advém do sublime incorporado

de alguma entidade superior ancestral, mítica, que lhe dá força criativa para trabalhar o material poético e musical do mundo. Mas o mais importante em ambos é que o estado místico de fontes diversas se resolve em criação artística.

Muitas das composições de Sinhô apresentam suas vinculações de crenças sincréticas.

INVEJA

*...E para a inveja
Temos uma figa
Feita na África
Com o bom guiné de riga. ⁷¹*

JA-JÁ

*(...)
Credo cruz
Vá se rezar
Para tirar
Este azar. ⁷²*

ORA VEJAM SÓ

*(...)
A malandragem eu não posso deixar
Juro por Deus e Nossa Senhora... ⁷³*

Em Bandeira:

MACUMBA DO PAI ZUZÉ

*Na macumba do Encantado
Nego véio pai de santo fez mandinga
No palacete de Botafogo
Sangue de branca virou água
Foram vê estava morta! ⁷⁴*

SACHA E O POETA

*(...)
O poeta a seguir diz coisas incríveis,
Desce ao fogo central da Terra,
Sobe na ponta mais alta das nuvens,
Faz gurugutu pif paf,
Dança de velho,
Vira Exu. ⁷⁵*

D. JANAÍNA

*(...)
D. Janaína
Tem muitos amores
É o rei do Congo
É o rei de Aloanda
É o sultão-dos-matos
É S. Salavá*

*Saravá sarayá
D. Janaína
Rainha do Mar. ⁷⁶*

Na crônica *Candomblé*, usando outra vez o procedimento literário *à clef*, Bandeira nos conta a incursão de quatro boêmios - “o pintor Cicinho da Batateira, o poeta sem fé, sem pão, sem lar, o modesto sociólogo e o Poliglota Antenor” - em demanda do candomblé que já durava havia três dias. O rito estava ocorrendo no fundo de um cortiço dentro de outro cortiço na rua das Laranjeiras. O mesmo tom machadiano da crônica *Golpe do chapéu* nos narra a estranheza engraçada do contato com aquele mundo *novo* para os boêmios, desejosos de aprofundamento na realidade brasileira:

O grupo entrou, com a devida licença, na salinha do candomblé. Sentiu-se logo haver ali uma mistura de bodum de negro e sangue fresco de galinha.

‘I want some fresh air!’ falou baixinho o modesto sociólogo, o que traduzido em vulgar responde assim: ‘Mas que cheiro safado, seu mano!’⁷⁷

Depois de descrever tipos do local; “uma pretinha de um ano e pico”, “mulatas misteriosas” e o “pretalhão pai-de-santo”, Bandeira nos apresenta o santuário:

A figura central, no primeiro plano, era a Sereia: branca formosa, cabelos e olhos pretos, nua da cintura pra cima, pomas formidáveis, sustentava no braço direito o Menino Jesus. Era Nossa Senhora? era a Mulher Branca? era a Jandira do poeta sem fé, sem pão, sem lar? a Harpista do pintor Cicinho? a Estrela da Manhã do Poliglota? Havia santinhos miúdos em tom de lã, covilhetes de balas e caramelos, frascos de dendê, pires com amêndoas, pimenta-do-reino, a Santa de Coqueiros, fitas, conchinhas e não sei que mais, e tudo ia subindo num altar em degraus, todo iluminado... No fundo, em cima de tudo, tronava um tabernáculo com a imagem de são

Pedro em madeira sobre um pano de seda carmesim, onde se via bordado o sol, uma harpa e flores. Estava muito bonito.⁷⁸

A identificação da imagem feminina do santuário com as construídas pelos artistas boêmios em suas obras, em meio à descrição do altar feita pelo poeta, nos revela que a presença deles ali não é meramente turística, não se trata de macumba pra turista, e sim parte integrante do projeto estético modernista que não subordina a interferência arte e vida ao desejo de pitoresco e exótico. Os elementos que compõem o altar, de várias origens e procedências culturais, são o exemplo claro da força sincrética que permeia todo o ritual. A atitude de Bandeira em colocar os boêmios como personagens tais como o Poliglota, o sociólogo, o pintor, o poeta, e de traduzir as expressões em inglês para o português “vulgar” durante a narrativa, é, na verdade, uma paródia auto-ironizante da condição de estudiosos sensíveis do fenômeno popular que eles, bem ou mal, acabavam por vivenciar, por mais que buscassem o *mergulho* artístico naquele universo. Após terem presenciado a confecção dos manjares sagrados, uma mistura insólita que causa asco a todos, escutam o pai-de-santo mandar essa: “É ... quem entrou tem que se assujeitá!”, ao que o sociólogo pergunta ao Poliglota “*Are you going to eat it?*”, o que em vulgar quer dizer “Seu mano, você vai comer essa porqueira?”, mas, para alívio geral, “o receio do grupo era desnecessário: só tinham direito ou dever de cumprir o rito os que estavam presentes desde o início da sessão”⁷⁹.

É importante realçar a preocupação de Bandeira em registrar traços da fala ao abordar a temática afro-carioca, seja na sua base festiva ou religiosa. As invasões que a língua oficial sofre com as perspectivas modernistas de criação de uma língua portuguesa do Brasil, mais próxima possível da oralidade, do falar cotidiano das camadas populares, das culturas que formam nossa brasilidade, em se tratando do Rio de Janeiro sincrético, remetem, necessariamente, a uma africanização do português. A macumba é do “Pai Zuzé”; o Cristo negro do poema *Mangue*: “Eu sou Fio da Virge Maria”;

Siquê, a escurinha de raízes afro-ameríndias do poema *Cunhatã*, “com o riso gutural da raça”, ao se machucar exclama “Ai Zizus!”⁸⁰; e na crônica *Candomblé* diz o pretalhão pai-de-santo “Quem é de abença, abença, quem é de boa noite, boa noite”⁸¹, são alguns exemplos disso.

Em Sinhô, várias composições tratam de temas afros, mas escolhemos como exemplo *Oju Burucu* de 1925, canção designada pelo compositor como batucada, em que o português se traveste de língua africana:

*Quem eu quero bem
Me atira aos venenos
O mundo é assim
É assim mais ou menos*

*Assu, Amadeu
Assu, Amadeu
Assu, Amadeu
Assu, Amadeu*

*Cosi incantô
Ju Oju-Burucu
Cosi incantô
Ju Oju-Burucu*⁸²

Com uma quadrinha filosofante servindo de abertura, a letra logo vira puro ritmo impregnado de vogais, onde quase podemos sentir a mão do preto no couro do tambor através da força binária repetitiva de “Assu, Amadeu”, inspirando poderes encantatórios, próprios dos rituais religiosos afros. A língua portuguesa aqui não é meramente invadida por vocábulos, falares, termos, modos de expressão de procedência negra. Parece que a força rítmica mesma dos cultos e festas se superpõe à língua oficial e gera um produto híbrido, uma letra de canção afro-carioca na qual a estrutura significante se projeta sobre o significado, trazendo a pulsação da

música, do ponto religioso, para o âmbito da língua. Um *trabalho* de macumba acontecendo dentro da língua portuguesa, abrasileirando-a pela rítmica negra, pelo sincretismo que se apresenta em Sinhô com suas partes integrantes vivas, superpostas, deixando à mostra tanto o processo composicional do autor - a colagem inventiva - quanto a força múltipla de uma cultura que incorpora invés de excluir, que traz marcada em sua forma de expressão cantada, magicamente - o canto carioca popular urbano - aspectos de sua rica estrutura formativa sincrética e miscigenada.

NOTAS

- 1 - BANDEIRA, Manuel, ANDRADE, Carlos Drummond de. (1965) p.541/2/3/4
- 2 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.213
- 3 - ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. (1992) p.62
- 4 - Ibidem, p.64
- 5 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.76/7
- 6 - ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. (1992) p.65
- 7 - BANDEIRA, Manuel. (1958) p.118
- 8 - Ibidem, p.191
- 9 - Ibidem, p.191
- 10 - ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. (1992) p.69
- 11 - BANDEIRA, Manuel. (1958) p.380
- 12 - ALENCAR, Edigar de. (1981) p.48
- 13 - MOURA, Roberto. (1983) p.54
- 14 - BANDEIRA, Manuel. (1958) p.158
- 15 - Ibidem, p.190
- 16 - LUSTOSA, Isabel. (1993) p.54
- 17 - CANDIDO, Antonio. (1980) p.114
- 18 - WISNIK, José Miguel. (1982) p.158
- 19 - Letra retirada de partitura da Biblioteca Nacional.

QUEM SÃO ELES? (samba)

*A Bahia é boa terra
Ela lá e eu aqui, iaiá
Ai, ai, ai!
Não era assim que meu bem chorava
Ai, ai, ai!
Não era assim que meu bem chorava*

*Não precisa pedir que eu vou dar
Dinheiro não tenho mas eu vou roubar...*

*Carreiro, olha a canga do boi
Carreiro, olha a canga do boi
Toma cuidado que o luar já se foi.
Ai! Olha a canga do boi
Ai! Olha a canga do boi*

Copyright 1975 by Melodias Populares Ltda - RJ -
Brasil. Todos os direitos reservados.

20 - ALENCAR, Edigar de. (1981) p.84

DISSE ME DISSE

*Capineiro marvado
Não capina capina aí
O capinzal é de meu bem
Onde canta a juriti*

*Juvená, Juvená
Arrebata esta faca
Juvená
Torna a rebatê
Juvená
Que isto não é mal
Juvená.*

CADA UMPOR SUA VEZ (folclore adaptado)

Casinha de sapê
Forrada de bambuá
Cercadinha de capim cheiroso Bis
Pra mim e meu bem morá
Ai ué, ai ué, ai ué, ai ué, ai ué, ai ué. Bis
Ai uá
Samba meu bem
Que eu sambo também
Esta casa é tua
E de mais ninguém
Só tenho medinho
Do marruá
Que uma chifrada
Nos venha dar

Porteira de imbaubá
Tramela de bambuí
O número é um ninho
Rodeado de bem-te-vi
Ai ué, ai ué, ai ué
Ai ué, ai ué, ai ué.

- 22 - BANDEIRA, Manuel. (1958) p.278
- 23 - Idem. (1977) p.73
- 24 - MOURA, Roberto. (1983) p.29
- 25 - BANDEIRA, Manuel. (1958) p.163
- 26 - Idem. (1977) p.203
- 27 - Ibidem, p.206
- 28 - Ibidem, p. 203
- 29 - Ibidem, p.207
- 30 - Idem. (1958) p.160
- 31 - Ibidem, p.197

- 32 - MOURA, Roberto. (1983) p.40
33 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.214
34 - ALENCAR, Edigar de. (1981) p.55
35 - Ibidem, p.54
36 - WISNICK, José Miguel (1982) p.155
37 - MOURA, Roberto (1983) p.49
38 - Ibidem, p.57
39 - CORRÊA, Luiz Antônio Martinez. (1986/87) p.10/11

A COCAÍNA

Canção-tango de 1923
Oferecida ao carinhoso amigo Roberto Marinho
Criação da distinta atriz Celeste Reis

*Só um vício me traz
Cabisbaixa me faz
Reduz-me a pequenina
Quando não tenho à mão
A forte cocaína
Quando junto de mim
Ingerindo em porção
Sinto sã sensação
Alivia-me as dores
Deste meu coração.*

*Ai!... Ai!...
És a gota orvalina
Só tu és minha vida,
Só tu ó cocaína!
Ai!... Ai!...
Mais que a flor purpurina
É o vício arrogante
De tomar cocaína.*

Refrão

*Sinto tal emoção
Que não sei explicar
A minha sensação
Louca chego a ficar
Quando sinto faltar
Este sal ruidoso
Que a mim só traz gozo
Somente em olhar
Para dele esquecer
Eu começo a beber.*

Refrão

*Quando estou cabisbaixa
Chorando sentida
Bem entristecida
É que o vício da vida
Deixa a alma perdida
Sou capaz de roubar
Mesmo estrangular
Para o vício afogar
Neste tóxico bravo
Que me há de findar.*

Refrão

Raimundo Magalhães Júnior em *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*, capítulo 19: Escândalos de 1924... (páginas 186 e 187), chama essa fase de desregramentos da vida boêmia carioca, fase em que “vícios inconfessáveis eram confessados tranqüilamente”, de *cocainismo*. Nas letras, personagens de contos e novelas de Benjamim Costallat, Téo Filho e Zeca do Patrocínio, tomavam cocaína com naturalidade. Este último escritor, em suas crônicas, chegava a explicar como se devia usar a droga, além de ter escrito um

poema, *Opó*, em sua homenagem. Alvaro Moreyra publicara uma novela chamada *Cocaína*, Olegário Mariano na revista *Para todos...*, onde tinha uma seção chamada Ba-ta-clan, falava dos tomadores de poeira e fumadores de ópio, os *Lobos da Avenida*. Sinhô certamente criou sua música em diálogo com a canção francesa *La cocaïne* de Georges Charton e F. Bouvet, que fazia grande sucesso nos cafés-concertos do período no Rio. Música esta que, por sua vez, fora feita sobre a música da ária *Le Grand Frisé*. Apesar da temática igual, o desenvolvimento é diferente, como podemos cotejar, a partir do princípio da *chanson* que Raimundo Magalhães Júnior nos apresenta:

*Lorsque je prend de la coco,
J'sais pas c'que j'ai, je d'viens marteau,
J'en perds la tête,
J'suis comme un bête,
Je cours chez tous les pharmaciens,
Qui me donnent au besoin pour rien,
Cett'drogue divine,
La cocaïne!*

40 - ALENCAR, Edgar de (1981) p.50/51

EU OUÇO FALAR

*Eu ouço falar
Que para o nosso bem
Jesus já designou
Que seu Julinho é quem vem*

*Deve vir esse caboclo
Pra matar nossa saudade
Para o riso ser leal
No coração da humanidade*

*Essa história que anda aí
De 'vem pra ganhar vintém'
Ele não precisa disto
Nem de 'aproveitar também'*

*Eu não quero que este samba
Vá contrariar alguém
O caboclo é da fuzarca
E só trabalha para o bem!
Olé!*

41- Ibidem, p.50

42- Letra retirada de partitura consultada na Biblioteca Nacional.

FALA BAIXO

oferecido ao amigo Cavanellas
dedicado ao Clube dos Fenianos
em homenagem aos africanos

*Quero-te ouvir cantar
Vem cá, Rolinha, vem cá!
Vem para nos salvar
Vem cá, Rolinha, vem cá!*

*És minha paixão
Vem cá, Rolinha, vem cá!
És meu coração
Vem cá, Rolinha, vem cá!*

*Não é assim
Assim não é
Que se maltrata uma mulher*

Propriedade reservada V.G. & Cia. 652

- 43 - TINHORÃO, José Ramos. (1972) p.119
- 44 - ALENCAR, Edigar de. (1981) p.124
- 45 - Ibidem, p.33
- 46 - MOURA, Roberto. (1983) p.90
- 47 - BANDEIRA, Manuel. (1958) p.194
- 48 - Ibidem, p.195
- 49 - ALENCAR, Edigar de. (1981) p.76
- 50 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.223
- 51 - Ibidem, p.195/6
- 52 - Ibidem, p.205
- 53 - Idem. (1958) p.206
- 54 - Idem. (1977) p.83
- 55 - Idem. (1958) p.378
- 56 - Idem. (1977) p.77
- 57 - Ibidem, p.238
- 58 - Idem. (1958) p.378
- 59 - Idem. (1977) p.222
- 60 - Idem. (1958) p.434
- 61 - Idem. (1977) p.201
- 62 - Ibidem, p.202
- 63 - Idem. (1958) p.378
- 64 - Idem. (1977) p.209/10
- 65 - MOURA, Roberto. (1983) p.84
- 66 - Ibidem, p.85
- 67 - Ibidem, p.87
- 68 - Ibidem, p.88
- 69 - Ibidem, p.90
- 70 - ALENCAR, Edigar de. (1981) p.67
- 71 - Ibidem, p.80
- 72 - Ibidem, p.81
- 73 - Ibidem, p.82
- 74 - BANDEIRA, Manuel (1977) p.219
- 75 - Ibidem, p.235
- 76 - Ibidem, p.236
- 77 - Idem. (1958) p.211

- 78 - Ibidem, p.211
- 79 - Ibidem, p.212
- 80- Idem. (1977) p.216
- 81- Idem. (1958) p.212
- 82- ALENCAR, Edigar de (1981) p.81

CARNAVAL E POESIA NA VIDA CARIOCA

Neste capítulo tentaremos apresentar os aspectos carnavalizantes da vida urbana carioca moderna em sua realização sócio-cultural bifronte hegemônica e não-hegemônica, em diálogo com a poesia e vivência boêmia de Bandeira e com a estética esperta de Sinhô. É necessário, porém, definirmos nosso espectro de compreensão do Carnaval. Para tal, nos utilizamos dos conceitos de Bakhtin¹ sobre o tema. Nossa proposta é ter as idéias desse autor como referências em torno, através e ao largo das quais gravitará a conversa, num clima de festa poética carioca.

Para Bakhtin, o aspecto básico do Carnaval, a sua verdadeira natureza, tendo como parâmetro central a cultura popular da Idade Média e do Renascimento europeu, é o jogo, o aspecto lúdico que o consagra como festa. É, na verdade, a vida comum representando uma outra forma de manifestação da existência, o mundo sob novo prisma, uma vida festiva, um modo de ser e estar no mundo paródico, constituindo uma segunda existência popular na qual as leis que imperam são as leis da festa, isto é, liberdade, universalidade, igualdade e abundância. O riso festivo é o riso que não distingue entre objeto e sujeito, abarcando tudo - o oficial, o histórico, o sagrado, o fúnebre, etc. - com um relativismo e uma ambivalência que não poupa nem a si mesmo, e que evita qualquer superioridade ao encarar o mundo como evolução dinâmica e fluida em constante vir-a-ser.

Tendo sua origem nas civilizações primitivas através do *riso ritual* que não poupava os cultos sagrados, aliás, sendo tão sagrado quanto os ritos dos deuses sérios, a cultura carnavalesca não era ainda desprezada como menor ou anárquica ou perigosa. Com a sociedade de classes e o Estado centralizador, a autenticidade

dade dessa cultura passa a se restringir tão-somente ao âmbito popular, não abrangendo mais o todo social. Em outras palavras, somente entre os desassistidos, que a tomam como força desrepressiva em nome da alegria e do prazer, a cultura cômica se mostra plenamente voltada para o futuro, para a idéia de nascimento e ressurreição, gerada pela compreensão de que todo o período, toda estabilidade temporal, guarda sua contraface de crise. A festa sendo o canto em louvor às sucessões e reversões inevitáveis do mundo, em oposição paródica à imutabilidade e hierarquização, valores sólidos e regras bem definidas da vida oficial fechada ao novo e à mudança festiva dos corpos, espíritos e movimentos gerais.

A força que consagra o Carnaval como festa popular também o aproxima do teatro, mas apenas no que se refere a seu caráter simbólico de representação, pois, diferentemente da experiência meramente artística, a cultura carnavalesca se acha inserida na vida concreta, vivida por um dado período festivo, a partir de leis especiais. É a vida real interpretando a vida ideal em plena materialidade da existência, a utopia realizada representativamente no mundo concreto. Afasta-se do teatro porque se realiza envolvendo tudo - pessoas, coisas, fatos - sem fronteiras espaciais tais como palco e platéia, sendo mais uma vivência ativa no mundo de relação concreta, apesar de usar artifícios da arte, do que um universo de distanciamento crítico ou aproximação apenas catártica da realidade artística.

A linguagem da cultura carnavalesca, com suas formas e símbolos, sua lógica das coisas ao avesso - permutação constante do alto e do baixo, da face e do traseiro, paródias, travestis, profanações, degradações, coroamento e destronamento bufões -, produz um novo modo de comunicação: a de praça pública, mais informal e familiar, abandonando etiquetas e padrões, propondo a troca imediata de experiências ao abolir barreiras de fortuna, emprego, idade e condição social. Introduce os palavrões, clichês, lugares-comuns, a dessacralização de termos *graves*, por outro lado propicia o neologismo, a gíria, o dito espirituoso criativo, a invenção momentânea que se resolve nela mesma, na prática à vontade da aproximação. É a linguagem da festa que agrega e vai fundo no imediatividade e eficiência da comunicação, com a força

de *slogans*, máximas morais reestruturadas, anedotas velhas ou frescas, esgares significativos, cantos embriagados, trechos paródicos de canções famosas ou que são criadas ali e logo fluem de boca a boca, ritmos que saem das danças e viram gêneros musicais e vice-versa. O que importa é a vitória de um determinado tipo de humanismo que busca sempre e cada vez mais derrubar ilusórias - porém violentíssimas - distâncias interpessoais, sócio-culturais e políticas.

A idéia de abundância, de excesso, de fartura no Carnaval está sob o signo da transição e do limite. Transição de um mundo que morre para dar lugar a outro, limite de fim de um processo para dar início a outro, a velhice e a gravidez como imagens interpenetráveis de um mesmo movimento ridente. O símbolo corporal do realismo grotesco se expande por todas as regiões que se abrem ao mundo, mostrando pujança e força integrativa metafórica, ao representá-las como grandes e excessivas, disformes e em movimento, em oposição clara à perfeição do corpo clássico, autônomo, independente do mundo, sem contato com as manifestações da vida que se anunciam, corpo clássico que parece estagnar-se no período de plenitude do homem na Terra, não em seus limites, pedindo invasões que gerem a novidade, ou expelindo restos grotescos com função semeadora por enfatizar a grandeza reciclável da vida material. E todo e qualquer elemento que realce a ambivalência da força vital, o jogo festivo, o limite entre morte e nascimento, como máscaras, fantasias, falos gigantes, seios descomunais, maquiagem exagerada, etc., cumpre a mesma função de artifício *artístico* para exaltar uma concepção de mundo sendo posta em prática de modo festivo.

Enfim, a festa existe enquanto ideal humano básico, não apenas como escapismo ou descanso de trabalho. Expressa uma visão de mundo, de relações marcadas com o tempo (cósmico, biológico, histórico), ligando os períodos de transtorno da natureza, sociedade e do homem no reino utópico da vida total, tanto buscada numa idade do ouro perdida (as saturnais romanas, por exemplo) ou nas futuras combinações do porvir. Na Idade Média havia tipos sociais cuja função máxima era a preservação do espírito de festa no cotidiano, fora dos períodos marcados oficialmente para tal. Eram os bobos e os bufões, vivendo 24 horas por dia numa zona

indefinida entre a arte e a vida, comentando os fatos e aspectos do dia-a-dia à luz de outro mundo, o mundo carnavalesco, mantendo acesa a chama da segunda vida popular durante o ano todo, sendo imprescindíveis às principais cortes européias. Sua definição mais precisa é a de que o “Bobo é a inversão do rei”², dizendo coisas solenes em tom jocoso e coisas jocosas em tom solene, instaurando a lógica do lúdico na vida diária, trazendo a *arte* para a vida, o provisório da vida festiva baseada no riso invadindo a constante dos deveres e obrigações cotidianas.

Agora, a partir dessas informações, vamos tratar dos traços carnavalescos da cidade do Rio de Janeiro do período, da obra e boemia de Bandeira e na poesia musicada de Sinhô, abrindo os vários diálogos entre todos esses elementos.

Uma cidade carnavalesca

O que salta aos olhos numa visão global dos aspectos sócio-culturais do Rio de Janeiro da Primeira República, “quando uma rápida e profunda transformação do meio urbano induz a novos padrões de comportamento social”, é a manutenção do espírito lúdico-festivo por todos os quatro cantos de uma cidade entre colonial e moderna, entre miserável e abastada, vivendo basicamente, ideologicamente, nos limites, “produzindo uma atmosfera cosmopolita pluricultural, marcada por uma vocação singular para o culto do prazer e da alegria, características reconhecidas da cultura urbana carioca”³. Como um espírito fundamente arraigado na cultura cômica popular se espalha pela cidade, uma cidade planejada pelas elites no poder para ser o exemplo positivista de um modelo normatizador civilizatório estético e moral do país, a sua capital federal, e produz, por meio de infindáveis perversões e misturas sócio-políticas, numa cultura urbana moderna capitalista periférica, um estado festivo que engloba toda uma sociedade cidadina numa identidade coletiva simbolizada pelo Carnaval. A explicação mais insinuante parece ser a de que esse espírito lúdico-

festivo da cidade cosmopolita seja o espriar-se de seu símbolo máximo, o Carnaval, pelos corações e mentes da população. E como no Carnaval carioca de origens afro-européias a “influência dos traços africanos traduziu-se numa vitória cultural e étnica dos pobres, englobando agentes de todas as camadas sociais”, temos aqui, explícita ou implicitamente, uma das inversões da cultura carnavalesca realizada modernamente.

O peso da cultura negra, com a evolução de estilo e crescimento da importância da festa, acionou um mecanismo que deu lugar a uma ‘inversão momentânea da estrutura social’. As camadas inferiores tornaram-se os agentes dominantes do Carnaval, enquanto as camadas superiores, onde predominavam os elementos brancos, integram marginalmente o evento, ou limitam-se no papel de espectadores.⁴

Mas essa “inversão momentânea”, símbolo da “vitória cultural e étnica dos pobres”, é já um produto híbrido, tanto em sua caracterização hegemônica quanto não-hegemônica, no qual subsistem apenas resíduos e fragmentos da cultura carnavalesca “autêntica”, conforme definimos anteriormente a partir do ensaísta russo. É já um produto reordenado e reestruturado para sobreviver numa sociedade *civilizada*. Seu tempo de duração é limitado a quatro dias - na Idade Média durava até três meses em algumas cidades - e sua força anárquica libertária, severamente vigiada pela polícia do Estado ordenador. Contudo, os elementos paródicos, de vida ao revés, travestismos, vocabulário de praça pública familiar e informal, entre outros, se mantêm e servem de base para a delimitação dos aspectos carnavalizantes da identidade cultural carioca.

Por volta de 1870, época do Segundo Reinado, o Carnaval carioca não possuía nem uma música específica, nem locais específicos para se realizar e era, basicamente, europeu. As classes baixas brincavam o zé-pereira de origem portuguesa e o entrudo,

que consistia em jogar farinha e jatos de seringas d'água pelas ruas. As famílias ricas assistiam a bailes de máscaras venezianas nos teatros e hotéis; Os homens bem situados “filiavam-se às grandes sociedades, onde os desfiles de carros de críticas lhes permitiam manifestar um pensamento político precariamente atendido pelas eleições roubadas”⁵. Esses desfiles eram os préstitos e os corsos. Com a decadência da cultura do café no Vale do Paraíba, um estímulo inicial dado à indústria na cidade, a abolição da escravatura e a proclamação da República, o fluxo de trabalhadores (ex) escravos, imigrantes europeus, migrantes nordestinos e de outras áreas citadinas ou rurais, incha a nascente capital federal de modo a triplicar sua população num curto espaço de tempo. A carência de mão-de-obra adequada, o descaso do poder público com a situação criada por ele mesmo e o surgimento das camadas médias mudam a fisionomia social da cidade.

Em 1890, mais de cem mil pessoas não tinham ocupações definidas, sustentavam-se prestando serviços irregulares ou viviam na fronteira da legalidade, como ocorria com prostitutas, malandros, ladrões, desertores, ciganos, ambulantes e jogadores. Essa massa de deserdados em 1906 crescera, superando a faixa de duzentas mil pessoas. A estes, somar-se-ia um contingente de trabalhadores regulares, porém mal remunerados, ou por vezes trabalhando em troca de moradia e alimentação: empregados domésticos, auxiliares de comércio (caixeiros), imigrantes recém-chegados, aprendizes etc. O total constituía, sem dúvida, a maioria da população. Os empregados em serviços domésticos, por exemplo, constituíam 25% da população, em 1900.⁶

A busca de novos espaços de diversão por essa massa de deserdados e remediados passa a ser uma necessidade, uma demanda imensa que logo faz surgir gafieiras, novas sociedades recreativas, bailes populares, festas caseiras, bandas de coretos,

participação efetiva nas festividades do arraial da Penha, que ganha ares populares e cosmopolitas, ranchos, cordões, blocos, etc., principais pontos de encontro de uma massa heterogênea que, a médio prazo, vem a ser entretecida pela força das lideranças festivas e religiosas negras, ao misturar e sintetizar a partir da sua, todas essas variantes culturais díspares.

O maxixe, gênero de dança e música brasileira de origem urbana, surge da maneira como os instrumentistas nacionais tocam os gêneros importados em moda nos bailes da elite, a partir dos movimentos insólitos que os dançarinos dessa camada heterogênea - principalmente sob a influência do lundu negro com suas umbigadas e miudinhos - realizam nos bailes populares. É o primeiro produto cultural advindo das camadas menos favorecidas que emplaca em toda a cidade e até no exterior, apesar de todo o moralismo contrário à sua gostosíssima explosão erótica. Com isso, é o precursor do samba na função de invadir fronteiras sociais em nome de uma possível democracia cultural. A música e a dança, elementos da tradição africana, passam a ser incorporados nas festas carnavalescas, propiciando o surgimento de grupos organizados nas ruas, o que é o fim do entrudo e do zé-pereira, já sendo duramente reprimidos pela polícia naquele momento, devido aos distúrbios da ordem que causavam.

No princípio “uma continuidade negra do antigo entrudo”, os sujeitos e cordões da Cidade Nova de “alegria desenfreada se juntando à extrema violência principalmente no encontro com grupos rivais, com que invariavelmente se atracariam em formidáveis brigas”⁷⁷ (qualquer semelhança entre esses grupos do Carnaval primitivo carioca formados por malandros, desocupados, trabalhadores irregulares, pequenos funcionários, molecada esperta, e as atuais galeras *funk* que se matam por rivalidade festiva, não será mera coincidência), cantavam e dançavam o jongo, os cucumbis e os afoxés baianos, “lembrando as procissões religiosas agora profanizadas para brincar”⁷⁸. Blocos de foliões fantasiados de índios, organizados de modo apenas percussivo, com quadrinhas sendo cantadas, ao lado de músicas folclóricas; e cordões de caboclos, negros, figuras circenses levando serpentes, lagartos enfeitados, cantando pontos dos batuques de capoeiragem, refrões, agregando miseráveis, desempregados e os segregados da socie-

dade, assumem novas versões menos marcadamente *negras* como estas, oriundas do 'pequeno Carnaval' da praça Onze, e se espalham pela cidade. Os jornais instituem premiações a blocos e cordões e estes passam a se organizar melhor. Surgem também versões *clean* dos sujos da Cidade Nova, os blocos de bairros, compostos pela classe média e média baixa, cantando de tudo, polcas, *schottishs*, maxixes, etc., se restringindo às ruas próximas e às vilas a fim de que os pais pudessem vigiar suas filhas e filhos, mantendo o controle da situação.

Mas essas pequenas organizações grupais festivas se espalham pela cidade e pelas classes, não só em sua versão suja ou *clean*, como uma forma espontânea de rápida organização funcional para a folia:

Na segunda década do século multiplica-se a formação espontânea de grupos populares que se organizam para brincar o Carnaval, saindo na rua em blocos e cordões, fantasiados sem luxo, compondo músicas originais ou cantando versões em português de canções estrangeiras.⁹

Essas versões são geralmente paródicas, com letras criadas ao gosto do momento a partir de melodias em moda; comum a todos no grupo. Como veremos adiante ao analisar alguns dos procedimentos composicionais de Bandeira e Sinhô, a partir do duo temático-estilístico entre o poema *Estrela da manhã* e a letra da canção *Jura*, anexa a outros fragmentos de canções do compositor, essa atitude paródica, um dos elementos principais da cultura carnavalesca, se realiza sob variadas formas em suas criações, principalmente se entendermos o termo como canto paralelo, não necessariamente satírico ou ridicularizante, mais como jogo palimpséstico de vozes que convivem à distância, interferem umas nas outras ou se superpõem.

O surgimento dos ranchos amplia e legitima a participação popular nos festejos de rua. É a resposta popular aos apelos

civilizatórios recorrentes nos discursos e pressões das elites republicanas. São as manifestações mais ordeiras da elite negra e dos pequenos funcionários e operários que compunham a classe média baixa, já afeitos aos novos códigos modernos urbanos, às novas normas. Por suas características culturalmente mais *desenvolvidas* e pela intensa repressão policial a qualquer agrupamento considerado perigoso como os cordões, os sujos e rodas de batucadas, pouco a pouco, asfixiam a violência explícita de *capoeiras* e *marginais* organizados em bandos rivais que, ao se cruzarem, “recorriam às armas brancas que portavam deixando ao fim da refrega alguns feridos e mesmo mortos”¹⁰. Propiciam um novo tipo de festejo ao deslocarem para o Carnaval os folguedos populares religiosos em nova conformação. Originalmente criação dos baianos da Saúde, já existindo em Salvador em suas primitivas bases, estruturadas a partir dos *pastoris* e *maracatus*, que mantiveram a forma processional-dramática e a “pretensão didática de transmitir conhecimento”¹¹ dos ritos católicos de procissões em louvor aos santos, reconcebidos em “narrativa durante o desfile a partir de figuras e procedimentos repetidos e atualizados”¹², com novo enfoque musical e coreográfico, ganham um sentido mais recreativo e alegórico, musical e artístico, ao serem aceitos pelas elites e se expandirem pela cidade, ao se tornarem mais cariocas, perdendo a feição místico-comunal baiana. Ao se utilizarem de músicos da Banda do Corpo de Bombeiros e dos conjuntos de choros, que, por sua qualidade e informação poderiam ser chamados de semi-eruditos, juntamente com os ritmos pulsantes emitidos pelos batuqueiros em seus cortejos, combinação essa que imporia um ritmo mais lento de desfile do que os só batucados, acabam por gerar um gênero musical novo e específico, a *marcha-rancho*, mais condizente com o requinte dos músicos, sem perda da base rítmica forte, que marcará este tipo de manifestação.

Os ranchos são chamados pequenas sociedades, em contraponto às grandes sociedades tradicionais burguesas. Estas desfilam tradicionalmente na terça-feira gorda na avenida Central - antes desfilavam na rua do Ouvidor - e os ranchos, bem aceitos, passam a desfilarem às segundas. Em 1911 o *Jornal do Brasil* vem a patrocinar os desfiles de ranchos, dando-lhes definitivamente uma feição competitiva e moderna. A avenida Central torna-se um

espaço de misturas sociais durante as festas. Cordões, blocos, carreatas de clubes de bairros distantes, pequenas agremiações já devidamente *organizadas* dentro dos parâmetros aceitos, foliões diversos, famílias, todos acorrem à Avenida para viver o Carnaval civilizado do Centro da cidade.

Ainda que o espaço urbano esteja dividido entre áreas nobres, como a avenida Central, e áreas populares como a praça Onze, a separação não é rígida. As elites certamente não penetravam na Pequena África, mas as famílias dos setores médios e pobres também assistiam aos desfiles das grandes sociedades. O Centro da cidade era o coração da festa. Num pequeno espaço físico, pobres e ricos compartilhavam da folia. O movimento das famílias, nas ruas, discretamente protegidas das massas, era intenso. O cosmopolitismo implicava a interação, disfarçando a desigualdade.¹³

O fenômeno dos ranchos é fundamental para compreendermos os desenvolvimentos futuros do Carnaval carioca. A partir de sua idéia e estrutura dois caminhos se desenham na configuração sócio-política de reordenamento das funções sociais e interesses de classes em torno da nova instituição carnavalesca híbrida. O primeiro caminho é o da apropriação cívico-patriótica dos ranchos por parte de intelectuais acadêmicos e políticos oficiais, que dará mais tarde no livre uso de material popular, por conta de interesses nacionalistas estado-novistas geradores do populismo cultural, relendo essas manifestações de explosão erótica e concepção cósmica de mundo por meio da ótica ideológica do trabalho e do progresso. O rancho-escola Ameno Resedá é o símbolo mais definido dessa apropriação. Reafirmando elementos da cultura oficial - não como peça lúdica na máquina poemática das canções de Sinhô ou nos poemas em questão de Bandeira, que revitalizam em nova textura qualquer informação selecionada a partir de suas vozes singularíssimas - de bom gosto e bom tom, *artísticos*, passa

a ser o espaço *popular* freqüentado pelas bem pensantes e politicamente corretas elites nacionalistas de então.

Já não era mais o cortejo de baianas, de pastoras batendo castanholas e entoando música rústica diretamente influenciada pelos ritmos africanos, ou cantando refrões vagos de sentido poético e simplesmente onomatopaicos. O Ameno Resedá tinha feitio operístico, pomposo e exuberante de musicalidade. Seu desfile fazia-se cadenciado, no andamento de marchas lentas, porém triunfais, que davam melodia própria a versos glorificantes e preocupadamente rebuscados. Por toda essa conexão cenográfica e aparatosa, a imprensa, através de seus órgãos mais acolhedores das manifestações carnavalescas, cognominou o novo rancho de ‘teatro lírico ambulante’.¹⁴

Tom épico e grandiloqüente que nos remete a outra figura por nós já referida neste trabalho com a mesma função de ser o *popular* aceito pela má consciência de nossas elites parnasianas e oligárquicas: Catulo, o “Vítor Hugo do Sertão”, o “Lamartine das serenatas”. Sinhô foi sócio fundador do rancho, além de tocar em sua orquestra. O ex-boêmio dourado, *príncipe dos prosadores*, o acadêmico Coelho Neto freqüentava com toda a família as festividades do rancho. Em suas cruzadas nacionalistas, introduz enredos cívicos no Ameno Resedá que no ano de 1924 sai com o tema Hino Nacional. Esse enredo era o outro lado - o *popular*- da atuação patriótica de Coelho Neto que, anteriormente, na apresentação do programa do poema sinfônico Brasil, “buscava um compositor erudito que escrevesse uma história apologética do país que culminaria no trançado das formas populares rendidas ao Hino Nacional”¹⁵. Seu projeto didático buscava ensinar ao povo alegremente a amar o Brasil através “da poesia de suas lendas, dos episódios da sua história e dos feitos dos seus heróis”, o que, como já vimos, escorrega para um nacionalismo de fachada que só vê o

país com olhos românticamente europeus. Contudo, a importância da proposta de rancho cívico-carnavalesco de Coelho Neto reside no fato de ser

um primeiro projeto *avant-la-lettre* de enredo de escola de samba, com suas alegorias históricas distribuídas em partes sucessivas como num grande teatro rolante caminhando em cortejo triunfal para a apoteose cívica, ao som da batida triunfal combinada de todas as danças populares.¹⁶

Além de figuras artísticas ilustres participando e intervindo em seus quadros sociais, o rancho-escola Ameno Resedá também estabelece contatos oficiais em sua pretensa função de elo social via festas carnavalescas: faz desfilar seu cortejo nos jardins do palácio Guanabara em honra do presidente Hermes da Fonseca e seus ministros, sendo muito aplaudido e, tendo como padroeira a Virgem do Outeiro da igreja da Glória, passa em frente ao local homenageando o vigário, para depois prosseguir sua dança em comemoração pagã.

O outro caminho desenhado a partir dos ranchos tem sentido oposto. É a reutilização “da estrutura dramática do enredo, personagens e alas definidos pelos ranchos”¹⁷ pelas escolas de samba, advindas dos redutos mestiços e populares onde se formavam as *rodas* de batuqueiros. É a novidade rítmica e coreográfica de um novo gênero popular urbano carioca, o samba, reelaborando a dinâmica e projeção social das atividades festivas grupais da cidade. Se a elite se utilizara dos códigos populares apresentados de modo híbrido nos ranchos, invertendo-os ideologicamente em códigos artísticos legitimadores de sua superioridade e bom gosto, dando um tom épico à irreverência lúdico-criativa e um timbre sagrado e pudico às expansões dançantes impregnadas de sentido cósmico e carga erótica, na apropriação cívica de alguns ranchos cujo exemplo máximo foi o Ameno Resedá, as classes marginais e populares recriam, parodicamente, num “teatro rolante” inserido

na vida concreta, dançando a vida ideal da festa em plena materialidade cotidiana, os códigos das elites. E, estrategicamente, se utilizam inclusive da projeção social relevada por estas a partir do momento em que crêem ter *domesticado* as forças *bárbaras* do Carnaval, para introduzir novos elementos inventivamente *primitivos*. É o lobo que come o lobo; a cobra que come a cobra. Mantendo mesmo modernamente a força lúdica que consagra a cultura carnavalesca em sua projeção festiva ambivalente e paródica. Num ritual de devoração mútua - por si só essencialmente carnavalesco - que perpassará toda a história moderna - sujeita até os dias de hoje a novas deglutições - do Carnaval brasileiro.

Na medida em que as massas produzem suas próprias formas de participar, dividindo com os setores dominantes o espaço da rua, a solução encontrada pelos conservadores é incentivar a prática recreativa, sublinhando o lugar de destaque que a família ocupa na festa. É preciso lembrar que o Carnaval pode ser decente para atrair as senhoras 'honestas'. Ele não deve ser arrebatado pelas massas iletradas que introduziram os batuques. A família tem direito de usufruir da alegria da festa na rua e nos espaços privados.¹⁸

Segundo Rosa Maria Barboza de Araújo, o espírito lúdico que forma a identidade cultural carioca não poderia ter sido construído no período da Primeira República tão somente por grupos marginais, paralelos, à organização social básica representada pela família. Sem a adesão quase total - apesar de certos elitismos e racismos - da família carioca, talvez não houvesse o arrimo legitimador social para as diversas interferências culturais, mantendo-se uma segregação radical que certamente terminaria em repressão indiscriminada. O projeto positivista das elites republicanas, centrado nos paradigmas de progresso e disciplina, reconcebe a ordem social a partir do remodelamento modernizante da cidade e da visada de que a família era a base da pátria, devendo,

necessariamente, usufruir dos lazeres e benesses da nova civilização urbana. A família é o principal agente social da nova imagem ordeira e cosmopolita projetada pelo Estado para o resto do país e para o exterior. Instaura-se diante desse quadro uma invasão sistemática das famílias às festas e zonas de divertimento - inclusive a boêmia - da cidade. Para que tal *ajuste* ocorra, reinteram-se todos os tipos de repressão às atividades consideradas desordeiras, antifamiliares, *bárbaras*; exigem-se os registros de blocos, ranchos, cordões, sociedades para a prática do desfile, na polícia; reprimem-se as casas “inconfessáveis”; tenta-se aburguesar hábitos intrinsecamente coloniais vivíssimos no dia-a-dia da cidade; busca-se civilizar toda forma de expressão e divertimento que fugisse às normas de conduta perseguidas, familiares.

Vários clubes, associações, congregações, tanto nos subúrbios quanto nos bairros das elites, passam a oferecer bailes familiares, infantis, para casais, adolescentes, beneficentes. Tudo é motivo para festa, desde comemorações de eventos ocasionais, datas nacionais, fatos estrangeiros, aniversários de parentes ou vizinhos, até dias santos. O comércio tem um grande aquecimento de vendas as mais variadas em torno dessa movimentação festiva; a imprensa empresarial cumpre seu papel de prestadora de serviço e divulgadora da exclusividade familiar dos eventos; as casas de *music-hall* determinam cortes em seus *shows* para apresentarem sessões especiais para as famílias; os bondes funcionam a noite toda durante toda a semana, após reiteradas queixas dos novos notívagos *do bem* que não poupam nem os dias da semana para seus divertimentos; os espetáculos teatrais, os cinemas, os cine-teatros, as casa de ópera, etc., são os espaços invadidos pela realidade doméstica de origem social diversificada. A rua torna-se uma continuidade recreativa do lar.

Apesar da redefinição de suas funções sociais, levada a cabo pelo pensar positivista republicano, agora intervindo diretamente nas questões de educação - a criança é o futuro cidadão... - e saúde, fundamentais para a higienização e adstramento cívico da população, antes um encargo totalmente familiar, a família carioca mantém em plena modernidade, aberta às suas interferências cosmopolitas, seus vínculos patriarcais últimos, fundamentalmente arraigados na estrutura familiar brasileira. O individualismo moderno não supera

os laços comunitários e de *sangue* existentes na família nacional, efetuados através de um largo sistema de parentela no qual agregados, empregados, parentes de último grau, vizinhos, serviçais são, em última instância, familiares, o que garante uma mistura e cooperação social, “abrindo espaço para a convivência simultânea de formas novas e antigas do comportamento social”¹⁹.

O mesmo sentido de cooperação e mistura também existe nas comunidades negras, mais grupais do que burguesamente familiares, com transmissão de saber oral, de práticas manufatureiras para qualquer membro da coletividade - as crianças *pertencem* ao grupo -, de sentimentos festivos e religiosos, executando uma forma de interdependência comunitária, de origens tribais, essencial para a sobrevivência urbana nas condições marginais a que foram relegadas. A constituição de uma família não é uma prática popular no Rio da Primeira República. A forma de vínculo mais freqüente é o concubinato. Entraves legais, financeiros, burocráticos para a efetivação de um casamento dentro dos trâmites afastavam a maior parte da população, composta de remediados e miseráveis, desse tipo de união. Essa massa não-familiar, com elementos outros de agregação, junto com a força patriarcal cravada na estruturação da vida familiar moderna, propiciam um dos núcleos-base coletivos organizacionais mais importantes para a afirmação do espírito de ampla participação social existente no Rio no período, fundamental para a fixação do Carnaval brasileiro: “uma produção pluricultural e pluriétnica, que se consolidou como festa popular de ampla participação durante o processo de urbanização do Rio de Janeiro na virada do século XX”²⁰. A situação urbana de organização interpessoal em grupos da maioria da população, mais do que pequenos núcleos familiares padrões burgueses (pai + mãe: dois filhos) tão sonhados por nossas elites políticas para serem nossa realidade civilizada, permite uma mistura maior de classes, etnias, culturas, fazendo com que a vida social intensa da *nova* família carioca não dissolva, mas antes ratifique a *unidade* familiar e grupal.

As interferências e interações sociais não querem dizer que o Carnaval carioca tenha integrado as classes duramente segmentadas da sociedade brasileira. Embora esboce um projeto ideal/real vivido concretamente em situações específicas de misturas, inversões, festejos, paródias, etc., por nós relevadas, sendo mesmo um

dos movimentos mais importantes ocultos nas segundas intenções de nosso *encontro-chave*, que se mantém historicamente estratificante, o que ocorre

no Carnaval é o compartilhamento do espírito lúdico, do gosto pela dança e pela música, do culto da alegria e do esquecimento da realidade da vida por todos que participam dos festejos. Em vários eventos de rua, ricos e pobres dividem o mesmo espaço, dançam, cantam e tocam juntos instrumentos musicais sem aparente discriminação de raça, idade, sexo ou classe.²¹

Antes de terminarmos esta parte do trabalho em que esboçamos os aspectos carnavalizantes da identidade cultural do Rio de Janeiro, nos deteremos numa festividade religiosa considerada por aqueles anos como o maior acontecimento popular depois do Carnaval na cidade: a festa da Penha, uma espécie de vestibular para os sucessos musicais do Carnaval em fevereiro. Realizada em outubro, nos fins-de-semana do mês, foi palco de concursos memoráveis freqüentados por Sinhô e pela maioria dos compositores populares de então. Contudo, foi um evento importante da cidade que não interessou ao cronista Bandeira...

Na crônica *A Festa de Nossa Senhora da Glória do Outeiro*, Bandeira se utiliza de três motes comuns à sua poética para justificar a preferência pelas festividades da Glória em detrimento das da Penha. A seu ver, são as duas únicas festas religiosas na cidade que mantêm a força popular da festa de província “que desenvolvia no adro o movimento da romaria”. A preferência advém da festa da Glória ser infinitamente “mais brasileira, mais tradicional e mais poética”. A busca do “ingenuamente pitoresco na cidade” e a repugnância que lhe causara na infância a desbragada acorrida de “tons exóticos de aldeia lusa” dos portugueses para a festa da Penha no “longínquo subúrbio da baixada”, deixando-lhe “uma recordação de bródio português”²² que nunca lhe interessou, o conduzem à Glória. Assim também um certo saudosismo da

frequência à festa tal como ocorria no Império, em que havia uma grande mistura de raças, classes, condições - informações dadas por Bandeira na crônica a partir da citação de um trecho do romance *Lucíola* de José de Alencar - gerando um clima de “comunhão democrática”²³ que a singularizava entre todas as (poucas) outras como poeticamente, tradicionalmente brasileira.

A democracia étnica sincera no seio do catolicismo - fruto da política das Duas Igrejas instituída pela Igreja católica para se manter na liderança religiosa e tentar unificar as várias religiões espalhadas pelo país na época colonial - no momento da escrita da crônica é só uma lembrança saudosa para o poeta em relação à igreja da Glória. A festa, a seu ver, “amulatou-se”, tornando-se “exclusivamente do povo”²⁴. Mas o conceito de brasilidade étnica e social que Bandeira afirma ter existido no festejo na época do Império, em que a aristocracia se misturava a toda gente, agregando todos os tipos sociais, começa a ocorrer na República Velha, não mais na Glória, mas sim na festa popular que sua lealdade poética às sensações e impressões da infância arrancara-lhe o interesse em vivenciar: a festa da Penha.

Pela enorme afluência e pelas fotos percebe-se que sua frequência era composta por indivíduos de todas as classes, não se restringindo aos negros e aos portugueses, mas atraindo até a moderna burguesia urbana já em busca de algo exótico, forte, para quem o festeiro popular mesmo estigmatizado já desperta um interesse eventual desequilibrando agradavelmente a vida civilizada das elites. Enquanto o Carnaval popular era comemorado na praça Onze, longe dos bailes dos corsos da avenida Central, a Penha se constitui num primeiro local de encontro da massa negra com as demais classes urbanas, o que não impede que a festa seja atingida pelos preconceitos dos religiosos e dos intelectuais, e, como conta Donga, pelo rigor da polícia.²⁵

O preconceito dos intelectuais pode ser auferido pelos

artigos referentes à festividade que começam a aparecer nos jornais do princípio do século, como por exemplo, as descrições e impressões de Bilac escritas para a revista *Kosmos* em 1906 após uma visita ao local. Para o *príncipe dos poetas* a festa “não parecia um folguedo da Idade Moderna no seio de uma cidade civilizada, mas uma daquelas orgias da Idade Média, em que triunfavam as mais belas paixões da plebe e dos escravos”²⁶. Contudo, se fizermos uma *inversão* de sentido na leitura dos comentários moralistas do poeta parnasiano civilista, vislumbraremos o real sentido da festividade em suas palavras preconceituosas: a revivescência moderna da cultura cômica popular medieval assinalada por Bakhtin:

A localização espaço-temporal da festa no discurso de Bilac, polarizando as idades Média e Moderna, já é um índice dessa revivescência na realidade urbana carioca. Seu antagonismo nos sugere por um lado o abismo existente entre o projeto ordenador das elites políticas e a realidade a ser *ordenada*, e, por outro, a efetiva existência da cultura carnalizante popular, conforme definimos, mesmo que sofrendo, certamente, modificações de diversas ordens para sobreviver em sua versão moderna e tropical. Bilac ainda denuncia o triunfo orgiástico das “belas paixões” e profanações (“Para muita coisa sórdida ou horrível serve de capa e de pretexto a religião! A Virgem Maria presidindo assassinatos! ... e chama-se a isso uma festa religiosa!”²⁷) numa festa em que um reduto oficial da Igreja católica, “sem ter passado pelo crivo da burguesia”²⁸, é livremente *posto de cabeça para baixo*, transformado num *mundo ao revés*, pelas modernas versões sociais de “plebeus e escravos” que carnalizam. Imigrantes portugueses se embriagam e cantam e dançam o fado e o zé-pereira; afro-baianas, após rezarem a missa na igreja tecem loas a seus orixás e vendem suas comidas e quitutes no arraial; penitentes cumprem promessas *medievalmente* autoflagelantes; sambam em roda de batuqueiros as mulatas; malandros jogam capoeira; brigas violentas e confraternizações esfuziantes se sucedem instaurando a situação limite geral de *morte e nascimento*, típica da linguagem da festa enquanto concepção de mundo utópica sendo posta em prática na vida cotidiana. Portanto, o sentido das palavras de Bilac, a partir de nossa *inversão*, só ratifica, quando mais não seja pelo seu debru-

çar-se indignado no tema, que a festa da Penha tornara-se “a principal festividade popular carioca fora dos dias do Carnaval”²⁹, justamente por manter acesa a chama da cultura carnavalesca fora do tríduo tradicional.

A imprensa empresarial de espírito europeizante da época passa a abrir colunas de jornalistas, devido à importância de “espaços misturados” da festa, com outras visões menos intolerantes, elogiosas até, aos festejos da Penha, escritas por cronistas denominados *carnavalescos*, divulgadores, incentivadores e partícipes das atividades festivas. Dentre os mais famosos, temos: Mauro de Almeida, o Peru dos Pés Frios, autor de uma das primeiras letras, a mais estilizada, do primeiro samba; Francisco Guimarães, o Vagalume, autor do livro *Na roda do samba*,³⁰ em que presta uma homenagem póstuma, entre outros, a Sinhô, seu amigo íntimo, e que em 1911 publica no *Jornal do Brasil* “uma matéria com fotos da festa, uma das quais de Sinhô, na época ainda não conhecido como compositor”³¹; Carlos Bittencourt, o Assombro, autor da famosa quadrinha publicada em *O Paiz*, em 1922, sobre a acirrada disputa entre Caninha e Sinhô, os dois representantes principais do samba carioca, pelos prêmios - e maior reconhecimento - oferecidos nos concursos patrocinados pelo comércio realizados no arraial “cosmopolita”: “São dois cabras perigosos,/ Dois diabos infernais,/ José Barbosa da Silva (Sinhô)/ E José Luís de Moraes (Caninha)”³². Esses repórteres *carnavalescos* tiveram uma função importantíssima na ampliação e maior aceitação do material criativo popular na vida segmentada da cidade.

Inicialmente encontro de partideiros de samba para se divertir, a festa da Penha logo vem a ser, pela rápida popularização na cidade das músicas ali cantadas, “o campo experimental das músicas de Carnaval”³³, o grande laboratório definidor das músicas que viriam a fazer sucesso nas festas momísticas de fevereiro, anterior ao fenômeno do rádio, que seria, junto com o aumento do cerco repressivo policial, um dos motivos de sua decadência. Atraindo nossos primeiros músicos profissionais ou semiprofissionais - “os que já se preocupavam em promover a gravação de suas músicas em disco, com participação na venda das partes”³⁴ - que dão uma nova feição ao evento, a festa passa a girar

basicamente em torno das apresentações musicais. Entre esses músicos populares podemos destacar Sinhô, Pixinguinha, João Pernambuco (parceiro de Catulo e fundador do mais importante grupo de música nordestina, o Grupo do Caxangá, na cidade), Donga e Caninha.

Sinhô ali, e nas *batalhas de confete* realizadas pelos bairros, *trabalhava* suas produções com uma banda que só tocava suas músicas, composta de trombone, pistom, contrabaixo, flauta, violões e cavaquinhos, mais material percussivo diverso, mostrando já nessa composição dos instrumentos uma variada ordem de influências, indo do choro ao *jazz-band*, passando pelo batuque, lembrando seus tempos de *pianeiro* de gafieira, cujas formações orquestrais, tocando de tudo indiscriminadamente, se assemelham a esta. Era este mais um dos artifícios usados em sua cruzada autopromotora - aspecto tão importante na estruturação de sua poética *esperta* quanto a humildade e o despojamento na poética *alumbrada* de Bandeira - que o levava a freqüentar os mais diversos pontos e instituições da cidade.

Sua capacidade de auto-promoção, ajudando sempre a divulgar as músicas que compunha ou de que se apropriava, J.B. da Silva parecia estar presente nos mais diferentes lugares, ao mesmo tempo: entre os ciganos de Catumbi - que povoavam os ouvidos com suas canções tão próprias para serem transformadas em valsas -, na SBAT, nos salões das chamadas grandes sociedades (como os Fenianos e os Democráticos), no Cananga do Japão, no terreiro de macumba de pai Assumano (a quem submetia suas músicas, antes de levá-las ao editor), na Casa Beethoven. E, é claro, na festa da Penha.³⁵

Sinhô, ao parecer estar presente nos mais diferentes lugares, simultaneamente, acaba por simbolizar o novo estilo de vida carioca que “implicou na adoção de formas burguesas de desfrutar as atrações urbanas ou populares de criar modos de divertimento

barato, como se todos quisessem, embora poucos pudessem, estar em todos os lugares ao mesmo tempo”³⁶. A arte de estabelecer contatos de Sinhô encontra na festa da Penha seu complemento sob forma de evento social popular na arte de diminuir distâncias, de tornar as situações mais *familiares* e menos polarizadas, dissolvendo fronteiras, contribuindo para a harmonização dissonante da tensa porém prazerosa orquestra de vozes e corpos da sociedade carioca moderna.

Festa poética

Dando prosseguimento ao diálogo que o desejo de corpo-a-corpo da poesia de Bandeira com os aspectos carnalizantes da voz da cidade do Rio de Janeiro propicia, vamos neste capítulo aprofundar essa discussão e apresentar alguns exemplos colhidos nas obras dos dois autores em função dos elementos descritos, a partir da conceituação que demos anteriormente, como essencialmente carnalizantes na conformação de suas linguagens. O meio por excelência da experiência do Carnaval na vida carioca, o verdadeiro estimulante que move os corpos e as mentes dos foliões, é a música popular, com seus sucessos repentinos e contagiantes que se espalham rapidamente pelos quatro cantos da cidade. Estamos apresentando Sinhô e sua obra como principal representante do espírito de folia do período. Portanto, os aspectos lúdicos da cidade com os quais a obra de Bandeira conversa, em que as fronteiras de bom gosto, de classes, de raças, religião são abolidas em nome da interferência criativa de vozes plurais, surgirão encarnados na obra de Sinhô, cronista sonoro e grande bufão inventivo do Carnaval carioca. Antes, porém, é necessário que façamos algumas reflexões sobre as relações de Bandeira com a música de câmara brasileira e com a canção popular.

Segundo Gilberto Mendes no artigo “A música”, inserido no livro *O modernismo*³⁷, a música popular urbana moderna e a música erudita de vanguarda são fases complementares de um

mesmo caminho de mudança criativa ocorrida no desenvolvimento da linguagem musical do Ocidente. São duas vias de acesso para a modernidade musical. Sua tese é que existe uma estrutura significante específica que é seguida, em movimentos de avanços e recuos estéticos originais ou redundantes, a partir de uma lógica própria, nas várias épocas e nacionalidades que compõem o mundo ocidental. Na modernidade, essa linguagem sofre interferências inventivas de duas correntes, aparentemente antagônicas: uma ligada à sociedade de massas, com seus meios de comunicação e leis de mercado, mais objetivamente agindo na música ocidental através de pesquisa dos pulsos rítmicos; e a outra, atuando independentemente dessa sociedade e de seu gosto padrão, em livre pesquisa, frontalizando o sistema tonal em suas bases internas, dissolvendo suas estruturas, absorvendo novas formas de organizar sons, ruídos e silêncios.

O casamento entre essas duas vertentes, ou o livre trânsito desrecalcado entre elas, ou, em outras palavras, a aceitação da totalidade expressiva da música no Ocidente, é um processo que vem se desenvolvendo, em ciclos inconstantes, ao longo de todo o século XX, apontando hoje para uma reavaliação, das origens às metas futuras, de toda sua conformação. As interações entre o erudito e o popular, já anunciadas nas bases da modernidade, se tornam cada vez mais inevitáveis e instigantes.

Em primeiro lugar, há um vazamento daqueles bolsões que separavam tradicionalmente o erudito e o popular, além de que a música ocidental redescobre as músicas modais, com as quais se encontra em muitos pontos. Os balineses e os pigmeus do Gabão são contemporâneos de Stockhausen. Os cantores populares da Sardenha, com suas impressionantes polifonias, assim como as mulheres búlgaras (que mantêm vivo o canto imemorial da Trácia, pátria de Orfeu e Dionísio) são focos brilhantes das sonoridades presentes no mundo. O funk e a música eletrônica convergem juntamente no sintetizador. O jazz e especialmente o rock da oscilação cíclica entre processos elaborados e processos elementares. A canção faz,

em momentos privilegiados, a ponte entre a vanguarda e o meio de massa.³⁸

No Brasil da década de 20, a vertente da música popular urbana segue o desenvolvimento da linguagem musical do Ocidente, apontado por Gilberto Mendes, principalmente pela força híbrida dançante dos ritmos populares cariocas, produzindo novos gêneros musicais que se mantêm abertos a novas misturas. Contudo, a música culta modernista prefere abandonar a linha de pesquisa inventiva sugerida pelos *Choros* de Villa-Lobos na década de 20, e seguir um nacionalismo do tipo do russo do século XIX, ou seja, de temas folclóricos filtrados numa estrutura clássico-romântica. Villa, por ter sido criado entre chorões e sambistas da boemia carioca, por ser um espírito verdadeiramente moderno, acaba por realizar em seus choros uma bricolagem que incorpora elementos díspares - traços negros urbanos, indígenas, de vanguarda européia, do folclore rural, entre outros - para uma conformação de visão da nação brasileira própria e brilhante, através da força vital incontrolável de um criador genial buscando a totalidade máxima da expressão.

No seu projeto de construção de uma música nacional moderna, estimulado e ideado basicamente por Mário de Andrade - mesmo que sua obra literária, principalmente *Macunaíma*, contradiga tal projeto -, tendo como baluarte subsequente as disseminações de canto orfeônico concebidas por Villa-Lobos, o nacionalismo modernista despreza a música de massas urbana como popularesca e estrangeirada, optando por tonificar-se nas fontes folclóricas anônimas na ideação de um povo bom e rústico. Essa face da cultura popular brasileira, a urbana moderna, encontra na emergência da indústria do disco e da diversão uma forma de viabilizar comercialmente a expressividade gerada nas camadas pobres de uma sociedade estratificada, expressividade que produz um canto sincopado de dança lúdica cheia de malícia. Nem o comércio, nem uma explosão ingênua lasciva carnalizante interessavam à busca cívico-pedagógica do nacionalismo modernista, cujo intuito último era de adestrar a população por meio de uma arte

pura, com história, para que esta viesse a ter uma cidadania produtiva dentro de um Estado-nação centralizado, e não alimentar a proliferação do espírito anárquico-democrático do *populacho* urbano.

Sabemos que Sinhô é o representante máximo do período da música popular de “massas” ligada à indústria de diversões, desprezada pelo nacionalismo modernista em geral. Aparentemente, com isso, nosso encontro se vê nas teias de um absurdo ao afirmarmos que o poeta mais musicado pela canção de câmara brasileira, principalmente modernista, sendo também um letrista freqüente de tais canções, foi Bandeira. Aparentemente, pois, é preciso enfatizar a absoluta independência da trajetória poético-musical de Bandeira, para além dos projetos de demarcação de fronteiras do gosto nacional, entrando e saindo de projetos e movimentos sem perder o tom de sua essência lírica particularíssima. Um apaixonado pela música erudita européia que, sem cerimônia ou perdas culturais, quase que obriga Sinhô, ao lado de outros convivas numa reunião na casa do teatrólogo e jornalista Alvaro Moreyra, a repetir um novo sambinha do compositor um sem-número de vezes, até que, madrugada adentro, todos já estivessem cantando seu refrão juntos. Mas é o próprio Bandeira quem nos auxilia na compreensão mais visceral de suas posturas ao afirmar, no *Itinerário de Pasárgada*, que “não há nada no mundo de que eu goste mais do que música”.³⁹

A colaboração de Bandeira com a música nacionalista de câmara se deu de vários modos. Ou os compositores escolhiam livremente, em suas poesias publicadas, poemas para serem musicados, ou Bandeira atuava como letrista. Na função de letrista o poeta concebia letras para melodias preexistentes ou criava versos sob encomenda para projetos musicais desses compositores. Mas para os propósitos de nosso trabalho importa frisar que, em sua relação com o modernismo musical, Manuel Bandeira sustenta procedimentos por nós considerados como carnavalizantes. Como exemplo, o travestimento intencional de linguagem de que o poeta se utiliza ao conceber a letra da canção *Modinha* de Jaime Ovalle, para a realização da qual diz ter se *catulizado* - um livre uso do estilo “capadocialmente conceptista de Catulo”⁴⁰ -, buscando a máscara poética de seu companheiro de boemia e um dos maiores

modinheiros nacionais populares; ou ainda o artifício de colagem de frases feitas de nossa linguagem coloquial que o poeta aplicou na feitura sobretudo de *Boas-vindas*, uma das *Canções de cordialidade* de Villa-Lobos: “Amigo, seja bem-vindo! A casa é sua. Não faça cerimônia. Vá pedindo, vá mandando”.⁴¹ A partir desses dados podemos afirmar que em sua colaboração de letrista à música modernista nacionalista de câmara, Bandeira busca popularizar (ao enfatizar o Carnaval urbano oculto em seus procedimentos de linguagem) um tipo de canção que fazia parte de um projeto populista-homogeneizador-paternalista, a seu modo de folião íntimo, tímido, da linguagem, realizando um trabalho de formação de uma brasilidade moderna ampla, complementar ao de Sinhô - aqui as teias de um possível absurdo no encontro se desfazem -, quando este abraçava a canção do mundo a partir de suas raízes afro-cariocas (veja-se como exemplo o travestimento da valsa francesa *Jenny* na marcha carnavalesca *O pé de anjo*, por nós referido no segundo capítulo).

Vamos agora apresentar os exemplos nas obras dos dois autores da vigência da linguagem da festa, da cultura carnavalesca, em suas múltiplas manifestações. Inicialmente, vamos tratar do surgimento dos chavões surrados, das frases feitas, dos lugares comuns na poesia de ambos. Em Sinhô a eficiência de comunicação imediata que tais sintagmas propiciam, além de um clima aproximativo de praça pública, ganha contornos de máxima, de sabedoria filosofante popular aplicada numa vivência malandra cotidiana:

VOLTA À PALHOÇA
(samba)

(...)
Em cada canto da casa
Pendurei uma esperança
E os dizeres são estes:
*Quem espera sempre alcança.*⁴²

CONFESSA, MEU BEM
(samba carioca)

(...)
Vou-me embora, vou-me embora
Desse meio de tolice
Estou cansado de viver
*De tanto disse-me-disse.*⁴³

BEMTE QUERO
(samba)

(...)
Pois tu bem sabes
Que morro mas não te solto
Tenhas cuidado comigo
*Pois vou ali; e já volto!*⁴⁴

Ou de clichê invertido, hipertrofiando a redundância semântica, porém, causando novidade fonética na recepção, o que obriga à reflexão, mesmo que seja só para constatar o já dito, adquirindo do efeito nova força, pois realimentado em seu circuito de expressão:

BURRO DE CARGA
(samba)

(...)
Deus fez o homem
E disse num sussurro
Tu serás burro de carga
*E a mulher carga de burro!*⁴⁵

Esse efeito retroalimentativo que o lugar comum pode adquirir a partir de uma simples inversão, ou mudança de ângulo, vem a ser o modo mais corriqueiro de lidar com estes clichês da língua na poética de Bandeira. Tal atitude é analisada por Haroldo de Campos como sendo uma “função desconstelizadora” de sua poesia, atuando em toda a sua obra sob duas formas:

a) como geradora da particular *mockery* do poeta, em poemas de linha coloquial-irônica (*Pneumotórax* é um exemplo entre muitos outros); b) como suporte de certa poesia de simplicidade emocional quase tocada pela trivialidade, que no entanto se sustenta admiravelmente em tênues linhas de força graças ao efeito de singularização obtido pelo poeta com o arranjo novo dessas aparentes banalidades sentimentais (o apego à simplicidade romântica se compreenderá também aqui à luz do especial conceito de singeleza que nos vem do romantismo, sobretudo do romantismo de linhagem alemã freqüentado por Bandeira, um conceito onde interagem inocência e ‘ironia’ - tomada crítica de distância - para a configuração de uma naturalidade de segundo grau, da qual não está excluída a sofisticação).⁴⁶

*BALADA DAS TRÊS MULHERES DO
SABONETE ARAXÁ*

*As três mulheres do sabonete Araxá me
invocam, me bouleversam,
me hipnotizam.*

*Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às
4 horas da tarde!*

*O meu reino pelas três mulheres do sabonete
Araxá!*

(...)
*São amigas, são irmãs, são amantes as três
mulheres do sabonete Araxá?*

*São prostitutas, são declamadoras, são
acrobatas?*

São as três Marias?

Meu Deus, serão as três Marias?

(...)
*Se me perguntassem: Queres ser estrela?
queres ser rei? queres uma ilha no
Pacífico? um bangalô em Copacabana?*

*Eu responderia: Não quero nada disso,
tetrarca. Eu só quero as três
mulheres do sabonete Araxá:*

*O meu reino pelas três mulheres do sabonete
Araxá!⁴⁷*

Partindo dos artificios da linguagem da propaganda - hipérbole, metáfora, figuras de repetição -, Bandeira instaura um novo universo de qualidade e especificações para o produto vendável, qualidades que levam o poeta a tentar obter tal produto por meio de sua moeda corrente mais valorosa: seu reino, sua poesia, sua vida pelas três mulheres do sabonete Araxá às quatro horas da tarde! A finalidade última da propaganda, deseducar um hábito a fim de impor outro, através de *slogans*, máximas

inquestionáveis, funciona no reino do poeta às avessas: o produto não é comprado mas sim devorado em sua aura de sonho paradisíaco, feito em sonho particular, poético, desconstelado em versos que apresentam o hábito de insistir na poesia, na revelação da poesia em qualquer manifestação de sua aparição no mundo. Sinhô também flertou com a publicidade, compondo *jingles* e canções de propaganda. Em co-autoria com seu irmão Ernesto, o Caboclo, compôs o samba carnavalesco *Super-Ale*, anúncio de cerveja. Repare na seleção que agrega contrastes, de expressão formada por palavras de procedências diversas (*chic-baile*) e de permuta do alto e do baixo (“*És a rainha*”/ “*És a florzinha*”), traços da cultura carnavalesca:

(..)
És a rainha
Do chic-baile
És a florzinha
*Do super-ale.*⁴⁸

A atitude de inserir vocábulos de campos de atuação diferentes - coloquial/escrita normativa; popular/erudito; gíria/vocabulo culto raro; - em convivência festiva num mesmo ambiente poemático, causando estranheza e, ao mesmo tempo, propondo a troca imediata de experiências ao abolir barreiras, sugerindo através da língua a aceitação da alteridade, é comum nos dois autores. Em Sinhô:

DEIXE DESTE COSTUME
(sambinha)

(...)

*Ai, o amor
É um capitoso vinho
Que nos embriaga,
Que nos embriaga,
Com um só pinguinho!⁴⁹*

A FAVELA VAI ABAIXO
(samba-choro)

(...)

*Vês agora a ingratidão da humanidade
O poder da flor sumítica, amarela
Que sem dó revive na cidade
Impondo o desabrigo dos casebres da Favela.⁵⁰*

Em Bandeira:

BERIMBAU

(...)

*A mameluca é uma maluca.
Saiu sozinha da maloca -
O boto bate - bite, bite...
Quem ofendeu a mameluca?
- Foi o boto!
O Cussaruim bota quebrantos
Nos aguaçais os aguapés
- Cruz, canhoto! -
Bolem... Peraus dos Japurás
De assombramento e de espantos!...⁵¹*

Há também um determinado tipo de construção do verso que fragmenta a palavra a partir da rima em eco de suas últimas sílabas, ou da reprodução inteira do último vocábulo do verso na linha seguinte, se este tiver apenas duas sílabas. É nítida a função de chamado e resposta desse tipo de construção, exigindo a participação do folião no canto coletivo, como se a estruturação em eco do poema viesse, antes, da vivência dessa participação dançada e cantada em coro no Carnaval. Em Sinhô:

PÉ DE PILÃO
(Marcha carnavalesca)

(...)
Com toda lenga
Lenga
Já não se fala
Fala
No maldito
Dito
Do capenga
*Penga.*⁵²

Em Bandeira:

BOCA DE FORNO

Cara de cobra,
Cobra!
Olhos de louco
*Louca!*⁵³

Através da citação e da colagem, muitos poemas e letras de canções perfazem o caminho da linguagem da festa que agrega a multiplicidade interpenetrável da vida dos elementos que se apre-

sentam para brincar. Bandeira estabelece diálogo explícito com a música popular urbana moderna carioca ao citar um trecho de um dos maiores sucessos do primeiro grande trabalhador de músicas carnavalescas do Rio, *Dorinha, meu amor*⁵⁴ de José Francisco de Freitas, o Freitinhas, no seu poema *Na boca*: “Dorinha meu amor.../ Se ela fosse bastante pura eu iria agora gritar-lhe como o outro: - Na boca! Na boca!”⁵⁵ Sinhô também usa de citação para contrapor as qualidades do candidato da oligarquia à presidência, às críticas a ele endereçadas por algumas marchinhas do período, no samba *Eu ouço falar (Seu Julinho)*:

(...)
*Essa história que anda aí,
De que 'vem pra ganhar vintém'
Ele não precisa disto
Nem de 'aproveitar também'.*⁵⁶

Os diversos modos de inserção da colagem nos versos de Sinhô e Bandeira podem ser estruturados a partir de dois níveis principais: o da intertextualidade e o da intratextualidade. No primeiro temos o pastiche, a paródia, a estilização, a citação, o plágio, entre outros. No segundo a auto-referência interna da obra a partir de palavras, reutilização de versos inteiros, diálogo com poemas ou revisão de idéias e propostas anteriores. O processo construtivo realizado através da montagem de materiais heterogêneos, uma espécie de macrocolagem de vozes e de textos, de impressões e lembranças, “tornando possível uma síntese do diverso, modo de encerrar, numa unidade determinada e particular, o universal”⁵⁷, implicando necessariamente num modo de expressão contíguo à cultura cômica popular, emerge na obra dos dois autores. Sinhô, em sua livre utilização do material alheio, realiza em dois sambas por nós pinçados de sua obra, a colagem, ocluta pelo desenvolvimento linear do significado textual, a partir de um estribilho em *Ora, vejam só...* e de toda a primeira parte de *Gosto que me enrosco*, ambas as partes de autoria de Heitor dos Prazeres:

ORA VEJAM SÓ...

*Ora vejam só
A mulher que eu arranjei
Ela me faz carinhos até demais
Chorando...
Ela me pede, meu benzinho
Deixa a malandragem se és capaz*

*A malandragem eu não posso deixar
Juro por Deus e Nossa Senhora
É mais certo ela me abandonar
Meu Deus do céu, que maldita hora...*

*A malandragem é um curso primário
Que a qualquer é bem necessário
É o arranco da prática da vida
Somente a morte decide ao contrário.⁵⁸*

GOSTO QUE ME ENROSCO

1ª parte
*Não se deve amar sem ser amado
É melhor morrer crucificado!
Deus nos livre das mulheres de hoje em dia
Desprezam um homem só por causa da orgia!*

*Dizem que a mulher é a parte fraca
Nisto é que eu não posso acreditar
Entre beijos e abraços e carinhos...
O homem não tendo é bem capaz de roubar,*

*Gosto que me enrosco de ouvir dizer
Qua a parte mais fraca é a mulher!
Pois o homem com toda fortaleza
Desce da nobreza e faz o que ela quer!⁵⁹*

Em Bandeira podemos apresentar alguns exemplos, embora sua poesia esteja intrinsecamente, essencialmente marcada por atitudes dessa natureza:

(...) a absorção desbragada dos elementos mais variados vindos da poesia parnasiana (pelo plágio, pela citação, pela paródia, pela 'influência', passando por poetas como Martins Fontes, Hermes Fontes, Goulart de Andrade, Bilac, Emílio de Meneses...); da música e da dança (Debussy, Nijinsky); da poesia simbolista (Maeterlinck, Eugênio de Castro); da literatura clássica (Luciano); das técnicas poéticas importadas (rimas alemãs e inglesas; rimas toantes; poema em prosa); de cartas pessoais (sonho contado pela "mulher do 'alumbramento'"); de frases ouvidas; de invenções poéticas do pai, e decerto de muitas outras fontes não mencionadas diretamente, mas amalgamadas e transformadas na nova ordem do poema pelo trabalho de construção.⁶⁰

Em *Evocação do Recife*, Bandeira reutiliza, sob a forma de colagem, uma canção de roda famosa:

A distância as vozes macias das meninas politonavam:

*Roseira dá-me uma rosa
Craveiro dá-me um botão
(Dessas rosas muita rosa
Terá morrido em botão...)*

*De repente
nos longes da noite
um sino...⁶¹*

Ou em *Trem de ferro*:

Oô...
Quando me prendero
No canaviá
Cada pé de cana
Era um oficiá
Oô...
Menina bonita
Do vestido verde
Me dá tua boca
Pra matá minha sede
Oô...
Vou mimbora vou mimbora
Não gosto daqui
Nasci no sertão
Sou de Ouricuri
Oô...⁶²

Em *Sinhô* o artifício da montagem escorrega para o *nonsense*, tanto pelas estrofes integrantes do poema, quanto por uma titulação às vezes de cunho metafórico violentíssimo. A marcha carnavalesca *Ó pé de anjo* nos serve de exemplo de amalgamento de partes dispares num mesmo poema:

Ó pé de anjo, ó pé de anjo
És rezador, és rezador
Tens um pé tão grande
Que és capaz de pisar
Nosso Senhor!
Nosso Senhor!

A mulher e a galinha
Um e outro é interesseiro
A galinha pelo milho
A mulher pelo dinheiro.⁶³

Quanto à titulação de suas canções, Sinhô inova pela classificação insólita dos gêneros musicais - romances pedagógicos, samba de fuzarca, etc. - em que se aventurou, e por alguns títulos sem lógica aparente com o tema desenvolvido, numa lógica de mundo às avessas, no livre uso do sentido de não fazer sentido, manipulando o elemento composicional título não somente para definir ou conceituar, mas também para abrir nova janela de significação que possa ventilar com um sopro de magia o nível semântico da linguagem. Cabe a quem dança, ouvindo suas canções, trilhar os meandros metafóricos do sentido, ou não:

DOR DE CABEÇA

(samba)

Nunca mais um carinho meu

Tu terás

Nunca mais, ô nega

Nunca mais

Tu não procures saber

A causa ou a razão

D'eu deixar em paz

O teu coração

Eu não confesso a ninguém

Isto dê no que der

Quem diz sempre o que quer

*Ouve o que não quer.*⁶⁴

CABEÇA É ÁS
(samba)

*Nunca mais um carinho meu
Tu terás
E jurei pela linda flor
Dos meus ais*

Refrão

*Podes, bem, tecer
A teia do amor
Que tu não verás
O meu coração
Chorando de dor!...*

Refrão

*Digas, sem temer
Se tu és capaz.
Tu sabes, benzinho,
Que, do nosso jogo,
Cabeça é ás!*

Por mais que haja um sentido de época nestas expressões, é inegável que a titulação dá voltas em queda livre semântica. Outra atitude poética que permite o diálogo entre os dois poetas é a livre utilização de elementos de sátira zoomórfica, de animalização grotesca, empregada por ambos. Em clima de bufoneria, de *Walpurgisnacht* carioquizada, Sinhô nos apresenta um baile inconfessável no Manguê:

CORTA A SAIA (É LÁ!...)
(samba)

É lá, é lá
Que o gato arranha a gente
Tem serpente, cobra macho;
Tem, até, bicho demente.
(...)
É lá, é lá
Que o mestre é um macaco
Dança o urso e o elefante
Enquanto o burro cose o saco...⁶⁶

Em Bandeira, o grotesco das profanações satíricas aparece em clima de *Sonhos de uma noite de verão* - é importante frisar que na *Noite da Valpúrgis*, Fausto e Mefistófeles param para se entreterem com a apresentação de uma paródia a esta comédia shakespeariana, num movimento de teatro dentro do teatro hamletiano, em meio à orgia festiva das bruxas - no poema *Pierrette* do livro *Carnaval*:

(...)
Gemem ondinas nos repuxos
Das fontes. Faunos aparecem.
E salamandras desfalecem
Nas sarças, nos braços dos bruxos.

Corro à floresta: entre miríades
De vaga-lumes, junto aos troncos,
Gênios capríedes e broncos
Estupram virgens hamadriades.⁶⁷

Se aqui o clima de magia não perde o ar europeu, na sátira dirigida aos epígonos do parnasianismo, *Os sapos*, Bandeira introduz um elemento de personificação de figuras do folclore nacional - utilizado também no poema *Na rua do sabão*, com a criação de personagens que vivem na rua onde o balão cai: “Cai cai balão/ Cai cai balão/ Na rua do sabão” - no fecho do poema, o sapo cururu, que amplia os contrastes entre as vidas das luzes e das sombras, e, simultaneamente, apesar de sua melancolia e solidão, dá uma virada moleque, lúdica, na seriedade grotesca da discussão vazia dos mestres da forma:

*Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.
(...)
O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: - “Meu cancionero
É bem martelado.
(...)
Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...”
(...)
Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Verte a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é*

*Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...⁶⁸*

Sinhô no samba do partido-alto *Fala meu louro*, conforme já vimos, usa elementos de sátira zoomórfica para criticar o sumiço e o silêncio de Rui Barbosa no cenário político brasileiro após a perda das eleições presidenciais:

*Papagaio louro
Do bico dourado
Tu falavas tanto
Qual a razão que vives calado?⁶⁹*

Mas a máxima grandeza da poesia é saber respeitar as lacunas de silêncio que, espaçadamente, numa forma de respiração, florescem na tônica da festa. Na mesma proporção da alegria esfuziante, sem fronteiras, embora, para os fins de nosso trabalho, mais raramente, a intensidade da tristeza visita os poetas. É a lágrima silenciosa de Pierrot, o lamento negro, a solidão cabocla diante do luar que, mesmo em plena dor, recebe um vento cantante, melódico de uma andorinha ou de um sabiá, vento de algum modo confortante mesmo diante do abismo:

ANDORINHA

*Andorinha lá fora está dizendo:
- "Passei o dia à toa, à toa!"
Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste!
Passei a vida à toa, à toa...⁷⁰*

Em Sinhô:

SABIÁ
(choro-canção)

*Sabiá, sabiá cantou na mata
E anunciou schiu! schiu!
No melhor da minha vida
Meu amor fugiu...¹*

Pra aliviar a dor, o Carnaval. O tema do Carnaval aparece nas obras de Sinhô e Bandeira principalmente como alívio para a vida madrasta; mas, também, como símbolo maior da brasilidade. Remédio para o mal do amor e explosão expressiva emocional em Sinhô:

QUEM FALA DE MIM TEM PAIXÃO
(samba-maioral)

*O meu prazer
É cantar até morrer*

*Eu, se for pensar na vida,
Sou capaz de enlouquecer...²*

A JURITI (É D'AQUI)
(marcha)

*Pra esquecer a dor
De quem sofre o mal do amor
Deve entrar pro Cordão
Que passa essa ilusão...³*

Remédio para o mal da vida e tranqüilizante, droga *natural*
para a dor de ser em *Não sei dançar* de Bandeira:

(...)

*Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu tomo alegria!
Eis aí porque vim assistir a este baile
de terça-feira gorda...*

O poeta veio assistir pois não sabe dançar. Seu Carnaval é de outra ordem, de outra natureza, se dá na linguagem. E, assistindo, vive a folia de nossa brasilidade e nos apresenta nossa mistura étnica, social, nossa força erótica, nosso abandono político, nossa necessidade vital de festa, através de sua linguagem poética:

(...)

*Mistura muito excelente de chás... Esta foi
açafata...*

*- Não, foi arrumadeira.
E está dançando com o ex-prefeito municipal:
Tão Brasil!*

*De fato este salão de sangues misturados
parece o Brasil...*

*Há até a fração incipiente amarela
Na figura de um japonês.
O japonês também dança maxixe:
Acugêlê banzai!*

(...)

*Ninguém se lembra de política...
Nem dos oito mil quilômetros de costa...
O algodão do Seridó é o melhor do mundo?...
Que me importa?*

*Não há malária nem moléstia de Chagas nem
ancilóstomos.
A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.
Eu tomo alegria!*¹

Para o sacerdote da folia, Sinhô, nossa brasilidade é o Carnaval, não há intermediários na equação, pois “os brasileiros já nasceram na folia”.

BOBALHÃO
(charleston)

*Os brasileiros já nasceram na folia
Dão pé nas bolas e farreiam noite e dia
No Carnaval vendem tudo quanto têm
Para gozarem essa festa sem igual*

*Sai, sai, sai bobalhão
Sai, sai, sai bobalhão
O Carnaval jamais se acabará
Com essa boba e tola opinião...*²

NOTAS

- 1 - BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. (1984)
Trabalhamos essencialmente a partir do capítulo Apresentação do problema, que traça em linhas gerais os conceitos principais que serão desenvolvidos e aplicados na obra de Rabelais no decorrer do livro.

- 2 - CIRLOT, Juan-Eduardo. (1984) p.120
- 3 - ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. (1993) p.25
- 4 - Ibidem, p.369
- 5 - TINHORÃO, José Ramos. (1978) p.116
- 6 - ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. (1993) p.31
- 7 - MOURA, Roberto. (1993) p.61
- 8 - ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. (1993) p.375
- 9 - Ibidem, p.371
- 10 - EFEGÊ, Jota. (1965) p.23
- 11 - ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. (1993) p.371
- 12 - MOURA, Roberto. (1983) p.61
- 13 - ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. (1993) p.384
- 14 - EFEGÊ, Jota. (1965) p.22
- 15 - WISNIK, José Miguel. (1982) p.163
- 16 - Ibidem, p.164
- 17 - MOURA, Roberto. (1983) p.61
- 18 - ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. (1993) p.382
- 19 - Ibidem, p.35
- 20 - Ibidem, p.369
- 21 - Ibidem, p.368
- 22 - BANDEIRA, Manuel. (1958) p.149
- 23 - Ibidem, p.150
- 24 - Ibidem, p.151
- 25 - MOURA, Roberto. (1983) p.73
- 26 - Ibidem, p.73
- 27 - BANDEIRA, Manuel, ANDRADE, Carlos Drummond de. (1965) p.480
- 28 - MOURA, Roberto. (1983) p.73
- 29 - Ibidem, p.73
- 30 - GÜIMARÃES, Francisco. (1978)
- 31 - MOURA, Roberto. (1983) p.73
- 32 - TINHORÃO, José Ramos. (1972) p.127
- 33 - ALENCAR, Edigar de. (1981) p.48
- 34 - TINHORÃO, José Ramos. (1972) p.125
- 35 - Ibidem, p.124
- 36 - ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. (1993) p.35
- 37 - ÁVILA, Affonso et alii. (1975) p.127

- 38 - WISNIK, José Miguel. (1989) p.11
- 39 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.50
- 40 - Ibidem, p.70
- 41 - Ibidem, p.73
- 42 - Partitura da Biblioteca Nacional. Copyright 1952 by Melodias Populares Ltda. - Rio, Brasil. Todos os direitos reservados.
- 43 - Ibidem.
- 44 - Ibidem.
- 45 - Partitura da Biblioteca Nacional. Edição Campassi & Carmin. S. Paulo. Todos os direitos reservados.
- 46 - CAMPOS, Haroldo de. (s/d) p.104
- 47 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.228
- 48 - Partitura da Biblioteca Nacional. Campassi & Camin - S. Paulo. Todos os direitos reservados.
- 49 - Partitura da Biblioteca Nacional. Copyright 1952 by Melodias Populares Ltda. - Rio, Brasil. Todos os direitos reservados.
- 50 - Partitura da Biblioteca Nacional. Edição Campas & Camin. S. Paulo. Todos os direitos de impressão e execução reservados.
- 51 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.196
- 52 - Partitura da Biblioteca Nacional. Editores: Viúva Guerreiro & Comp. Propriedade reservada.
- 53 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.231
- 54 - TINHORÃO, José Ramos. (1972) p.100
- 55 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.219
- 56 - Partitura da Biblioteca Nacional. Direitos reservados da Edição Guanabara.
- 57 - ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. (1990) p.141
- 58 - Partitura da Biblioteca Nacional. Copyright 1956 by Melodias Populares Ltda. - Rio, Brasil. Todos os direitos reservados.
- 59 - Ibidem.
- 60 - ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. (1990) p.142
- 61 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.212

- 62 - Ibidem, p.237
- 63 - Partitura da Biblioteca Nacional. Copyright 1952 by Melodias Populares Ltda. - Rio, Brasil. Todos os direitos reservados.
- 64 - Ibidem.
- 65 - Ibidem.
- 66 - Ibidem.
- 67 - BANDEIRA, Manuel. (1994) p.121
- 68 - Ibidem, p.101
- 69 - Partitura da Biblioteca Nacional. Copyright 1952 by Melodias Populares Ltda. - Rio, Brasil. Todos os direitos reservados.
- 70 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.217
- 71 - Partitura da Biblioteca Nacional. Copyright 1952 by Melodias Populares Ltda. - Rio, Brasil. Todos os direitos reservados.
- 72 - Ibidem.
- 73 - Ibidem.
- 74 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.203
- 75 - Partitura da Biblioteca Nacional. Copyright 1952 by Melodias Populares Ltda. - Rio, Brasil. Todos os direitos reservados.

DUO TEMÁTICO-ESTILÍSTICO: ESTRELA DA MANHÃ - JURA

A palavra duo é sinônimo de dueto, assim definido no *Dicionário de Música Zahar*: “composição para duas vozes ou dois instrumentos, com ou sem acompanhamento”¹. Esta parte do trabalho é uma composição por nós arranjada para as vozes de Bandeira e Sinhô, usando o poema *Estrela da Manhã*, do poeta, e a letra *Jura*, anexa a outros fragmentos de composições do sambista para simbolizar suas obras, com a finalidade de complementar e ampliar, inserindo mais uma possibilidade de leitura, a temático-estilística, o sentido representativo de nosso encontro-chave.

Este momento do encontro é realizado, essencialmente, no universo verbal, imaginário, de troca de experiências por meio de palavras, sem nenhum apoio factual como o indicado pelas crônicas de Bandeira. Com isso, temos a vantagem de poder constituir um diálogo em termos lingüísticos, tanto no uso do instrumental aproximativo quanto no material específico de cada um dos criadores; mas a desvantagem de lidar com elementos muito mais fluidos para selecionar semelhanças, localizar inversões e paródias, tropeçando em unidades últimas, sobrevivendo a estilhaços sígnicos díspares, que somente a conversa entre dois universos líricos particularíssimos em suas conformações poemáticas pode nos propiciar. É como se o procedimento comum a ambos, de concepção do poema/letra de música como máquina lúdica, estivesse agora também em nossas mãos com funções arranjadoras, sob nosso poder de engenharia e arquitetura textual, a partir de leituras em bases concretas sugeridas pelas escrituras poéticas dos dois autores. Esse fato não

significa qualquer pretensão de realizar uma crítica *artística*, *impressionista* ou *criativa*, mas apenas de querer participar da conversa mais ativamente, numa convivência de *praça pública*, mais *familiar* que se estende também agora a quem apresenta o encontro, mestre-sala do espetáculo simbólico...

Antes de apresentarmos a análise do poema e das letras, algumas considerações gerais, de ordem metodológica e de especificidade de criação de cada âmbito poético envolvido no diálogo, se fazem necessárias.

A primeira delas diz respeito ao fato de Sinhô ter sido um compositor de música popular, ter centralizado seu trabalho na palavra cantada, dependente de melodia e arranjo orquestral, própria da concepção geral do gênero poético canção, e estar sendo utilizado em nossa análise basicamente como letrista, já que o uso da terminologia técnica musical que poderia solucionar o problema da apresentação de suas canções, num espectro expressivo mais completo, foi por nós descartado por nos parecer enfadonho e pouco operacionalizante para um trabalho que se quer de literatura comparada. A situação se agrava se pensarmos que existe uma *magia* nas letras de canções, muitas vezes tidas como fracas, não nos dizendo nada no papel, mas ganhando vulto, cor, densidade e beleza ao serem ouvidas - afinal a finalidade última da arte da canção, movimento integrado de letra, melodia e arranjo. Contudo, não nos eximindo da responsabilidade de estarmos analisando a obra do compositor priorizando apenas uma de suas faces expressivas, procuramos suprir essa *falta* com algumas soluções *carnevalizantes*, como, por exemplo, a de misturar acentos interpretativos e ler a música implícita num poema de Bandeira ou utilizar a instrumentação técnico-literária na abordagem das letras de um compositor que não se considerava nem "poeta nem literato"²².

O método de aproximação das obras, ao ter o poema de Bandeira, mais íntegro expressivamente, criado para ser lido (ou reconcebido a partir de melodias de algum compositor, o que nos traria o mesmo problema, ou ainda recitado, exigindo novos recursos sígnicos próximos aos dos intérpretes de canções, tais como universo gestual, histriônico, cenário, ambiência, tonalidade emotiva, típicos da realidade dramática), como eixo central do

diálogo, também pode nos ajudar como solução para a *falta*.

É importante esclarecer melhor por que o método de origem, de iniciação ao encontro temático-estilístico partirá da análise do poema *Estrela da manhã*, de Bandeira. Afora o motivo acima referido, dois outros merecem ser explicitados.

O primeiro diz respeito ao fato de que as referências que temos sobre a ocorrência real do encontro advirem das crônicas escritas por Bandeira, não havendo qualquer registro de menção do mesmo por Sinhô, o que nos permite uma espécie de transposição, a partir de uma mesma voz, a de Manuel Bandeira, do registro em crônica do encontro factual para o imaginário, conforme dissemos, mais efetivo em seu circuito comunicativo: os paradigmas temáticos e procedimentos estilísticos colhidos na poesia de Bandeira, servindo de núcleo giratório para as réplicas dançantes de Sinhô.

O outro motivo tem suas bases num fator estrutural. Nas composições de Sinhô, diferentemente das de Bandeira, os aspectos condizentes com a concepção de poesia como máquina lúdica, comum aos dois, estão expostos na maior parte das vezes *descarnadamente*, mostrando os *ossos* estruturais, as peças da máquina em funcionamento (embora outras vezes, como no caso da letra de *Jura*, totalmente arranjada, haja unidade e organicidade), desvelando uma densidade lúdica mais explícita, com unidades intercambiáveis mais independentes.

Optamos, com isso, por empregar estes aspectos no diálogo do encontro também de modo fragmentário, em sua autonomia de elemento particular que expõe a multiplicidade *ordenada* de algumas de suas composições montagem ou colagem. O que não abala em nada a concepção criativa de Sinhô, antes a qualifica como moderna, cinematográfica (intuitivamente ou não, por acaso ou não), deixando a direção da caminhada, a base da *conversa* nas mãos da poesia que jamais perde a aura de objeto íntegro, redondo, que expõe suas estruturas veladamente, que, ao se desnudar, sempre deixa uma peça íntima sutil, misteriosa, oculta, mesmo nas intenções pletóricas de versos livres de fôlego de sete vidas, nas sínteses modernistas mais pontiagudas ou no uso preciso do verso tradicional por Bandeira.

ESTRELA DA MANHÃ

*Eu quero a estrela da manhã
Onde está a estrela da manhã?
Meus amigos meus inimigos
Procurem a estrela da manhã*

*Ela desapareceu ia nua
Desapareceu com quem?
Procurem por toda a parte*

*Digam que eu sou um homem sem orgulho
Um homem que aceita tudo
Que me importa?
Eu quero a estrela da manhã*

*Três dias e três noites
Fui assassino e suicida
Ladrão, pulha, falsário*

*Virgem mal-sexuada
Atribuladora dos aflitos
Girafa de duas cabeças
Pecai por todos pecai com todos*

*Pecai com os malandros
Pecai com os sargentos
Pecai com os fuzileiros navais
Pecai de todas as maneiras*

*Com os gregos e troianos
Com o padre e com o sacristão
Com o leproso de Pouso Alto*

Depois comigo

*Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas
comerei terra e direi coisas de uma
ternura tão simples
Que tu desfalecerás*

*Procurem por toda parte
Pura ou degradada até a última baixeza
Eu quero a estrela da manhã.*

O poema *Estrela da manhã*³ se abre à leitura com uma sentença afirmativa e se fecha com a mesma sentença: “Eu quero a estrela da manhã”. Se fecha? Não se fecha porque o processo - o desejo de absoluto - não acaba. Devido à força metafísica de seu conteúdo geral, este poema se apresenta como o sopro físico de um desejo inatingível - talvez só atingível através do canto - que freqüentemente volta. Como uma maldição. Como uma santificação. Mas também como um vício, um desejo físico, erótico, carnal, que nunca se acaba, recorrente, alcançável mas logo perdido. O silêncio. O vazio. “Eu quero a estrela da manhã”.

O vigor da certeza do desejo, inserido na afirmativa seca, é amaciado pela dúvida impregnada de receios de perda da interrogação do segundo verso da primeira estrofe: “Onde está a estrela da manhã?”. Esse movimento de força e fragilidade se alternará por todo o poema, gerando o patético de seu tom: “Meus amigos meus inimigos/ Procurem a estrela da manhã”. A voz que apela até aos inimigos e que usa o imperativo “procurem”, logo a seguir se desnuda miseravelmente na aceitação de sua condição de dependente da estrela da manhã: “Digam que sou um homem sem orgulho/ Um homem que aceita tudo/ Que me importa?/ Eu quero a estrela da manhã”.

A partir dessa última estrofe e da anterior: “Ela desapareceu ia nua/ Desapareceu com quem?/ Procurem por toda parte” surge um elemento *kitsch* embalsamando o tom patético: a tragédia passional das letras de tango, das canções dramalhões circenses

brasileiras, do mau gosto que mais tarde, no desenvolvimento da canção popular brasileira, levará à música de *fossa*. O segundo verso da segunda estrofe “Desapareceu com quem?” introduz o ciúme (ciúme de quem?, quem amaria a estrela da manhã?, Deus?) que, mais que o verso anterior “ia nua”, inicia a transição que se alternará ao longo do poema do âmbito metafísico/absoluto para o erótico/afetivo. Transição que se entremostra também no desespero da procura que leva o poeta a viver “três dias e três noites” a ascese da abjeção: “Fui assassino e suicida/ Ladrão, pulha, falsário” para encontrar a “virgem mal-sexuada/ Atribuladora dos aflitos”. *Kitsch* e santificação do mal se unem para traçar o perfil da máscara poética da voz desejanste do poema.

Duas linhas de fuga em diálogo com a tradição poética do Ocidente podem ser divisadas agora, no atual estágio de desenvolvimento de nossa análise. Uma delas diz respeito à poesia mística dos grandes santos poetas espanhóis (San Juan de la Cruz, Santa Tereza D’Ávila, por exemplo), na qual o amor à divindade é realizado a partir de um sistemático mergulho na alma, através de uma linguagem erótica que *mundaniza a unio mystica*⁴. O imenso vazio que se abre no peito mortal, após a união com Deus, precisa ser preenchido imediatamente, senão a morte vem e não permite que o santo poeta divulgue aos homens a suprema glória (ou miséria) que é ter vivido o êxtase divino. Daí o canto em louvor, lamento, êxtase, festa (todos com forte conotação profana) por ter estado em contato com o todo. O poema *Estrela da manhã* surge dessa situação, mantendo contudo a ambigüidade - viva na polissemia de Vênus, como veremos adiante - da qualidade de *unio* que leva à ânsia de absoluto.

A outra linha de fuga adensa-se em direção à condição marginal, maldita, explícita na dívida aos simbolistas franceses dessa linhagem (Rimbaud, Baudelaire, por exemplo) e a seus continuadores estilizados em vanguarda do surrealismo - é importante não esquecer que os místicos espanhóis e os malditos franceses fazem parte do *paideuma* surrealista⁵ -, tanto pela aversão ao mundo burguês, que leva ao mergulho redentor no *bas-fond* (“Três dias e três noites/ Fui assassino e suicida/ Ladrão, pulha, falsário”), quando à imagem orgânico-fantástica de cunho surreal “girafa de duas cabeças”, espécie de chave mágica para

a compreensão da dubiedade formadora da estrela da manhã.

A santificação do mundanismo, da margem, dos seres com atividade paralela na sociedade, estabelecida por esse *flâneur* guiado por sonho metafísico-carnal, torna-se cristalina no movimento sacralização/dessacralização que sofre o sintagma “estrela da manhã”, objeto a um só tempo metafórico (apelido de uma prostituta, nome de santa) e real (a estrela Vênus), redentor e carnalizador simultaneamente, insinuado por simples mudança de preposição: “Pecai *por* todos pecai *com* todos”.

A linguagem do poema traz ainda outros elementos que enfatizam a ambivalência mundanismo/santificação. A recorrência anafórica, num jogo intertextual às avessas com orações e litânias, nas quais esse recurso é comum (“Bendita sois vós entre as mulheres e Bendito é o fruto do vosso ventre”)⁶, insistindo na tese do pecado como redenção: “Pecai com os malandros/ Pecai com os sargentos/ Pecai com os fuzileiros navais/ Pecai de todas as maneiras”, é mais um exemplo dessa ambivalência que se faz presente também no bordão obsessivo: “Eu quero a estrela da manhã”, recorrente no poema como uma lembrança que se quer purgar a qualquer preço.

O ciclo de poetização do abjeto e vice-versa se completa, se integra na degradação do poeta como último elemento da escala social, como último tipo-símbolo da sociedade, após mesmo o “leprosos de Pouso Alto”, que a estrela vai pecar, “depois comigo”. A máxima degradação à espera purgativa da estrela da manhã, indica-nos novamente o caminho evolutivo da tradição maldita da literatura ocidental: o pensamento de Jean Genet afirmando que a verdadeira humildade é a humilhação⁷, e, como sabemos, a humildade, a ternura, a simplicidade são traços estilísticos da poética de Manuel Bandeira, mesmo se esta humildade surgir - como no poema - eivada da voz *kitsch* da humilhação.

Mas há algo de especial nessa *persona* humilhada por amor que a voz poética de Bandeira encarna no poema. Há uma delícia de *genial vagabundo* brasileiro, poético e romântico com sua amada “Pura ou degradada até a última baixeza” - lembremo-nos do genial Monsueto - “Eu quero essa mulher assim mesmo”⁸ - , que a esperará não com um buquê de flores, ou qualquer outro signo modelo de hábitos e costumes padrões de outras culturas,

mas sim com “mafuás novenas cavalhadas”, com a força da cultura popular das festas de nosso país; que comerá terra e dirá “coisas de uma ternura tão simples”, elementos sentimentais de sua poética em tom menor, brasileira e universalizante a um só tempo.

Assim, a sagrada/profana estrela da manhã universal, à vista, na vida de todo cidadão do mundo (“com os gregos e troianos”), marginais (malandros, leprosos) ou não (“com o padre e com o sacristão”, “os fuzileiros navais”), ao contato com a brasilidade “pura ou degradada...” (clássica ou coloquial irônica) da voz poética em jogo de espelho com seu objeto, “desfalecerá” enfim com o poeta, para renascer em nova busca de diálogo alteridade incessante: “Eu quero a estrela da manhã”.

No *Itinerário de Pasárgada*, abordando a gênese do poema *Oração no Saco de Mangaratiba*, Bandeira nos narra a experiência alumbrada que deu origem ao título do livro *Estrela da manhã*:

Em 1926 passei duas semanas num sítio distante de Mangaratiba umas duas horas de canoa. A ida para lá, noite fechada ainda, foi a viagem mais bonita que fiz na minha vida. Vênus luzia sobre nós tão grande, tão intensa, tão bela, que chegava a parecer escandalosa e dava vontade de morrer (daquela hora é que iria sair o título do meu livro seguinte: *Estrela da manhã*).⁹

Numa liberdade de interpretação de ordem metonímica, usamos o fato narrado gerador do título como experiência limite que teria levado também à origem do poema *Estrela da manhã*. Atitude não sem fundamento, pois além do poema em questão ter o mesmo título do livro, ainda o abre.

O desejo de morrer na beleza, pela beleza e diante da beleza, tema clássico-romântico por excelência - Keats: “A beleza é a verdade, a verdade a beleza”¹⁰ - tem seu contracanto moderno, específico do autor, na idéia, de fundo surrealista, de *alumbramento*. Tipo de técnica poética que prioriza “o subconsciente, numa

espécie de transe” em confronto com o “esforço consciente” no modo de construção do poema e, também, por outro lado, “inspiração poética, iluminação que transfigura, que faz do mundo imagem, metáfora”, esta idéia pode ser vista mesmo como fundamento da lírica de Bandeira:

Alumbramento é, finalmente, iluminação espiritual, mas iluminação profana, que vem de baixo, do corpo e da matéria, e se alça ao sublime. A inspiração poética, visão sublime, nasce do corpo. Em sua gênese, a lírica, para Bandeira, se prende ao erótico, a um impulso que tem o poder de mudar o mundo, ao convertê-lo em imagens.¹¹

Contudo, o corpo do qual nasce o sublime no fato narrado, num jogo de travestimentos interessantíssimo, é a luz na escuridão, a estrela d’alva no meio da noite vista do mar. O corpo erótico que causa o alumbramento, o desejo de desfalecimento, é já sublime, o elemento material da composição alumbrada já está iluminado. Em consequência, a partir de um jogo de inversões entre a vivência geradora do poema e o poema em si, a busca da estrela da manhã no poema está impregnada de tons *noir*, num claro/escuro que se reflete do objeto para o sujeito e deste para a linguagem utilizada - seleção semântica de vocábulos de procedência culta e do falar diário; uso do verso livre em convivência com cadências padrão reutilizadas do verso tradicional; dicção prosaica em convívio formal com, por exemplo, oração religiosa, etc.

A duplicidade da estrela Vênus, estrela d’alva, estrela da manhã ou estrela da tarde, de ser simultaneamente de dois territórios espaço-temporais - esplendor de vida na noite que traz a morte com beleza, que vive na noite e no dia, que é universal e brasileira, prostituta e santa, etc. -, salta aos olhos tanto à luz de seu significado simbólico-espiritual quanto de seu sentido na mitologia greco-latina. Segundo o *Dicionário de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot, Vênus “em sua significação espiritual desdobra-

se nos aspectos do amor espiritual e da pura atração sexual”¹². Na mitologia romana a deusa Vênus possui três versões: Vênus Genetrix, “a mãe do povo romano”; Vênus Venticordia, “que dirigia o coração das mulheres para a castidade”¹³ e Vênus Erycina, muito próxima à concepção da deusa Afrodite grega. Afrodite guarda também uma rica ambigüidade em seu significado último, possuindo duas versões: Afrodite Urânia, “deusa do amor mais elevado e mais puro” e Afrodite Pândemos, “deusa do povo, deusa do desejo sensual”¹⁴. Após essas definições não há como não lembrar da “girafa de duas cabeças”...

A idéia anteriormente mencionada de que a imagem “girafa de duas cabeças” seria a chave mágica para a compreensão da dubiedade formadora da estrela da manhã, se mostra agora em sua plenitude e se alarga, por sua vez, para todo o poema. Este verso se encontra - numa visão espacial do poema na página ou em sua estruturação - praticamente no meio do poema, introduzindo a paródia à oração religiosa e deixando bem clara a força sagrada da estrela avidamente perseguida. É a imagem surrealista máxima no texto, e, como vimos, alguns traços da vanguarda surrealista funcionam como base para a ideação do conceito de alumbramento. Por fim, o verso estrutura-se enquanto imagem em sua conformação na natureza (girafa) e no seu reverso maravilhoso (de duas cabeças), o que, de resto, a legitima como metáfora síntese do poema e seu objeto.

Agora vamos tentar a aproximação temático-estilística com a obra de Sinhô. O samba *Jura*, maior sucesso popular da vida do compositor, e mais alguns trechos de outras letras colhidas por semelhança com os eixos centrais temáticos que estruturam o poema *Estrela da manhã*, servirão de referências para o diálogo. Eis a letra do samba, seguida dos fragmentos das outras letras com os seus respectivos títulos e gêneros musicais:

JURA (samba)

*Jura jura jura
Pelo Senhor
Jura pela imagem
Da Santa Cruz do Redentor
Pra ter valor a tua
Jura
De coração
Para que um dia
Eu possa dar-te meu amor
Sem mais pensar na ilusão*

*Daí, então, dar-te eu irei
O beijo puro da catedral do amor!
Dos sonhos meus bem junto aos teus
Para livrar-nos das aflições da dor¹⁵.*

*DEUS NOS LIVRE
(... DOS CASTIGOS DAS MULHERES)
(samba)*

*(...)
Mas o amor é uma prece
Que o homem desconhece
É só procura conhecer
Quando do mesmo mal
Venha a sofrer
(...)¹⁶*

*QUE VALE A "NOTA"
SEM O CARINHO DA MULHER?!...*
(samba do partido alto)

(...)
*Por isso mesmo que, às vezes, numa orgia
Um terno riso eu peço emprestado
E faço o palhaço na vida, meu bem,
Com o meu coração magoado
(...)¹⁷*

MOSCA VAREJA (marcha)

*Rasga aqui o coração
Vê como ele está de dor
Só por ti, meu amor!
(...)¹⁸*

BENZINHO (choro modinha brasileira)

(...)
*Para que me acostumastes
Nesta ansiedade
Quero crer que matastes
A dor encoberta de uma saudade
Ainda assim te venero
Pois tu és minha vida...¹⁹*

Apesar da letra do samba *Jura* ser dirigida diretamente à pessoa amada, diferentemente de *Estrela da manhã* - que é um pedido desesperado de ajuda a quem puder fazê-lo, só se dirigindo diretamente à estrela da manhã no decorrer do poema, fruto do delírio do poeta que anseia encontrá-la, logo desfeito no fim, na retomada do apelo "procurem por toda parte" -, há um pedido

de juramento de fidelidade que se mistura à devoção, indicando um caminho de interferência entre o sagrado e o profano, já que essa fidelidade é de ordem amorosamente humana, semelhante ao claro/escuro do poema de Bandeira. O pedido a terceiros que se resolve em delírio e o pedido à amada que exige devoção são faces complementares de uma paixão, de um excesso que transborda do amor para a obsessão, invadindo os âmbitos na construção de um desejo poetizado.

O pedido de juramento refere-se, ainda, indiretamente, a um amor marginal, pois os artificios de religião oficial são usados mais pelo que esta significa de legal, de legítimo, do que pelo dogma em si. Se assim não fosse o encaminhamento *natural* da jura seria o casamento e não um juramento “de coração”, feito em nome do ícone católico do Redentor. A imagem é evocada para dar “valor”, como se fosse uma alegoria de desfile de escola de samba, funcionando como ornamento oficial do enredo, perfeitamente integrado ao contexto.

A ambigüidade gramatical que possui o verso “Jura”, o sexto da primeira estrofe - tanto substantivo abstrato quanto imperativo do verbo jurar, imperativo doce, ao pé do ouvido, como a interpretação de Mário Reis bem acentua -, é a ambigüidade mesma da jura simultaneamente de “valor” (socialmente oficial) e “de coração” (afetivamente exigida com doçura), que o poeta suplica à amada santa e maliciosamente. E, como reforço estrutural da idéia, o verso “Jura” se encontra entre “Pra ter valor a tua” e “De coração”. O que salta aos olhos na letra de Sinhô é que há sutilezas de linguagem em sintonia com as nuances do tema, sem qualquer afetação do tipo *catulices*, numa lírica despojada, com sutis traços irônicos e absolutamente moderna. Como exemplo, a convivência harmoniosa no texto de característicos da língua culta e da língua falada: “Jura de coração” (linguagem coloquial); a inversão sintática da frase “Pra ter valor a tua/ Jura” e o uso do pronome posposto ao verbo em “dar-te eu irei”, além do uso da segunda pessoa do singular (linguagem erudita).

Se a palavra for dada, a jura efetuada, terá início a ascese que levará o poeta a entregar seu amor “sem mais pensar na ilusão”; em outras palavras, a passagem do mundanismo à sacralização, expressa também no Cristo evocado na cruz, mo-

mento em que vive suas aflições mortais, “aflições da dor”, antes de retornar a ser só espírito. A fora a trajetória da purificação que nos remete à poesia mística anteriormente abordada no poema de Bandeira, há, por outro lado, uma leitura possível - e mais carioca - da voz do malandro justificando sua condição marginal pela visão mítica popular de que a mulher é sempre traiçoeira e caprichosa, e por isso o malandro só deixará a *orgia* se a amada jurar casta fidelidade. Essa leitura introduz uma reversão de tendência no estudo temático do poema que será abordada a seguir, e dialoga com uma composição brilhante de Ismael Silva, sambista do Estácio, reduto do samba considerado de raiz em fins dos anos 20: “Se você jurar que me tem amor/ Eu posso me regenerar/ Mas se é para fingir mulher/ A orgia assim não vou deixar”²⁰.

O verso “Beijo puro da catedral do amor!”, talvez um dos mais lindos da lírica brasileira, “definitivo”, segundo a voz autorizada de Manuel Bandeira na crônica *O enterro de Sinhô*, guarda, sob a capa cristalina de sua força simbolista, na dubiedade do adjetivo “puro”, o fluxo inverso de mundanização do sagrado. Em seu sentido de puro, sagrado, o adjetivo mantém o tom imaculado e sublime de devoção, entretanto, se for lido na acepção de puro como legítimo, próprio, específico da catedral do amor, tudo se modifica. O amor ilusório e dolorido pode ser entendido como o que não se realiza em sua concretude, aflito, platônico. Seguindo esse caminho estamos diante do amor material que gera *alumbramento*, encarnado na metáfora “catedral do amor” e na sutilíssima imagem da união dos sonhos como corpos: “Dos sonhos meus bem junto aos teus”, sugerindo um ambiente de poetização, de sublimação do amor humano, demasiado humano. Dessa forma, o pedido de jura maliciosa na interpretação de Mário Reis, sussurrada e falada, sem dó-de-peito, antecipando Noel e a Bossa Nova em seu abrasileiramento do *cool jazz*, intérprete lançado por Sinhô e seu preferido, se reveste de significação maior, pois sobreleva a ambigüidade oculta da letra só aparentemente *pura*²¹.

Cada um dos fragmentos colhidos na obra de Sinhô se relaciona a alguns dos núcleos temáticos pinçados na análise do poema de Bandeira, realizada anteriormente. A santificação do mal, que propõe a tese do pecado como redenção, aparece no

fragmento de *Deus nos livre (... dos castigos das mulheres)*, no qual o amor é tratado como uma prece e um mal que o homem só passa a conhecer quando sofre a *doença* por ele criada, a partir disso, após ter sido picado pelo amor, inevitavelmente tendo que viver a ascese mundana. A terminologia religiosa empregada para evocar o bem (“prece”) também define seu oposto (“mal”), o que só enfatiza mais a dialética sagrado/profano.

Da marcha *Mosca vareja* selecionamos um trecho que nos pareceu estabelecer diálogo com a humilhação *kitsch* contida em alguns versos da *Estrela da manhã*. O insuperável mau gosto dos versos de Sinhô “Rasga aqui o coração/ Vê como ele está de dor” transporta-nos ao *Coração materno* de Vicente Celestino: “Rasga-lhe o peito o demônio”²², perpetuando uma das tradições mais ricas e pouco explorada do nosso cancionário popular. O absurdo que acarreta na humilhação “só por ti, meu amor!” e expõe em imagens cruas a dor, é o mesmo que leva a máscara poética de Bandeira a esperar a estrela da manhã pecar “com o leproso de Pouso Alto” para só depois ir ter com ele. É o absurdo de quem é escravo de uma obsessão, mundana ou sublime, que pode lhe custar a vida. É preciso não esquecer, que o gênero musical que desenha melodia à letra de Sinhô é a marchinha, na qual a sátira de costumes e política está ligada à sua conformação musical, o que nos permite vislumbrar um distanciamento irônico à sanguinolência dos versos, aproximando ainda mais o lirismo dos dois autores.

No choro modinha brasileira *Benzinho*, o poeta pergunta à amada porque ela o acostumou na ansiedade, que matou “a dor encoberta de uma saudade”. Pergunta como um grito lançado aos céus - de tom ingênuo/romântico - qual a razão da obrigatoriedade da vivência desse estado de desespero ansioso. Essa situação também parece existir nos versos em que o poeta da estrela da manhã inicia seu delírio: “Virgem mal-sexuada/ Atribuladora dos aflitos”. A saudade é um sentimento doloroso, porém, menos terrível do que a ansiedade obsessiva: “Eu quero a estrela da manhã”. No final dos versos de Sinhô outra vez o mesmo sentimento de Bandeira ao dizer: “Te esperarei com mafuás novenas cavalcadas comerei terra...”, estado de quem sofreu tudo; mas: “Ainda assim te venero/ Pois tu és minha vida” e aguarda com

festas e alegrias sem a amada (sem a estrela) não há nem vida, nem poesia.

E, finalmente, temos no fragmento de *Que vale a "nota" sem o carinho da mulher?!...* uma espécie de corredor de espelhos distorcidos, onde vemos características da poética de Manuel Bandeira enfatizadas no poema *Estrela da manhã* surgirem em outra ambiência musical, mas na mesma andadura existencial: “às vezes numa orgia/ um terno riso eu peço emprestado”. O fato do riso ter sido pedido emprestado demarca uma fronteira de artifício, de elemento de composição, traço estilístico que, como sabemos, é recorrente na poesia de Bandeira. Na *Estrela da manhã*, o poeta que já tomou tristeza e hoje toma alegria, depois de viver da degradação máxima, diz que esperará a amada com festas, comerá terra, dirá ternuras, vestirá a máscara carnavalesca da alegria, escondendo um “coração magoado”: tal postura parece ser a de Sinhô, conforme demonstramos na apresentação do encontro na casa do teatrólogo Alvaro Moreyra (pág. 80), e, por sua vez, ado compositor, no uso da expressão “terno riso” em meio à “orgia”, nos remete à poética de Bandeira em seus característicos de humildade e ternura, surgindo iluminados em situação mundana e/ou cotidiana. E criando, construindo, fazendo o “palhaço na vida”, o *genial vagabundo* brasileiro tenta se equilibrar, equilibra sua esperança na festa que agasalha e mistura toda a vida para além da dor, mesmo que esta seja obsessiva.

NOTAS

- 1 - HORTA, Luiz Paulo. (1985) p.107
- 2 - GUIMARÃES, Francisco. (1978) p.52
- 3 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.227
- 4 - CRUZ, San Juan de la. (1984) p.41
Tradução: união mística.
- 5 - BRETON, André. (1976)

- 6 - DICIONÁRIO Prático da Bíblia Sagrada da Barsa (1969)
p.28
- 7 - GENET, Jean. (1983)
- 8 - MONSUETO & ZÉ KETI. LP. *Série História da Música Popular Brasileira - Grandes Compositores*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

EU QUERO ESSA MULHER ASSIM MESMO

Eu quero essa mulher assim mesmo
[repete 3 vezes] Refrão

Eu quero
Quero essa mulher assim mesmo

Malfalada
Quero essa mulher assim mesmo
Embriagada
Quero essa mulher assim mesmo
Esfarrapada
Quero essa mulher assim mesmo
Descabelada
Quero essa mulher assim mesmo

Refrão

Abilolada
Quero essa mulher assim mesmo
Assanhada
Quero essa mulher assim mesmo
Maltratada
Quero essa mulher assim mesmo
Esfomeada
Quero essa mulher assim mesmo

Malfalada (...)

Refrão

- 9 - BANDEIRA, Manuel. (1977) p.81
- 10 - CAMPOS, Augusto. (1987) p.153
- 11 - ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. (1992) p.152
- 12 - CIRLOT, Juan-Eduardo. (1984) p.595
- 13 - HARVEY, Paul. (1987) p.511
- 14 - Ibidem, p.18
- 15 - As letras a seguir foram retiradas de partituras da Biblioteca Nacional.
Jura - Copyright 1952 by Melodias Populares Ltda. Rio, Brasil. Todos os direitos reservados.
- 16 - *Deus nos livre (... dos castigos das mulheres)* - Copyright 1952 by Melodias Populares Ltda. Rio, Brasil. Todos os direitos reservados.

*Deus criador
Fez da mulher o seu divino resplendor
Só por ser a parte fraca
Deu-lhe o poder de convencer
(Este sexo mau que deve padecer)*

*E sofrer
Pela razão de se julgar superior
Quando conseguem preso o amor
Fazem do mesmo uma peteca (sem ser)
Só pra ver a mulher padecer*

*Mas o amor é uma prece
Que o homem desconhece
É só procura conhecer
Quando do mesmo mal
Venha a sofrer*

*Eis a razão que eu sempre peço
A Jesus pra me livrar
Dos castigos da mulher
Que um dia os meus olhos
Venham a gostar.*

- 17 - *Que vale a "nota" sem o carinho da mulher?!... -*
Copyright 1952 by Melodias Populares Ltda. Rio, Brasil.
Todos os direitos reservados.

*Amor! Amor!
Não é para quem quer
De que vale a "nota", meu bem,
Sem o puro carinho da mulher (quando ela
quer)*

*Por isso mesmo que, às vezes, numa orgia,
Um terno riso eu peço emprestado
E faço o palhaço na vida, meu bem,
Com o meu coração magoado!*

*E quantas vezes eu imploro um só beijinho
De um coração que seja companheiro
Para ter certeza que o carinho, meu bem,
É bem puro e bem verdadeiro*

- 18 - *Moscavareja* - Copyright by Melodias Populares Ltda. Rio,
Brasil. Todos os direitos reservados.

*Rasga aqui o coração
Vê como ele está de dor* Bis
Só por ti, meu amor!

*Tu bem pareces
A tal mosca varejeira* Bis
*Que com medo de ser morta
Anda sempre na carreira*

*Mas tu não penses
Que pra isto não há cura
Pois me disse o limoeiro
Que chupasse com fartura*

Bis

19 - *Benzinho* - Editores exclusivos: Carlos Wehrs & Cia.
Rua da Carioca 47, Rio.

*Não calculas benzinho
Quanto tenho sofrido
Por faltar-me o carinho
Do beijo risonho puro sentido
Em saudosos caminhos
Cercadinhos de flores
Lia em teus olhinhos
Meigos arrozais, a falar de amores.*

Bis

*Só tu sabes
Definir um carinho
Pois tu sempre dizias
Ser um beija-flor a fazer seu ninho*

*Pra que me acostumastes
Nesta ansiedade
Quero crer que matastes
A dor encoberta duma saudade
Ainda assim te venero
Pois tu és minha vida
Vem depressa te espero
Tal qual jardineiro, flor fugitiva.*

- 20 - SILVA, Ismael. LP. *Série Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- 21 - SINHÔ. LP. *Série Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- 22 - VELOSO, Caetano. *A arte de Caetano Veloso*. LP. Rio de Janeiro: Polygram, 6470 541/2 - Série Medium, 1975.
Neste disco Caetano Veloso interpreta a música *Coração materno* de Vicente Celestino, da qual tiramos esse trecho da letra.

A CELEBRAÇÃO DO ENCONTRO NO CORPO DA CIDADE

O encontro entre Bandeira e Sinhô está inscrito no corpo da cidade. É a história da modernidade e suas potencialidades simbólicas que acarreta geração de mesclas culturais e enfrentamento das diferenças. A importância das relações intersubjetivas pode nos propiciar valores e reflexões tão vivas na pele urbana quanto os desenhos de suas ruas, o movimento sutil de suas arquiteturas, a presença de seus tipos em locais públicos ou em convivência privada. A cidade moderna torna-se, assim, cenário e personagem, arcabouço existencial e voz participativa, alimentando o diálogo entre os autores em questão, tanto pela trajetória de suas mudanças, aceleradas pelas variações sensíveis de tempo e espaço, introduzidas pela obstinada centralização no desenvolvimento de novas tecnologias que as metamorfoses incessantes do capitalismo impõem, quanto por seu arquivo vivo de manifestações sócio-culturais e relações interpessoais, que a literatura e a história nos permitem vislumbrar, ao abrirem suas portas, ora ocultas ora explícitas, ora íntegras ora fragmentadas, aos nossos olhos presentes.

Se a voz urbana moderna é a voz da mudança, das invasões de luzes e sons maquinais e ruidosos pelos centros nervosos que buscam se propagar pelos quatro cantos, cada cidade tem sua fisionomia, seu jeito de ser e se expandir, suas formas corporais, sua história e inserção política. As características do Rio do período se entremostam em jogo dialético entre polaridades latentes e aproximações insólitas. É a cidade em que a voz da mudança canta em dueto com estruturas sociais e vínculos

interpessoais tradicionais. É uma cidade híbrida na qual a força carnalizante convive com a segmentação social, onde a diversidade cultural é obrigada a ouvir a monocórdia europeizante das elites e onde a exuberante beleza natural convive com planejamentos urbanísticos autoritários e o desmazelo miserável de habitações sub-humanas. O Rio de Janeiro de “nós todos” nos presenteou com um encontro mágico entre dois criadores prolíficos e originais. Retribuindo tal generosidade nós concebemos um encontro-chave simbólico no qual a voz da cidade sobressai nas obras desses autores.

A figura tímida de Bandeira, repleta de desejos libertários da fase heróica modernista, de formação humanística clássica e ao mesmo tempo aberto e curioso da proliferação de novidades e encantos rítmicos desnudados pela modernidade, dono de uma dicção preciosa e terna, concisa e vigorosa, “provinciano do bom”, vivendo a pobreza urbana na ladeira do Curvelo com seus tipos e iluminações subterrâneas, boêmio *voyeur*, se encontra com o notívago insaciável Sinhô. O Sinhô “dos sambas estupendos”, criador de uma poética que cunhamos de *esperta*, viajante-amante dos mínimos detalhes da cidade, elo entre classes e culturas, *jokerman* e bufão, rei do samba, rei do espaço invertido do Carnaval, presente no cotidiano urbano, carnação da cultura popular carioca citadina com sua riqueza inestimável, mestiço e moderno, faz a cidade dançar com sua ginga malandra feita canção. O tímido admira e diz que não sabe dançar, mas faz um Carnaval interno no uso livre de dicções, estilos e métricas poéticas. Sinhô toca e quem dança é a linguagem do poeta que fotografou tão bem para nós em suas crônicas a vaidade e genialidade do grande representante da “alma estóica, sensual, carnavalesca” de um “povo cantador e macumbeiro” como o carioca.

O encontro entre personagens públicos síntese de formações antagônicas - a erudição modernista com um pé na tradição poética do Ocidente e o outro nas vanguardas européias, e a cultura de massa popular em flerte com a indústria cultural, com um pé no folclore e o outro na contemporaneidade rítmico-melódica da música moderna urbana das Américas - não se resolve em conflito, drama ou tragédia, mas sim em celebração epifânica carnalizante. O que só enfatiza a tese de que na modernidade os avanços da

linguagem criativa do Ocidente, especialmente no âmbito poético-musical, se dão em dois níveis complementares e, a partir do princípio do século XX, mais explicitamente, interagentes: a pesquisa rítmica, pulsante, resgatando a força modal das músicas étnicas, com filmagem poética da oralidade plural na canção popular, na esfera de massas; e o passeio crítico criativo pelos paradigmas poéticos de todas as latitudes, as invenções da linguagem escrita e oral, tangenciando limites da comunicabilidade na busca do novo, em pesquisa paralela à música de vanguarda laboratorial, eletrônica, concreta, de ambiências, de reversão de alturas em nome de séries, introduções de ruídos e acasos na esfera erudita. O encontro, com isso, é uma espécie de caminho inevitável, rio desaguando no mar das combinações, da heterogeneidade radical dos núcleos urbanos modernos, das linguagens poético-musicais abertas às interferências de toda sorte e de um espírito celebrativo específico que ganhou características próprias, mestiças, tropicais, brasileiras na vida cultural da cidade do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, Coleção O Baile das Quatro Artes, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Martins, Brasília, INL, 1972.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- _____. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1980.
- _____. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, Coleção Prestígio, s/d.
- ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias - manifestos, teses de concursos e ensaios. Obras completas* vol. VI. Introd. de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Prefácio de Richard Morse. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ÁVILA, Affonso et alii. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Stylus, 1975.
- AZEREDO FILHO, Leodegário A. de. *Poetas do modernismo - Antologia crítica - volume II*. Organização e introdução. Brasília: MEC/INL, 1972.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa: edição das obras completas*, 2 vols. Rio de Janeiro: Cia José de Aguilar Editora, 1958.
- _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

- _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- _____. *Literatura comentada*. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, históricos e críticos de Salete de Almeida Cara. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- _____. *A cinza das horas; Carnaval e O ritmo dissoluto*. Edições críticas e preparadas por Júlio Castañon Guimarães e Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- _____, ANDRADE, Carlos Drummond de. *Rio de Janeiro em prosa & verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, Coleção 4 Séculos, vol. 5, 1965.
- _____, ANDRADE, Carlos Drummond de. *Bandeira, a vida intcira*: 21 poemas de Carlos Drummond de Andrade, textos extraídos da obra de Manuel Bandeira. Sel. e cronol. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento/ Livroarte Editora.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário nº 41, 1975.
- BERENDT, Joachim E. *O jazz: do rag ao rock*. Tr. Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 1975.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Prefácio de Jorge de Sena. Tr. Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, Coleção Aventura Interior, 1976.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. I - Antecedentes da semana de arte moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa - e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 1978.
- _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- _____. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, s/d.

- CANDIDO, Antonio, CASTELO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira - III. Modernismo*. 3. ed. rev. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia Editora Nacional - Biblioteca Universitária - série 2ª - Ciências Sociais - Vol. 49, 1980.
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre antropologia da comunicação urbana*. Tr. Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- CARPENTIER, Alejo. *Literatura & consciência política na América Latina*. Tr. Manuel J. Palmeirim. São Paulo: Global, s/d.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CHALOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tr. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- COELHO, Eduardo Prado. *A mecânica dos fluidos*. - literatura, cinema, teoria. Portugal: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, Coleção Temas Portugueses, 1984.
- CORRÊA, Luiz Antônio Martinez, NETHERLAND, Marshall. *Theatro Muzical Brasileiro: 1914/1945*. Roteiro do espetáculo gentilmente cedido pela atriz Annabel Albernaz. Rio de Janeiro: 1986/87.
- CRUZ, San Juan de la. *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. Tr. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Cultrix, 1984.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga - uma história de vida*. Rio de Janeiro: Codecri, Coleção Cultura Brasileira, 1984.
- DUBOIS, J. et alii. *Retórica geral*. Tr. Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix/ USP, 1970.
- EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá: o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro-GB: Letras e Artes, Documentário do carnaval carioca, 1965.
- _____. *Figuras e coisas da música popular brasileira - vol.2*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Tr. Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, Coleção Artes e Letras, 1979.
- FORTINI, Franco. *O movimento surrealista*. Tr. Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Presença, 1980.
- GENET, Jean. *Nossa Senhora das Flores*. Tr. Newton Goldman. Apresentação de Jean-Paul Sartre. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, O Boca de Brasa: um estudo de plágio e criação intertextual*. Petrópolis: Vozes, Coleção Theoremata/2, 1985.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Embrafilme, Coleção: Cinema vol.8, 1980.
- GRÜNEWALD, José Lino. *Carlos Gardel, lunfardo e tango*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, MPB Reedições 2, 1978.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica - grega e latina*. Tr. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, Coleção Documentos Brasileiros, 1982.
- HUMPHRIES, D.L. et alii. *Dicionário de música*. orgs. Alan Isaacs e Elizabeth Martin. Tr. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahars, 1985.
- JONES, Morley. *O jazz*. Tr. Manuel Ruas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Coleção Conhecer Melhor, nº 2, 1984.
- KRAUSCHE, Valter. *Música popular brasileira*. - da cultura de roda à música de massa. São Paulo: Brasiliense, Coleção tudo é história, 1983.
- LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, Série Documentos, 1986.

- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mario de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso - humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1993.
- LYOTARD, Jean François. *O pós-moderno*. Tr. Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. MEC-DAC-FUNARTE-SNT, Coleção Ensaios, volume 4, s/d.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira) volume 110, 1966.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira - (popular e erudita)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1985.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis - para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- MORAES, J. Jota de. *Música da modernidade - origens da música de nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: MEC-FUNARTE, Coleção MPB vol.9, 1983. 2.ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Coleção Biblioteca Carioca, vol. 32, 1995.
- NEEDEL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical. - Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tr. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. Tr. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães & Cia, 1987.
- NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Elos, 1979.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAES, José Paulo. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado!* - vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. Tr. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 1972.
- _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tr. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Coleção Logos, 1984.
- PILLING, John. An introduction to *Fifty modern european poets*. London and Sydney: Pan Books, Pan Literature Guides, 1982.
- PINTO, José Alberto L. de Castro. *Dicionário prático*. In: *Bíblia Sagrada*. Tr. Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Edição Barsa, 1969.
- PIXINGUINHA, DONGA, JOÃO DA BAIANA. *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: SEC-MIS, 1970.
- PORTUGAL, Fernandes. *Yorubá - a língua dos orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 1989.
- RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Campinas: Editora UNICAMP, 1993.
- RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, Coleção Baianada, 1981.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade - Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, Série Terceira Margem, 1993.
- SHORSKE, Carl E. *Vienna fin-de siècle - política e cultura*. Tr. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão - tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Orfeu extático na metrópole - São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, Marília T. Barboza da, OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, 1979.

- SILVA, Maximiano de Carvalho e et alii. *Homenagem a Manuel Bandeira* - 1986/1988. Rio de Janeiro: Presença, 1989.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras* - literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro* - apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1982.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular* - um tema em debate. Rio de Janeiro, GB.: Saga, 1966.
- _____. *Música popular - teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *Pequena história da música popular* - da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1978.
- _____. *Música popular* - do gramofone ao rádio e tv. São Paulo: Atica, Coleção Ensaios vol.69, 1981.
- VELOSO, Mônica Fimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1988.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed./ Ed. da UFRJ, 1995.
- WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e Estado Novo). In: *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *O som e o sentido* - uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

- Afrodite. 170
Aleijadinho [Francisco da Silva Lisboa]. 51
Alencar, José de. 72, 131
Alexandre Trovador. 72
Almeida, Mauro de. (Peru dos Pés Frios). 133
Alves, Ataulfo. 39
Andrade, Carlos Drummond de. 73, 92
Andrade, Goulart de. 148
Andrade, Mário de. 39, 73, 92, 95, 137
Andrade, M.F. de. 54
Andrade, Oswald de. 39, 84, 92
Apollinaire. 52
Aranha, Graça. 58, 59
Araújo, R.M. Barboza de. 127
Arinos, Afonso. 38
Ariosto. 75
Arrigucci [David Arrigucci Jr.]. 57, 91
Assis, Machado de. 72, 91
Assombro, o (ver Bittencourt, Carlos).

B

- Bakhtin [Mikhail M. Bakhtin]. 115, 132
Barbosa, Rui. 85, 154
Barreto, Lima. 60
Barthes. 24
Batista, Wilson. 39, 85

Baudelaire. 166
Bernardes, Artur. 84
Bilac [Olavo Bilac]. 88, 132, 148
Bittencourt, Carlos. 133
Bomilcar, Álvaro. 37
Brás, Venceslau. 83
Burton. 51

C

Campos, Haroldo de. 50, 141
Candido, Antonio. 76
Cândido, João (O Navegante Negro). 53
Caninha. 76, 133, 134
Carvalho, José Murilo de. 43
Castro, Eugênio de. 148
Catulo. Catulo da Paixão (ver Cearense, Catulo da Paixão).
Cearense, Catulo da Paixão. 46, 54, 55, 75, 76, 78, 125, 134, 139
Charlot. 24
China. 50
Cirlot, Juan Eduardo. 169
Coelho Neto. 125, 126
Cristo. 58
Cruz, San Juan de la. 166

D

D'Ávila, Tereza, santa. 166
Dali. 56
Debussy. 148
Di Cavalcanti. 68
Dias, Gonçalves. 72
Dionísio. 46, 137
Donga. 76, 83, 84, 131, 134
Dorin, J. 50
Drummond (ver Andrade, Carlos Drummond de).

E

Éluard, Paul. 56
Ernesto (O Caboclo). 143
Exu, 98,99

F

Fausto. 152
Fonseca, Hermes da. 126
Fontes, Hermes. 148
Fontes, Martins. 148
Francisco Manuel. 72
Freitas, José Francisco de (Freitinhas). 146
Freyre, Gilberto. 31, 36

G

Gala. 56
Genet, Jean. 167
Goethe. 75
Gomes, Carlos. 61
Gregório (ver Matos, Gregório de).
Guimarães, Francisco. (Vagalume). 133

H

Hermes. 73
Homero. 75

K

Keats. 168

L

Lamartine das Serenatas (ver Cearense, Catulo da Paixão).
Lima, Alceu Amoroso. 36
Luciano. 148

M

Machado (ver Assis, Machado de).
Maeterlinck. 148
Manduca Fiá [pseudônimo de Manuel Bandeira]. 77
Marinho, Roberto. 84
Mário (ver Andrade, Mário de).
Matos, Gregório de. 49, 50, 51, 99
Mefistófeles. 152
Mendes, Gilberto. 136
Meneses, Emilio de. 148
Mercúrio. 73
Mestre Valentim. 51
Meyer, Augusto. 73
Mignone [Francisco Mignone]. 50
Monsueto. 167
Morais, José Luis de (ver Caninha).
Moreyra, Alvaro. 80, 138, 176

N

Nascimento F^o, Frederico (ver Pequenino)
Nijinsky. 148
Noel (ver Rosa, Noel).

O

Orfeu. 137
Oswald (ver Andrade, Oswald de.).
Ovalle, Jaime. 46, 48, 54, 71, 72, 73, 74, 75, 90, 139

P

Pai Assumano. 99, 134
Patrocínio, Zeca do. 46, 53, 54, 56, 71.
Pequenino. 56, 61
Pernambuco, João. 46, 75, 76, 134
Pessoa, Epitácio. 85
Picchia, Menotti del. 39
Pierrot. 154
Fixinguinha. 50, 76, 84, 134
Prazeres, Heitor dos. 49, 146
Príncipe dos Poetas (ver Bilac, Olavo).
Príncipe dos Prosadores (ver Coelho Neto).

R

Rabelo, Laurindo, 72
Raposo, Inácio, 76
Rei do Samba, o (Sinhô). 26, 56, 88, 100.
Reis, Mário. 173
Ricardo, Cassiano. 36
Rimbaud. 156
Rio, João do. 71
Rolinha (ver Bernardes, Artur)
Rosa, Noel. 39, 50, 85, 174

S

Segall. 95
Sete Coroas. 74, 82
Shakespeare. 75
Silva, Ismael. 174
Silva, José Barbosa da (Sinhô). 133
Stockhausen. 137

T

Tia Ciata. 83, 95, 96
Tinhorão [José Ramos Tinhorão]. 84

V

Vagalume (ver Almeida, Mauro de).
Vênus. 170
Vicente Celestino. 175
Villa-Lobos. 46, 54, 55, 61, 75, 77, 137
Virgílio. 75
Vitor Hugo do Sertão (ver Cearense, Catulo da Paixão).

Z

Zeca (ver Patrocínio, Zeca).

RELAÇÃO DE POEMAS E LETRAS DE MÚSICA

A cocaína. 109
A favela vai abaixo. 144
Ajuriti. 155
Andorinha 154
Ao futebol. 89
Balada das três mulheres do sabonete Araxá. 142
Bem te quero. 140
Benzinho. 172, 179
Berimbau. 144
Bobalhão. 157

Boca de forno. 145
Burro de carga. 141
Cabeça é ás. 151
Cada um por sua vez. 76, 108
Confessa, meu bem. 140
Corta a saia. 152
Deixe deste costume. 144
D. Janaina. 102
Deus nos livre (... dos castigos das mulheres). 171, 178
Disse me disse. 76, 107
Dor de cabeça. 150
É noite escura. 82
Estrela da manhã. 164
Eu ouço falar. 111, 146
Eu quero essa mulher assim mesmo. 177
Evocação do Recife. 148
Fala baixo. 112
Fala meu louro. 86, 154
Gosto que me enrosco. 247
Inveja. 101
Já-já. 101
Jura. 171
Lenço no pescoço. 63
Macumba do Pai Zuzé. 102
Mosca vareja. 172, 179
Não sei dançar. 156
O amor, a poesia, as viagens. 34
O bonde São Januário. 63
Oju Burucu. 105
O pé de anjo. 149
Ora vejam só. 101, 147
Os sapos. 153
Pé de pilão. 145
Peregrinação com Jaime Ovalle. 67
Pierrette. 152
Poema tirado de uma notícia de jornal. 82
Quem fala de mim tem paixão. 155
Quem são eles? 77, 107
Que vale a “nota” sem o carinho da mulher. 172, 179
Sabiá. 155
Sacha e o poeta. 102
Trem de ferro. 149
Volta à palhoça. 140

COLEÇÃO BIBLIOTECA CARIOCA

A ERA DAS DEMOLIÇÕES/HABITAÇÕES POPULARES, de Oswaldo Porto Rocha e Lia de Aquino Carvalho. 1986, 1995. Volume 1.

AFORAMENTOS: INVENTÁRIO SUMÁRIO, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. 1987. Volume 2.

RIO DE JANEIRO: CIDADE E REGIÃO, de Lysia Bernardes e Maria Therezinha de Segadas Soares. 1987, 1995. Volume 3.

A ALMA ENCANTADORA DAS RUAS, de João do Rio. 1987, 1991, 1995. Volume 4.

O GARATUJA, de José de Alencar. 1987. Volume 5.

HISTÓRIA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, de Delgado de Carvalho. 1988, 1990, 1994. Volume 6.

AS MULHERES DE MANTILHA, de Joaquim Manuel de Macedo. 1988. Volume 7.

DIÁRIO DO HOSPÍCIO/OCEMITÉRIO DOS VIVOS, de Lima Barreto. 1988, 1993. Volume 8.

UM RIO EM 68, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural. 1988. Volume 9.

DESABRIGO, de Antônio Fraga. 1990, 1995. Volume 10.

PEREIRA PASSOS: UM HAUSSMANN TROPICAL, de Jaime Larry Benchimol. 1990, 1992. Volume 11.

AVENIDA PRESIDENTE VARGAS. UMA DRÁSTICA CIRURGIA, de Evelyn Furquim Werneck Lima. 1990, 1995. Volume 12.

A MULHER E OS ESPELHOS, de João do Rio. 1990, 1995. Volume 13.

MISTÉRIOS DO RIO, de Benjamim Costallat. 1990, 1995. Volume 14.

BOM-CRIOULO, de Adolfo Caminha. 1991. Volume 15.

OMUNDO DE MACHADO DE ASSIS, de Miécio Tati. 1991, 1995. Volume 16.

DOSTRAPICHESAOPORTO, de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão. 1991. Volume 17.

O RIO DE JANEIRO DA PACIFICAÇÃO, de Paulo Knauss de Mendonça. 1991. Volume 18.

A CIDADE MULHER, de Alvaro Moreyra. 1991. Volume 19.

OS TRANSPORTES COLETIVOS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, de Maria Lais Pereira da Silva. 1992. Volume 20.

NATUREZA E SOCIEDADE NO RIO DE JANEIRO, org. Maurício Abreu. 1992. Volume 21.

NO RASCUNHO DA NAÇÃO: INCONFIDÊNCIA NO RIO DE JANEIRO, de Afonso Carlos Marques dos Santos. 1992. Volume 22.

ESTAÇÃO RIO, de Maria Augusta Machado da Silva. 1992. Volume 23.

NEGOCIANTES E CAIXEIROS NA SOCIEDADE DA INDEPENDÊNCIA, de Lenira Menezes Martinho e Riva Gorenstein. 1993. Volume 24.

ASTROPAS DA MODERAÇÃO, de Alcir Lenharo. 1993. Volume 25.

BAMBAMBÃ!, de Orestes Barbosa. 1993. Volume 26.

AS RAZÕES DO CORAÇÃO, de Afrânio Peixoto. 1994. Volume 27.

JOÃO DO RIO: CATÁLOGO BIBLIOGRÁFICO, de João Carlos Rodrigues. 1994. Volume 28.

AUGUSTO MALTA. CATÁLOGO DA SÉRIE NEGATIVO EM VIDRO, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. 1994. Volume 29.

SEBASTIANÓPOLIS, de Adelino Magalhães. 1994. Volume 30.

A INDÚSTRIA DO RIO DE JANEIRO ATRAVÉS DE SUAS SOCIEDADES ANÔNIMAS, de Maria Bárbara Levy. 1994. Volume 31.

TIA CIATA E A PEQUENA ÁFRICA NO RIO DE JANEIRO, de Roberto Moura. 1995. Volume 32.

O CARNAVAL DAS LETRAS, de Leonardo Affonso de Miranda Pereira. 1995. Volume 33.

André Gardel nasceu em Canoas, RS, em outubro de 1962. A partir de dois anos de idade, veio morar no Rio de Janeiro; portanto, segundo Bandeira, é carioca em sua definição mais famosa: "um sujeito nascido no Espírito Santo ou em Belém do Pará".

É doutorando em Literatura Comparada na UFRJ. Publicou, de modo independente, os livros de poesia *Metapoema* e *...e o diabo a quatro*. Atualmente, termina uma novela (*Isnuzer*) e um livro de contos (ainda sem título). É cantor e compositor de música popular, torcedor do Fluminense e pai da Nara.



Não é exagero afirmar que os anos 20 foram a "época de ouro" do Rio de Janeiro. A cidade ainda vive as conseqüências do que aconteceu naquela década, quando, para usar um termo querido dos especialistas em história das ciências, foi criado um novo paradigma para a cultura urbana carioca (o paradigma do samba?). Mais do que isso: os anos 20 foram responsáveis pela invenção daquilo que até hoje é chamado de carioca, daquilo que acabou se transformando na cara da cidade. Este livro de André Gardel é uma contribuição de extrema importância para se entender esse período fundamental da história da cultura do Rio.

Do prefácio de Hermano Vianna



RIO PREFEITURA
CIDADE MARAVILHOSA
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

