

A correspondência como arquivo sonoro da poesia: Mário de Andrade e Manuel Bandeira

Marcelo Maraninchi¹

Resumo

Este artigo trata da criação poética modernista, em particular da gênese de *Pauliceia desvairada*, em sua relação com a voz e a recitação literária. Explora, para isso, a correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, entendida como “arquivo da criação”, testemunho escrito de um processo genético que passa pela *arte de dizer*. As cartas documentam a leitura em voz alta e a recitação – muito difundidas no começo do século 20 e essenciais para a vanguarda, assim como a recepção crítica de Manuel Bandeira, ouvinte e leitor. Segundo o argumento, a correspondência permite suprir em parte a falta do registro sonoro, lastreando uma compreensão de *Pauliceia*, e da poesia de Mário de Andrade, para além do regime impresso.

Palavras-chave: Crítica genética. Correspondência. Recitação literária. Mário de Andrade. Manuel Bandeira.

Abstract

This article deals with modernist creation, in particular the genesis of *Pauliceia desvairada*, in its relationship with voice and literary recitation. To this end, it explores the correspondence between Mário de Andrade and Manuel Bandeira, understood as an “archive of creation”, a written testimony of a genetic process which involves the art of speaking. The letters document reading aloud and recitation – widespread at the beginning of the 20th century and essential for avant-garde – as well as the critical reception of Manuel Bandeira, listener and reader. According to the argument, the correspondence makes it possible to partially compensate for the lack of sound recording, supporting an understanding of *Pauliceia desvairada*, and of the poetry of Mário de Andrade, beyond the printed regime.

Keywords: Genetic criticism. Correspondence. Literary recitation. Mário de Andrade. Manuel Bandeira.

¹ Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP. Este artigo é parte de uma pesquisa mais ampla, que contou com financiamento da Fapesp (Proc. n.º 2017/26782-6) e resultou na tese “Mário de Andrade: Autor em cena (cenografia autoral e recitação literária)”.

Diálogo de duas vozes autorais complexas, a correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira pode certamente ser vista sob muitos ângulos. Entre eles, o de contracena e laboratório da criação. Marcos Antonio de Moraes observa, no estudo introdutório ao volume: “entre a cena e os bastidores, a história do modernismo se enriquece, perdendo a fixidez livresca”². Distanciando-se da fixidez livresca e assumindo o feitiço de palavras que voam é que a conversa entre os dois poetas se afirma desde o princípio. Ao longo de mais de vinte anos, entre 1922 e 1945, a poesia e a criação permanecem como focos de interesse vivo. A invenção compartilhada e também o registro íntimo, espontâneo em aparência, aparece na troca epistolar, mediante inflexões de tom e variações na escrita, hábeis em manter aceso o desejo da troca³. O começo do diálogo, em maio de 1922, dá-se a partir de um recado transmitido a Manuel Bandeira por Sérgio Buarque de Holanda:

*soube por ele [Sérgio] notícias suas, recebi por ele saudades suas.
Tratei logo de lhe escrever, mas para ambientar-me comprei o N°
1 de Klaxon, onde li coisas suas que mataram e reavivaram, mais
mordentes, as lembranças das
“Luzes do Cambuci...”
“[da] batata assada ao forno” (faça o favor de cantar), etc.*

Manuel Bandeira escreve, como se vê, movido pela mensagem de boca. Suas lembranças poéticas são aguçadas pela leitura do primeiro número de *Klaxon*, recém-impresso. Na estreia da revista, Mário de Andrade não publica poemas, somente a crônica musical intitulada “Pianolatria” e quatro notas para a seção “Luzes e Refrações”. Ele também contribui para a redação do texto de abertura, com nítido caráter de manifesto⁴. Terá sido o contato com o espírito de vanguarda da revista que despertou a lembrança dos poemas de Mário de Andrade? Como se nota no trecho, Bandeira diz ter recordações muito vivas do “Noturno”, recitado por Mário de Andrade no Rio de Janeiro, em noite histórica para o movimento modernista⁵. Mais tarde, Bandeira mencionará outras passagens de *Pauliceia* que ficaram na memória, como “As Enfibraturas do Ipiranga”, o oratório profano que encerra o

2 “Afinidades eletivas”, in: MORAES, Marcos Antonio (org. introd. e notas). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. 2ª ed. São Paulo, Edusp/IEB, 2001, p. 14.

3 “A carta é ‘laboratório’ onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e seus problemas específicos. Propicia a análise (gênese e busca de sentido) e torna manifesto as motivações externas que ‘precisam a circunstância da criação’. A escrita epistolográfica também proporciona a experimentação linguística e o desvendamento confessional. Enquanto expressão do momento, nascida ao correr da pena, os paradoxos e contradições se tornam presentes. Como em um romance, nela também as paixões se entrelaçam e os desejos afloram.” (ibidem, p. 14).

4 Edição disponível no Acervo digital da Biblioteca Brasileira Mindlin: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6863>.

5 “É mesmo em casa de Ronald de Carvalho, e depois na de Olegário Mariano, que Mário de Andrade lerá os versos da Pauliceia Desvairada, estando presente à reunião Manuel Bandeira, cujo livro Carnaval, descoberto em São Paulo por Guilherme de Almeida, era lido e apreciado pelos modernistas.” BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro, 1: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 314.

livro. O sarau na casa de Ronald de Carvalho, segundo as cartas informam, também incluiu uma série de poemas inéditos, as “Cenas de crianças” (nomeada a partir das *Kinderszenen* de Robert Schumann⁶), e a “Cantiga final”, em que o sujeito lírico identificava-se com Parsifal, personagem da épica arturiana e do universo lírico de Richard Wagner.

A primeira carta de Manuel Bandeira, datada de 25 de maio, 1922, antecede em poucos meses a publicação de *Pauliceia desvairada*, que sai pela Casa Mayença em fins de julho. Reagindo ao volume, Bandeira estabelece como diretriz de sua recepção crítica o contraste – ou mesmo o *choque* – entre a experiência primeira, enquanto espectador-ouvinte, e a leitura do texto impresso remetido pelo amigo. Para a gênese de *Pauliceia desvairada*, Manuel Bandeira não tem o papel que assumirá em relação a *Losango cáqui* (1926) ou *Clã do jaboti* (1927), os dois títulos seguintes de Mário de Andrade. Para estes, como também para *Macunaíma* (1928), concorrerá de modo ativo, sugerindo, por exemplo, a supressão de versos do “Carnaval carioca” ou partes da “Carta pras Icamíabas”. Também aconselhará Mário a aproveitar, no “Carnaval carioca”, a ele dedicado, fragmentos da correspondência que, como manifestações de um lirismo epistolar, casariam bem com o caráter de circunstância do poema.

José-Luis Diaz propõe que o diálogo epistolar pode ser abordado como *caixa registradora e laboratório da obra*,⁷ compondo, em ambos os casos, os *arquivos da criação*. No caso de *Pauliceia desvairada*, as cartas valem como testemunho da recepção crítica de Bandeira e reflexão ou juízo *a posteriori* de Mário. Elas não têm impacto sobre a configuração do livro. Como se verá, manifestam a avaliação de Bandeira sobre os excessos formais do livro, que, a seu modo, talvez dessem continuidade à impressão de “ruim esquisito” que *Há uma gota de sangue em cada poema*, o livro de estreia de Mário, já lhe causara.

Junto ao aspecto eminentemente avaliativo, de documentar a recepção crítica, é possível recuperar nas cartas vestígios da prática de dizer versos, que foi muito difundida no começo do século 20 em meios parnasianos e simbolistas e constituiu um recurso estratégico para os grupos de vanguarda, tanto no exterior como no Brasil⁸. O argumento aqui desenvolvido é que *Pauliceia desvairada* foi concebida como obra vocal, como aponta o “Prefácio interessantíssimo”:

Aliás versos não se escrevem para leitura de olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se, choram-se. Quem não souber cantar não

6 Conferir, p. ex., a gravação de Martha Argerich, em 1984, para a Deutsche Gramophon: <https://open.spotify.com/album/6sxH5yHob34qbhbYjYWjsX?si=7derTdljQUIct9r8J2XOLg>.

7 DIAZ, José-Luis. “Qual genética para as correspondências?”. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, [S. l.], n. 15, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177609>. Acesso em: 20 set. 2023.

8 DELFINER, Judith. “Au casino du sycomore’: les dadaïstes et la poésie performée”, in PENOT-LACASSAGNE, Olivier et THÉVAL, Gaëlle (org.). *Poésie & performance*. Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2018, pp. 39-51. PUFF, Jean-François (org.). *Dire la poésie?*. Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015. MEYER-KALKUS, Reinhart. *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Berlin : J.B. Metzler, 2020.

leia PAISAGEM N° 1. Quem não souber urrar não leia ODE AO BURGUESES. Quem não souber rezar, não leia RELIGIÃO. Desprezar: A ESCALADA. Sofrer: COLLOQUE SENTIMENTAL. Perdoar: a cantiga do berço, um dos solos de Minha Loucura, das ENFIBRATURAS DO IPIRANGA. Não continuo. Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem for como eu tem essa chave.⁹

Assim, o foco não está voltado a resgatar a recepção de Bandeira, esmiuçando pontos de acordo e desacordo dele em relação ao texto de *Pauliceia*, nem a investigar como a correspondência ativa de Mário de Andrade reúne juízos dele sobre a própria obra.¹⁰ O interesse é reconstituir um modo específico de criação e circulação literária que representa, segundo entendo, um *ponto surdo* da fortuna crítica. Trata-se, simplesmente, de retomar pistas da recitação de Mário de Andrade, e da importância que tinha a voz na prática e na reflexão poética dele e de Manuel Bandeira. A correspondência, conforme pretendo mostrar, oferece um aporte documental representativo dessa prática – a recitação – tão pouco explorada.¹¹

Além da recitação *en petit comité*, na casa de Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Olívia Guedes Penteadó patrocinaram reuniões semanais ao longo da década de 1920, sem falar nos saraus da Villa Kyrial, capitaneados pelo senador José de Freitas Valle. Nesses encontros a leitura e declamação de poemas costumava ter lugar de destaque¹². No âmbito público, consistindo no *lugar de memória* por excelência do modernismo, a Semana de Arte Moderna, teve entre seus elementos de escândalo a noite de declamação modernista, quando Menotti del Picchia leu “Estética e arte”, palestra-manifesto. Na ocasião, em fevereiro de 1922, estavam no palco Mário, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Sérgio Milliet, Agenor Barbosa, Tácito de Almeida, Henri Mugnier e Plínio Salgado. Ao fim da palestra de Menotti, o orador teria anunciado Mário de Andrade “como o maior poeta de São Paulo”. Registro a sequência do relato de Jason Tércio, biógrafo do poeta:

O que se ouviu primeiro foi uma balbúrdia: palmas misturadas com gritos, assobios, uivos, pateadas no piso assoalhado, gracejos. Mário hesitou em se levantar, Menotti o incentivou com um

9 ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, vol. 1, p. 75.

10 Ver, por exemplo: MORAES, M. A. de. “Pauliceia desvairada nas malhas da memórias”, in: **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 173-193, 2015.

11 Em contraste com esse ponto surdo: GARCIA, Walter. “‘Domingo’: sonoridade, ambivalência, lirismo” e WISNIK, José Miguel. “As enfibraturas do Ipiranga”, in FONSECA, Maria Augusta & ANTELO, Raul. **Lirismo + Crítica + Arte = Poesia** (Um século de Pauliceia desvairada). São Paulo: Edições Sesc, 2022.

12 ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”, in: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1974. CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial**: crônica da Belle Époque paulistana. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.

gesto do braço e ele caminhou até o proscênio. Com dicção perfeita, soltou a voz – ainda não existia microfone em teatro. Leu dois poemas de Pauliceia desvairada: “Inspiração”, cujo primeiro verso ficaria célebre (“São Paulo! comoção de minha vida”) e “Domingo”, uma sátira às futilidades do lazer dominical da classe média. Há relatos de que ele teria lido também “Ode ao burguês”, mas não há comprovação disso.¹³

Os demais escritores também recitaram: Oswald leu seu romance inédito *Os condenados*, que teria suscitado cocoricós e miados da galeria. Ronald de Carvalho pôde ler poemas dele, de Plínio Salgado e de Ribeiro Couto sem dificuldade, sob o silêncio da assistência, até que “Os sapos”, de Manuel Bandeira, suscitasse o repúdio barulhento. À dicção dos poemas no palco, somou-se a leitura de um discurso sobre a poesia da vanguarda na escada do Theatro Municipal. Esta fala de Mário de Andrade seria a primeira versão de *A Escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, publicado alguns anos depois, em 1925¹⁴.

Desde a invenção do fonógrafo, a prática de dizer ou recitar versos não é necessariamente efêmera. No caso de Mário de Andrade, no entanto, não temos registros sonoros, autorais, de sua poesia. Manuel Bandeira, ao contrário, entregou-se à gravação de sua obra em discos para os selos Continental e Festa, nos anos 40 e 50, assim como no curta metragem de Joaquim Pedro de Andrade *O poeta do Castelo* (1959)¹⁵. O álbum *Poemas de Manuel Bandeira, ditos por ele próprio*, lançado pela Continental, em 1945, traz as faixas “Evocação do Recife”, “Vou-me embora pra Pasárgada”, “Profundamente”, “Última Canção do Beco”, “A morte Absoluta”, “Rondó dos cavalinhos”, “Andorinha”, “Momento num café”, “O Rio”, “Parada do Lucas”, “Piscina”, “Pneumotórax”, “Estrela da manhã”, “O último poema”, “Temas e voltas”, “Canção do vento e da minha vida”.

Em 1955, Manuel Bandeira sai em disco junto a Carlos Drummond de Andrade, abrindo a coleção *Poesias* do selo Festa. Bandeira vocaliza “Evocação do Recife”, “Profundamente”, “Noturno do Morro do Encanto”, “Vulgívaga”, “O último poema”, “Vou-me embora pra Pasárgada”, “Poema só para Jaime Ovalle”, “Arte de amar”, “Última canção do beco”, “Momento num café”, “Tema e voltas”, “Consoada”. Em 1958, em parceria com Sérgio Milliet, ele grava o 13º disco da mesma coleção que inaugurara. Ali pode-se ouvir “A Chave do Poema”, “Berimbau”, “O cacto”, “Pneumotórax”, “Namorados”, “Estrela da Manhã”, “Piscina”, “A Ninfa”¹⁶.

13 TÉRCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira**: biografia de Mário de Andrade. São Paulo: Global Editora, 2019.

14 Para uma apreensão da obra, cf. ROCHA, João Cezar de Castro. “Encontro com uma obra-prima”, in: ANDRADE. **Obra imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 279.

15 Disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=kFB2WQWniyM>. Acesso em 12 jun 2023.

16 SOUZA, Sebastião de. **Discografia da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977. A respeito da gravadora de Irineu Garcia e Carlos Ribeiro, ver DELFIM, Ana Paula Orlandi Mourão. *Literatura e música: a trajetória da*

Na verdade, quase todos os grandes nomes do modernismo brasileiro deixaram gravações, já com o movimento consagrado. Além de Bandeira e Drummond, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Augusto Meyer, Cecília Meireles, Menotti del Picchia – todos disseram poemas diante do microfone, difundindo uma interpretação autoral de suas obras. De todo modo, como lembra Paul Zumthor, o registro sonoro é sempre uma redução se comparado ao que se passa na performance em presença, que inclui não apenas elementos sonoros e visuais, como um efeito de tatilidade¹⁷.

O único registro da voz de Mário é mesmo a gravação de 1940 encontrada pelo musicólogo Xavier Vatin nos arquivos da Universidade de Indiana. Mário de Andrade canta com Mary Houston Pedrosa e Rachel de Queiroz a convite do linguista norte-americano Lorenzo Turner. A descoberta de Vatin fornece elementos para recompor a presença autoral de Mário de Andrade, junto aos escassos registros dele em vídeo, como na inauguração da Casa Modernista, de Gregori Warchavchik, em 1928¹⁸, e às diversas fotografias. Na ocasião, Mário grava com Mary Pedrosa “Zunzum”, peça cantada em rodas de bebida de Minas Gerais, no final do século 18. A cantiga de mendigos “Deus lhe pague a santa esmola”, colhida pelo próprio Mário em Catolé do Rocha, Paraíba, é entoada por ele sozinho, como também o “canto dos negros brasileiros do tempo da abolição”, o “Toca zumba”, segundo conta no lado B do disco. Para os fins deste artigo, merece destaque a capacidade dele de transfigurar a voz. Quando fala, como explica José Miguel Wisnik, Mário exhibe a pronúncia culta, até mesmo afetada para os padrões de hoje; entoando o pedido de esmola ou o canto dos libertos (“Nossa gente já tá livre, só trabalha se quiser, sim senhor”), a dicção transforma-se, assume visceralmente “os Brasis da pobreza e da escravidão¹⁹”.

Meu propósito é focalizar elementos da correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira que indiciam a importância da recitação para a gênese de *Pauliceia desvairada*. E mais: para a concepção de Mário sobre a poesia, definida por ele como arte das vozes articuladas, arte do tempo e do movimento²⁰. Interessa-

gravadora Festa (1955-1971). Dissertação apresentada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da USP. Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vicente. São Paulo. 2018.

- 17 “É indiscutível que a transmissão mediática retira da performance muito de sua sensibilidade. O rádio (o disco ou o cassete) só deixa subsistir aquilo que é auditivo. No caso da televisão, a vista funciona. Por outro lado, o que falta completamente, mesmo na televisão, ou no cinema, é o que denominei tatilidade. Vê-se um corpo: um rosto fala, canta, mas nada permite este contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real.” ZUMTHOR, P. Performance, recepção, leitura. São Paulo: EDUC, 2000, p. 70,
- 18 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eR5XPpU6U6o>. Acesso em 12 jun 2023.
- 19 “Ouvindo sua voz retesada entre a norma culta e a melopeia popular, entre o linguajar do paulista cultivado e a música entoada pelos Brasis da pobreza e da escravidão, a gente entende melhor o modo como sua escrita é movida pelo desejo tremendo de atravessar essa falha geológica, tendo-a como ponto cego em si mesmo.” WISNIK, José Miguel. “O que se pode saber de um homem?”, Revista Piauí, nº 109, outubro, 2015.
- 20 O conceito de poesia elaborado em *A Escrava que não é Isaura* estabelece: “Das artes assim nascidas a que se utiliza de vozes articuladas chama-se poesia”, in *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 194. Em carta a Sérgio Buarque de Holanda, tratando de um lundu, Mário refere-

me lastrear a vocalidade da poesia, apontando como esse modo de criação e circulação pouco explorado deixou rastros sutis, mas inequívocos, na troca epistolar. Junto à recepção crítica de Manuel Bandeira, estas linhas concentram-se, portanto, nos indícios de que a voz e a performance do autor eram a matéria precípua de *Pauliceia desvairada*, cuja compreensão, enquanto obra, só tem a ganhar se alargada para além do impresso.

Rapsodos e menestréis

Vimos que a recitação marcou o primeiro encontro de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, naquela noite memorável no Rio de Janeiro, e que a dicção do poeta paulista teve força bastante para se inscrever na memória do amigo pernambucano. Na carta, quando menciona o refrão de “Noturno” – “Batat’assat’ô furnn...” – , Manuel Bandeira recupera entre parênteses o modo de execução, como se incluísse uma rubrica dirigida ao próprio autor: “(faça o favor de cantar)”. Mesmo antes, a leitura em voz alta como que propicia o encontro dos dois. Foi graças a Guilherme de Almeida, segundo o relato de Mário, que ele tomou conhecimento de *Carnaval* (1919). A identificação súbita com Bandeira foi mediada pela voz e a boa memória do amigo paulista: “Sou teu irmão”, diz ele ao autor do livro, “desde uma nunca esquecida tarde de domingo, em que num táxi o Guilherme disse-me do aparecimento do *Carnaval* e recitou de cor alguns versos esparsos de tua obra.”²¹

A importância da voz, e o *décalage* entre o regime oral e impresso, são descritos em detalhe por Manuel Bandeira quando, em outubro de 1922, ele recebe o volume de *Pauliceia*. Ele qualifica os versos do livro recém-publicado de *belos e estranhos*. Aí rememora os efeitos da recitação autoral, quando teria sido “arrastado pelo aluvião lírico do Desvairismo”. Seu testemunho sobre a recitação de Mário de Andrade registra particularidades, como a leitura apoiada no manuscrito (“Quando os ouvi, lidos por você”); insiste na pregnância dos valores sonoros (“deixaram em mim a ressonância de inumeráveis harmônicos”); reafirma o desejo de leitura que a voz é capaz de despertar (“Tinha, realmente, ânsia de lê-los”). A essa evocação da performance autoral de Mário, feita por Bandeira, segue a impressionante troca de sinais: “À leitura, faltou-me a sua voz, que me fazia aceitar encantatoriamente coisas que me exasperam neles”. O ouvinte passa bruscamente da evocação algo mágica da voz aos efeitos exasperantes do tipo impresso: “o desvairismo gongórico”, os “muitos exageros coloridos”, “as rimas e muitos ecos interiores”, “os neologismos” são as razões do incômodo de Bandeira, conforme se lê na carta. Porém, ele aplaude quando Mário “exprime o seu alto e puro lirismo na

se à poesia entre as artes do movimento: MONTEIRO, Pedro Meira (Org.). **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda**: correspondência. São Paulo: Companhia das Letras; Edusp; IEB, 2012, p. 139. No mesmo sentido, o Manuscrito Teatro Nacional situa a poesia junto à música e à dança como arte do tempo: “A fusão das três artes-do-tempo, poesia (ou prosa), música e dança é tradicional e quase nunca abandonada no teatro popular brasileiro”. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, MA-MMA-108.

21 MORAES, Marcos Antonio de. **Correspondência...**, ed. cit., pp. 92 e 99.

cortante ironia da linguagem terra-a-terra”. Citando o interlocutor, elogia a “tendência pronunciadamente intelectualista”, o “lirismo geométrico” e o “delicioso prefácio! um verdadeiro poema ele próprio”.²²

A resposta de Mário de Andrade será categórica e convocará uma figura de identificação emblemática para os valores sonoros e performanciais da poesia, o rapsodo. Responsável pela apresentação vocal da épica grega, o rapsodo será a identidade autoral implícita em *Macunaíma* (1928), classificado como rapsódia. A reação de Mário às críticas de Bandeira classifica *Pauliceia* como “época toda especial”, “cristalização de 20 meses de dúvidas, de sofrimentos, de cóleras”, uma “bomba que arrebentou”. Mário reconhece “excessos de liberdade” – “o que tinha de excessivo barulho e excessiva liberdade construtiva” no livro, segundo suas palavras na carta – mas afirma ter superado tais “exageros”, adquirindo outros, “conscientes, propositados”. A crítica de Bandeira aos alexandrinos de *Pauliceia desvairada* é rebatida sob o argumento de que os versos teriam brotado naturalmente, dando continuidade à metáfora, linhas antes, de que o poeta não fora jardineiro – “Colhi em pleno matagal” – e que não podia “desritmar um movimento” natural. Mário sustenta que ao criar *Pauliceia* estaria “ainda muito perto do [seu] passado”. E passa a discutir a musicalidade e as inovações lexicais da obra:

Creio que tens razão quanto à excessiva musicalidade dos meus versos. Caí muitas vezes num domínio inteiramente musical. Agora: o leitor está avisado que meus versos devem ser ditos. Ainda continuo neste pensar: versos são para se dizer. O poeta é sempre um rapsodo. Em todo caso procuro agora tirar dos meus versos essa musicalidade demasiado objetiva, visando conservar a arte da palavra dentro dos meios que lhe são próprios: clareza, sonoridade falada, sentido de dicionário etc
*Quanto aos neologismos... Creio que tens razão. O neologismo... nunca procurei criá-lo. Nasce, sem que eu queira, para a expressão. Aceito-o. É certo que o dicionário é insuficiente. Mas não tenho a mínima pretensão de criar palavras novas para o povo e para a língua.*²³

A mesma carta anuncia a redação de *Losango cáqui*, obra ainda sem título, e o propósito de publicar *A Escrava que não é Isaura* até dezembro, o que se efetivará somente três anos depois.²⁴

Costureiros de canções, os rapsodos com que Mário de Andrade se identifica na correspondência, dedicavam-se a recitar poesias de Homero e Hesíodo. O ele-

22 Ibidem, p. 69.

23 Ibidem, p. 72.

24 “Fiz uma espécie de diário em verso do meu tempo de serviço militar. Está engraçado. É possível que o publique. São pequenos momentos de minha vida. Dirão que é romantismo. Mas não há poeta nenhum verdadeiro que não tenha em seus versos pequenos momentos de vida. Serão demasiado pessoais. (...) Antes porém (até dezembro) publicarei um rápido estudo sobre a poesia modernista: *A Escrava que não é Isaura*”. Ibidem, p. 73.

mento de costura entranhado na etimologia do termo “rhapsôidos” podia se referir à recitação contínua de gêneros diferentes (a combinação de um hino e uma canção, por exemplo) ou aos trechos de uma composição épica recitados continuamente, embora não de modo integral. A longa duração dos poemas épicos reforça a ideia de que o rapsodo selecionava apenas alguns trechos. Segundo estudiosos, em certa medida as características da performance sedimentaram-se no texto²⁵. Ainda que fossem elementos exteriores, o traje, a própria presença do rapsodo em cena e a preparação contavam como elementos fundamentais. Assim, quando recitavam a *Ilíada*, os homéridas vestiam coroas escarlate, simbolizando o sangue derramado; quando recitavam a *Odisseia*, traziam azul escuro, para simbolizar o mar. Eles gritavam nas cenas de dor e empregavam gestos para expressar o medo. A interação com o público era bastante viva, sendo os rapsodos reconhecidos e valorizados pela habilidade de responder aos pedidos da assistência.

O rapsodo pode ser tomado como identificação indicial, isto é, identidade vicária que está baseada na prática da recitação. A figura oferece, de certo modo, duas balizas para a concepção da poesia calcada na realização vocal. O marco inicial está nessa ideia, declarada em outubro de 1922, na correspondência com Manuel Bandeira, de que “o poeta é sempre um rapsodo”. No outro extremo, em dezembro, 1925, Mário de Andrade assume uma nova fase criativa e afirma a intenção de elaborar poemas mais difíceis, reflexivos, autônomos em relação à voz. O objetivo dele seria “construir o poema que não se pode ler no bonde, o poema que não carece de ser recitado, ao contrário, que perde quando recitado (...) que carece ser lido e entendido”. Essa fase silenciosa e meditativa teria sido inaugurada com o poema “Louvação da tarde”, meses antes, que Manuel Bandeira leu – silenciosamente – “numa poltrona *Maple*”.²⁶ A carta de dezembro de 1925 vale, pois, como *turning point*. Mário parece que sussurra entre parênteses: “(o tempo dos rapsodos e dos menestréis já passou)”.²⁷

A recitação e a declamação – comumente diferenciadas conforme a adesão do intérprete ao texto, pela ênfase, teatralidade, e liberação do suporte escrito – foram muito difundidas nos círculos parnasianos e simbolistas. Diversas anedotas da vida literária na obra de Brito Broca esclarecem como as práticas de viva voz eram alastradas²⁸, o que também se constata pela bibliografia do final do século

25 “in the case of poetry composed to be performed various features of its staging in front of an audience are embedded in the song itself”. READY, Jonathan L. & Tsalgalis, Christos C. (org.). **Homer in performance: rhapsodes, narrators, and characters**. Austin: University of Texas Press, 2018, p. 4.

26 “Entreí, instalei-me numa poltrona Maple e comecei a leitura. No gabinete estava um rapaz de óculos procurando num dicionário a significação da palavra sibarita. Uma moça dissera pelo telefone que ele era sibarita. Mas ela tinha querido dizer excêntrico. O rapaz verificou que tinha razão e saiu do gabinete. Eu continuei a leitura. Daí a pouco o rapaz apareceu na porta e disse. Sibarita é ela! O Prudentinho deu uma daquelas gargalhadas, o rapaz foi embora e eu acabei a leitura”, *ibidem*, p. 225.

27 *Ibidem*, p. 262.

28 BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, pp. 25, 27, 28, 29, 31, 36, 39, 121, 134, 135 e 168.

19 e começo do 20, versando sobre a arte de recitar, com reflexões teóricas e orientação prática.²⁹ Mário de Andrade, em particular, entregou-se desde muito cedo à recitação doméstica e aos saraus do Conservatório Dramático e Musical.³⁰ Como professor da instituição, foi responsável não apenas pelas cátedras de piano e história da música, como também de dicção. Dispomos de poucos elementos documentais, até aqui, da experiência dele como professor de dicção no Conservatório. Insistindo no contato com a Instituição, pude consultar documentos preciosos, como prontuários de alunos e exames de piano. Entre eles, pude encontrar um único exame da disciplina de dicção: uma prova dissertativa realizada pela aluna Hermínia Russo. Na dissertação, corrigida e assinada pelo professor, a literatura é definida como o “conjuncto das artes que se utilizam da palavra”. Aquilo que determina o fenômeno literário, afirma Hermínia Russo, é que “o elemento crítica reaja sobre as necessidades de expressão e de comunicação”, trecho em que coincide com as formulações de *A escrava que não é Isaura*. Para o pesquisador, resta um ar de suspense nas linhas finais do documento, que rendeu grau 10 à aluna, pois, pelo que fica dito, o exame seguinte poderia trazer mais dados sobre as relações entre poesia e voz: “A literatura divide-se em dois grandes [conjuntos]: a prosa, e a poesia. A distinção entre ambas constituirá a matéria dos dois pontos seguintes: Tradição oral, e Litteratura escripta”.³¹

Mário de Andrade e Manuel Bandeira cogitaram a recitação de poesia apenas de modo esporso, não sistemático. Na capa do disco da casa Parlophon em que Olegário Mariano declama o poema “Meu Brasil”, e Fernando Magalhães a “Oração à Pátria”, por exemplo, Mário deixa uma nota a lápis: “Sublime de estupidez”³². No volume *Curso de Dicção: Arte de dizer*, de José Antonio Muniz, Mário de Andrade faz comentários, sublinhas, cruzetas e colchetes, assinalando e discutindo as ideias do professor do Conservatório de Lisboa sobre a recitação³³. De forma a encarecer o papel do ouvido como agente da observação, Moniz proclama, por exemplo, a necessidade de tornar a dicção mais certa e precisa. Ele define a dicção como “todas as formas variadas da linguagem natural posta em ação”. A recitação seria uma espécie condicionada à “ação de dizer frases decoradas”. Sobre o ajuste entre o escrito e a voz, José Antonio Moniz observa: “Assim como há alunos na música, que cantam desafinados e cantarão sempre desafinados, há-os também na dicção, que dizem desafinados e dirão sempre desafinados.” Mário reage ao trecho do livro com uma nota de margem a lápis no alto da página:

Ainda mais: assim como cantar desafinado é estar fora do tom, dizer desafinado é estar fora da tonalidade do trecho que se diz. Assim diria desafinadamente um soneto íntimo quem o dissesse

29 MILANO, Miguel. **Para bem ler e bem recitar (methodo orthophonico)**. São Paulo: Editores A.P. de Souza & Irmão, 1914. MONROSE, Eugène. **Étude sur l'art de la diction, lecture à haute voix, débit oratoire, diction dramatique**. Bruxelles: Off. de Publicité, 1883.

30 TÉRCIO, Jason. op. cit., pp. 18, 41, 44, 45, 46, 50, 56, 80, 93, 109, 113, 127, 131, 132, 181, 184, 195, 210, 223, 231, 233, 237, 246, 280, 308, 317, 386, 409, 428, 499.

31 Arquivo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

32 Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, Doc. MA-DTB2.

33 MONIZ, José Antonio. **Curso de dicção: Arte de dizer**. Lisboa: S.N., 1903.

*em voz muito alta e colorida, com sonoridades oratórias. Por isso mesmo que a música aproxima-se muito na sua constituição melódica da palavra falada, poderíamos nos servir dos termos musicais de interpretação para notar uma poesia. Crescendo, rallentando, pianissimo são termos perfeitamente adaptáveis à interpretação da palavra falada. Dar exemplo.*³⁴

O comentário do leitor, consignando no volume impresso seu distanciamento crítico ante as ideias dos leitores, vale como elemento para cogitar os modos de recitação propostos por Mário de Andrade. No trecho, longe de se distanciar do texto a ser restituído, ele pensa na maneira mais fiel de vocalizá-lo. Também de modo esparso, Manuel Bandeira expressou-se sobre a recitação ao vivo em sua produção cronística, fosse para valorizar a arte de Eugênia Álvaro Moreyra, ou repreender os excessos declamatórios de Berta Singermann³⁵. E tratou, mesmo que de forma accidental, da produção fonográfica. A crônica “Poesia em disco”, de 1955, comenta a iniciativa de Irineu Garcia e Carlos Ribeiro de criar o selo Festa. Nela, Bandeira retoma a própria experiência ao recitar poemas de sua lavra nos anos 40: “A ideia de fixar em discos a voz dos poetas só teve, entre nós, o precedente da Continental, que há alguns anos lançou no mercado poemas meus e de Olegário Mariano. Mas a iniciativa parou aí, não sei por que motivo”³⁶.

Na mesma crônica, Manuel Bandeira revela o desejo impossível de ouvir a voz de Castro Alves e Gonçalves Dias. Ele admite que “nem sempre são os poetas os melhores intérpretes de seus versos”. Porém, acrescenta que “alguns os dizem melhor que ninguém”. E completa: “Era o caso de Bilac e de Mário de Andrade”. Interessa em especial o trecho seguinte, que se exprime em tom de lamento: “Ah, se tivéssemos em disco a voz de Mário interpretando o ‘Carnaval carioca’, o ‘Noturno de Belo Horizonte’, as ‘Danças’, ‘As enfibraturas do Ipiranga!’”³⁷. Em suas memórias, Bandeira retomará a mesma ideia, ao contar as impressões do primeiro contato com o amigo: “Mário dizia admiravelmente os seus poemas, como que indiretamente os explicava, em suma, convencia. Apesar de certas rebarbas, que sempre me feriram na sua poesia, senti de pronto a força do poeta.”³⁸

34 Nota de margem de Mário de Andrade em MONIZ, José Antonio. **Curso de dicção**: Arte de dizer, ed. cit., p. 18.

35 BANDEIRA, Manuel. “Perigo de Berta Singerman”, in: **Andorinha, Andorinha** [1966], sel. e coord. de textos de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. SILVESTRE, Osvaldo Manuel. “Ninguém sabe a voz que tem’: Manuel Bandeira e a leitura pública de poesia”. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 209, Jan. 2022, p. 47-57.

36 BANDEIRA, Manuel. **Flauta de Papel** [1957], São Paulo: Global, 2014, p. 149.

37 Ibidem, p. 121-122.

38 BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/INL, 1987, p. 62.

Voz desentranhada

Como não existem materiais no arquivo de Mário de Andrade que deem conta da recitação de *Pauliceia desvairada*, ou de qualquer outra obra sua, fundamentalmente porque não dispomos de gravação dele cantando, urrando ou chorando seus poemas, a correspondência tem seu peso incrementado enquanto prova da vocalidade da poesia. No arco entre eternidade e superação, seguindo o que diz sobre poetas, rapsodos e menestréis, as cartas conservam muitos dados sobre a leitura em voz alta e a importância da arte de recitar para a poesia modernista.

Quando recebe com entusiasmo o “Carnaval Carioca”, a ele dedicado, Manuel Bandeira ressalta um trecho do caudal poético, repleto de cenas e efeitos sonoros: “Essa tua oração é um dos cimos da poesia, meu caro Mário. Lendo-a (li todo o poema) para dois amigos (um deles o Américo Facó, que me pediu te mandasse um grande abraço por ele), senti uma extraordinária comoção”³⁹. Iniciado em fevereiro de 1923 e incluído em *Clã do jaboti* (1927), “Carnaval Carioca” é um poema emblemático do alto modernismo. A tal ponto que Carlos Drummond de Andrade escolheu o poema para representar a ruína do movimento em “A um hotel em demolição”, presente em *A vida passada a limpo* (1959), conforme analisa Vagner Camilo⁴⁰. A plethora de recursos sonoros, a largueza dos metros e o caráter monumental exigem fôlego largo e contínuo. Para o poeta do pneumotórax, a quem volta e meia Mário externava preocupações, a leitura em voz alta dos 354 versos deve ter sido uma tarefa hercúlea. Lendo para Américo Facó, de manuscrito em mãos, Manuel Bandeira revela ter sentido o efeito corporal, dinamogênico, da poesia; em suas palavras, uma “extraordinária comoção”.

Em outro passo da correspondência, Bandeira relata uma visita à casa de Paulo Prado “para ouvir a leitura do livro de Oswald”. Conta também ter ouvido na casa de Guilherme de Almeida, o poema dedicado à esposa deste, Belkiss Barroso de Almeida, Baby: “Guilherme leu-me as suas ‘Danças’. Encheram-me as medidas”. O verbo “ler” implica o apoio do escrito, como também é o caso da estreia carioca de Mário de Andrade: “para ler a *Pauliceia* na casa do Ronald, exigi dos amigos tua presença”, “fiz questão de que estivesse na leitura de *Pauliceia* na casa do Ronald”. Ambos os episódios revelam a presença do manuscrito, e o fluxo entre a escrita e a voz. Mário de Andrade faz do convite a Manuel Bandeira, para que estivesse presente na leitura de *Pauliceia*, uma prova de admiração, como se fosse um encontro ritualístico: “não foi porque tivesse a curiosidade de te conhecer fisicamente. Foi para um reconhecimento”, “Isso indica alguma coisa, creio”⁴¹.

Do mesmo modo que a poesia em voz alta pode impregnar a memória dos espectadores-ouvintes, ela relaciona-se com a memória dos leitores. O aprender de cor é uma das práticas mais tradicionais na circulação de poesia, mesmo que pouco estudada. Mário de Andrade conta entusiasmado ao amigo da rua do Curvelo uma

39 MORAES, Marcos Antonio de. **Correspondência...**, ed. cit., p. 90.

40 CAMILO, Vagner. **A Modernidade Entre Tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

41 MORAES, Marcos Antonio de. **Correspondência...**, ed. cit., pp. 92, 118, 121 e 136.

anedota de sua experiência como professor: “Um dia uma aluna de dicção, no Conservatório, perguntou-me se poderia decorar alguma coisa dum poeta chamado Manuel Bandeira... Achei uma graça naquilo.” O livro que a aluna pretende estudar e aprender alguns poemas de cor, para surpresa de Mário, era desconhecido dele, mas o que importa nessa anedota é o desejo de internalizar na memória uma composição poética. Mais de uma vez, Mário observa que sabia de cor diversos poemas na juventude: “Sabia de cor uns quinhentos sonetos alheios sendo que no mínimo uma centena de Camões além de todos os trechos célebres dos *Lusíadas*.”⁴². Percebe-se, nesses dois exemplos, que a voz, associada ao suporte escrito ou à fluência da memória, é um meio privilegiado de execução da poesia.

Na referência ao pregão da batata assada (“Faça o favor de cantar...”) e, mais tarde, quando Bandeira pede a Mário uma modinha ouvida na casa de Elysio de Carvalho, a poesia é associada ao canto. O pedido de modinha parece equilibrar, brasi-leiramente, o interesse de Bandeira pela imprensa francesa: “Quando puderes”, ele diz a Mário de Andrade, “manda-me a *Revue Musicale* de julho. E a modinha que cantaste em casa do Elysio? Com a melodia!”⁴³. É também por uma carta de Manuel, de novembro, 1924, que se sabe que Sérgio Milliet ficou “completamente *envoûté* pelas Danças [de Mário de Andrade]”, “sabe de cor”, “recita e repete” o poema para os amigos Graça Aranha e Villa Lobos⁴⁴. Na ocasião, Bandeira também incorpora os versos de Mário: “Eu recitei para o Villa o ‘Rola-Moça’, o ‘Coronel Antonio de Figueiredo Leitão’ (com, por alto, a ponte ‘Eu quisera contar todas as histórias, etc., etc.’). Villa ficou assanhado.” Nesses exemplos do saber de cor, como no efeito provocado sobre a assistência, observa-se um certo feitiço sobre o corpo, como se uma das funções da poesia nas sociedades ditas primitivas fosse atualizada, isto é, sua condição de “agente simpático”, nos termos de Mário⁴⁵. Retomando os termos da correspondência para os poderes da poesia em voz alta: ânsia, sanha, *envoûtement*.

Subsídios sobre a declamação profissional são trazidos à conversa em razão de especificidades de pronúncia. Diante de um público mais numeroso, em espaços amplos e sem o recurso dos microfones, a declamação exigia a perícia na dicção

42 Carta a Ribeiro Couto, a 20 de janeiro, 1927. Fundo Ribeiro Couto, Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Documento não classificado.

43 MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Correspondência...**, ed. cit., p. 120.

44 “Saímos eu, Graça, Villa e Sérgio. Este completamente *envoûté* pelas ‘Danças’. Sabe de cor. Recita e repete. Sérgio apanhou o segredo da vida que é repetir. É mais audacioso do que o sujeito do Eça, por que afirma sempre duas vezes.” *ibidem*, p. 148

45 “Canto da minha maneira. Que me importa se me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência. Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só. Mas canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei-de achar também algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos. Nesse momento: novo Anfião moreno e caixa-d’óculos, farei que as próprias pedras se reúnam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas esconderemos nossa tribo.” ANDRADE, Mário de. “Prefácio interessantíssimo”, in: **Poesias completas**, ed. cit., p. 74.

dos intérpretes. A menção às *diseuses* – ou dizedoras, em versão brasileira proposta por Mário de Andrade – suscita comentários sobre a pronúncia culta que, àquela altura, devia atenuar certos sons cotidianos da fala brasileira: “Margarida Lopes de Almeida teve muito sucesso, de casa e artístico, no recital do Instituto. Disse admiravelmente os meus ‘Sinos’. Enorme impressão no auditório. E eu, que estava com os meus medos de que o bã-o-bã-o-bã-o degenerasse em ban-ban-ban!”⁴⁶. Contra as convenções da pronúncia de prestígio, e as recomendações dos manuais de poética⁴⁷, o “ã-o” devia soar impecável, como elemento expressivo, cotidiano, ou ruído intencional em desacordo com o bom gosto melodioso. É com esse espírito, ao que tudo indica, que o “Prefácio interessantíssimo” dispõe: “A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo ‘ã-o’.”⁴⁸

Ainda no terreno da memória, a remissão a poemas não publicados reforça a dimensão de “caixa registradora” que a correspondência pode ter. Duas peças inéditas de Mário de Andrade evocadas por Manuel Bandeira exibem já no título a ligação com a vocalidade: em dezembro, 1923, Bandeira faz referência a um poema intitulado “Fuga a 3 vozes”; em outubro do ano seguinte, menciona uma “Suíte polifônica”⁴⁹. As cartas, como se nota, referem projetos não realizados, mas também obras perdidas. Bandeira lamenta, por exemplo, a supressão do poema “Cantiga final”⁵⁰ da edição de *Pauliceia desvairada* em volume. E é pelo pedido de licença dele para plagiar um verso das “Cenas de crianças” que se tem notícia dessa série de poemas inéditos: “Tinha feito uns versos, onde descubro que há uma coisa sua. Naturalmente me ficou da leitura que você fez dos ‘Kinderszenen’ em casa do Ronald.” Penso que esses exemplos evocados por Manuel Bandeira mesmo sem dispor do manuscrito ou do livro impresso mostram a força vocal de Mário de Andrade. E, na mesma linha, sugerem efeitos que se fazem sentir por meios diversos do escrito. Modo de execução para o poema, a voz chega a insinuar-se na própria escrita epistolar, com a rima, a quebra de linha e o ritmo que depende essencialmente da boca:

*Dá um pulo cá. Poderás dormir aqui: é só pôr o colchão no chão. É
escolhambado mas fraternal. Não é o colchão que é escolham-
bado.
O escolhambado
É o gasalhado.*

46 MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Correspondência...**, ed. cit., p. 128.

47 Entre as observações de Antonio Maria Batista acerca da pronúncia, em sua obra *Leitura e recitação*, está a condenação veemente do “ã-o”, tratado como “aspérrima desinência” que “fere o ouvido estrangeiro”, “feio”, “áspero e desagradabilíssimo”, “deformidade”, “aleijão” merecedor do desterro”, “escolho da poesia”. BATISTA, Antonio Maria. **Leitura e recitação**. Lisboa: D. Corazzi, 1885.

48 ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**, ed. cit., p. 110.

49 MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Correspondência...**, ed. cit., pp. 111 e 131.

50 Poema inédito encontrado no exemplar pertencente a Manuel Bandeira e conservado na Biblioteca Brasileira Mindlin. A dedicatória inclui a transcrição integral do poema: “A / Manuel Bandeira / acrescentando neste / reenvio de 1933, o poema / narcisista que omiti na / edição”. Disponível no Acervo Digital da BBM: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000019565#page/1/mode/2up>. Acesso em: 12 jun 2023.

Aprenderás o encanto da “Canoinha nova”, cujo ritmo só mesmo de boca.⁵¹

É dessa forma que Manuel pretende convencer Mário a passar uns dias com ele no Rio. Além de documentar a prática de recitar versos, as cartas que circulavam entre o morro de Santa Teresa e a Barra Funda discutem ritmo e verso livre, pontuação, ortografia, interjeições, oralidade. Oferecem, ainda, elementos sobre a relação dos poetas com as novas tecnologias de registro e transmissão da voz, como o rádio e a vitrola.

Há duas menções produtivas ao rádio, ambas por parte de Manuel Bandeira. A primeira delas serve de metáfora para a sintonia dos dois carteadores: “E como a época é de radiofonia, exprimo o que senti dizendo-te que os nossos aparelhos estão hoje quase perfeitamente sintonizados: tenho o teu comprimento de onda...”⁵². A segunda anuncia a intenção de preparar um poema radiofônico, abandonada desde o princípio. Bandeira percebe no “Noturno de Belo Horizonte” as possibilidades de Mário realizar esse desejo. Para isso, apela uma vez mais à habilidade vocal do amigo: “Eu tenho vontade que você declame o ‘Noturno’ pela Rádio-Sociedade daqui: porque estou vendo que ele é o Rádio-Poema com que andei sonhando e não consegui realizar!”⁵³

Os critérios de Mário de Andrade para a pontuação deixam de lado o império exclusivo da gramática, para pensá-la em termos de restituição sonora. Ao tratar da vírgula, ele defende o emprego mais próximo do cotidiano, em proveito da clareza; ou que a vírgula sirva como marcação do ritmo, respeitando o repouso expressivo. Para produzir o efeito de polifonia, ao contrário, Mário propõe eliminá-la, amontoando as frases:

Examina a pontuação que adotei atualmente. O mínimo de vírgulas possível. A vírgula a maior parte das vezes, sabes, é preconceito de gramático. Uso dela só quando sua ausência prejudica a clareza do discurso, ou como descanso rítmico expressivo. Também abandonei a pontuação em certos lugares onde as frases se amontoam polifônicas. Que achas?⁵⁴

Ainda ponderando sobre aspectos formais da poesia, os missivistas voltam-se para o verso e a métrica. Em duas cartas de março, 1925, Bandeira pede ajuda a Mário para chegar a um conceito de verso-livre. Propõe uma definição provisória, como ponto de partida, que distingue a prosa e o verso: “Prosa é a linguagem ordinária, não metrificada. Verso é a linguagem metrificada. Cada verso ou metro é um conjunto de palavras formando um ritmo de tal natureza que aparece como

51 **Correspondência MA & MB**, ed. cit., p. 152.

52 *Ibidem*, p. 106.

53 *Ibidem*, p. 244.

54 *Ibidem*, p. 129.

um elemento bem definido do discurso.” A resposta de Mário parece ter-se perdido, mas parte do seu teor é conhecido pela tréplica de Bandeira, que contesta o critério estabelecido por Mário como formal – “Verso é o elemento da poesia que determina as pausas de movimento da linguagem lírica.” Para Manuel Bandeira, o verso “não *determina* as pausas nem me parece [a Bandeira] que essas pausas existam sempre”; isso seria, segundo ele, assumir o ponto de vista do leitor. O essencial estaria em precisar o critério do poeta para ter construído versos ou “frases prosaicas”. Bandeira dá como exemplo as “Danças” de Mário de Andrade, onde “há enfiadas de versos em que os ritmos passam vertiginosamente sem pausas”. E propõe assumir o conceito tradicional de verso para entendê-lo, na sequência, simplesmente como um caso particular do verso livre. Contesta que os poetas, antes do verso livre, metrificassem. Na carta, sublinha duplamente o argumento para frisar que o ritmo é o elemento crucial: “*Mas nunca os poetas mediram. Os poetas têm o sentimento dos ritmos (ritmos de decassílabos, ritmos de alexandrinos, etc.) e não metrificam coisa alguma.*” Ainda insatisfeito, Bandeira chegará, na mesma carta, à definição de que “um verso é um ritmo” e de que, se na prosa o ritmo é contínuo, o isolamento dos versos “é em si mesmo expressivo”. Como disse, a carta de Mário extraviou-se; só conhecemos a tréplica, que espelha alguns de seus argumentos. Na fala de Bandeira, vemos o esforço modernista por uma definição precisa de verso livre, abandonando, ou melhor, transformando a centralidade dos metros pré-estabelecidos, em proveito de assentar no ritmo o estado lírico, que “pode exprimir-se em prosa como em verso, em música, em cores, em linhas, em pedra etc.”

Ainda discutindo a composição de poemas, como construção consciente que não se limita a expansões sentimentais, há outra passagem importante ligada ao “Noturno de Belo Horizonte”. Em novembro, 1924, Mário declara ter incluído na “balada do Rola-Moça uma voluntária imitação do pernóstico falador do nosso mestiço”; cita versos em que se percebe “certo empolado”⁵⁵. Em outro âmbito, mas aproveitando a deixa da língua como possível documento de mestiçagem, as inovações de grafia e sintaxe que suscitam o preconceito purista são associadas ao componente racial: “Uns gostam, outros não gostam. Uns acham que o sentido é bom, mas que aquilo não foi língua de branco. Ah! meu Deus! o preconceito é duro de amolecer”⁵⁶. Sem tratar da prática da recitação, o fragmento sugere uma vez mais que a poesia lida e reelabora dicções variadas, capta modalidades da fala, assume a voz e a sonoridade como matéria sua.

Já em tom mais reflexivo, algo da vocalidade aparece também quando Mário de Andrade é provocado a dar opinião sobre a poesia de Reverdy. Ele responde com uma longa carta, onde qualifica as artes da palavra de artes impuras, “porque lidam com vozes”. No trecho, “voz” parece constar em sua acepção de “palavra”: “Naquela frase pus sem significado algum a voz ‘trem’”. No entanto, o uso específico, segundo penso, não invalida o argumento. A ideia do missivista é que a língua estaria voltada à representação do inteligível, portanto, mais distante do som em

55 Ibidem, p. 145. O trecho do “Noturno” referido na carta corresponde aos vv. 268-272.

56 Ibidem, p. 162.

seu aspecto puro; para a realização deste, a música estaria em melhores condições. A carta ressalta a “arte de compor” e a “graça de dizer” de Mallarmé, mas condena a expressão rebuscada do mestre francês. Em meio aos juízos sobre a poesia de Reverdy e Mallarmé, Mário de Andrade observa uma mudança marcante em seu estilo. O rumo novo de sua poesia orienta-se, segundo ele, a uma “arte de conversa que toda gente entenda”. A referência a grandes poetas, ao próprio percurso de criador, à fala brasileira e às novidades de dicção captadas por uma espécie de máquina fotográfica justificam a longa transcrição:

A gente em certa disposição muito serena de espírito, com a inteligência bem limpa pode gostar dum ou outro poema do homem. O terceiro já não lê com atenção e o quarto não entende. Porque eu entendo ou pelo menos julgo entender os poemas de Reverdy. Mas fica sempre uma dúvida danada que esculhamba toda a possível alegria que se tenha. Pra mim Reverdy vem da linha Mallarmé que acho cacete. Mallarmé ao menos tinha uma arte de compor e uma graça de dizer infinitas que fazem prazer. Reverdy é mais pesado, mais desgracioso. Teve um tempo em que eu tomei gosto por essas artes. Hoje não gosto mais. A música é de todas as artes a que com mais facilidade consegue atingir a chamada Arte Pura, isto é, sem nenhuma relação com os interesses da vida e nenhuma referência a esta, por não ser inteligentemente compreensível. Acho as artes da palavra as que menos se podem aproximar da Arte Pura porque lidam com vozes, diretamente e unicamente compreensíveis pela inteligência. Se juntamos vozes puras, por exemplo “Trajol Klimani tri trem tri jol” fazendo arte pura, pois que elas não contém ideias nem juízos, podemos interessar um instantinho, mas como os elementos orais são pobríssimos num momento isso cansa, não é como a música riquíssima de elementos expressivos puros desinteressados. Outro defeito. Naquela frase pus sem significado algum a voz “trem”, mas esta pra nós brasileiros e portugueses logo desperta um interesse natural porque ‘trem’ representa pra nós uma ideia relativa a um objeto. Acho por isso que as artes da palavra têm de ser impuras, isto é, representarem coisas inteligíveis. Toda e qualquer rebusca literária que prejudicar a clareza da expressão literária relacionada é defeito. Daí o pouco interesse que tenho por Mallarmé, Góngora, Reverdy e porção. O próprio Rimbaud em muitas das suas páginas me desagrade agora. Só foi supremo na Saison en enfer. Daí também a minha evolução pra uma arte cada vez mais simples e natural, arte de conversa que toda a gente entenda. Isso de introduzir e justificar sistematizando-os certos chamados erros em relação ao português não contradiz minha orientação. Às vezes se terá uma súbita incompreensão de frase minha por causa da novidade da dicção fotografada pela 1a. vez na escrita literária. Mas aí não é defeito do artista e sim inadaptação que aos poucos desaparecerá. Mas estou falando de mim...⁵⁷

57 Ibidem, p. 160.

Falando de si, Mário de Andrade timbra, portanto, em afastar-se da arte de Rimbaud, Góngora e Mallarmé, nos quais identifica uma rebusca que não corresponde à sua nova orientação. O termo “voz”, como se viu, aparece como o material das artes da palavra, e o desejo de inteligibilidade coincide com um propósito oral e coloquial do poeta, uma “arte de conversa que toda gente entenda”.

Para concluir essa busca da voz na construção da poesia, é preciso acrescentar uma observação de Mário de Andrade sobre os modos de leitura e seu envolvimento com o conteúdo e a forma da criação. A partir da remessa de poemas de juventude para que Bandeira conhecesse melhor seu percurso criativo, ele pede que o amigo não divulgue duas quadrinhas que tenciona reaproveitar em outro trabalho. Relata, no mesmo sentido, o propósito de reformular um trecho do poema “Sabiá”. A passagem da carta flui quase sem pontuação, um pouco confusa como a noite, mas é a boca – ou não? – que faz sentir o ritmo do poema:

*Também sobre o “Sabiá” não fale nada. É possível que em versos livres retome a ideia pra fazer a ‘cadência perfeita’ do fim da “Louvação”. O poema é diurno inteirinho. Se eu terminar bem calmo, aliás o poema será pelo que sinto em mim dele calmíssimo com a boca a noite a gente escutando o sabiá, me parece estupendo, não?*⁵⁸

O ouvido atento propicia, enfim, redescobrir na correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira aspectos da prática de recitar e do funcionamento vocal da poesia. Foi esse o propósito deste artigo. As cartas registram a leitura apoiada no manuscrito, a dicção de memória, os efeitos pregnantes sobre a assistência e sobre o próprio corpo. Considerado como arquivo da criação, nos termos de José-Luis Diaz, o conjunto epistolar poderia compor, mesmo que de modo subsidiário, os arquivos sonoros da poesia⁵⁹. A lembrança mordente da recitação e a falta da voz no contato com a edição de *Pauliceia*, junto a outros tantos elementos, são indícios de que a vocalidade está no cerne da obra poética de Mário de Andrade.

Para insistir na ideia de que a concepção vocal está entranhada na poetagem de Mário de Andrade, a tal ponto que estaria presente desde suas primeiras experiências, concluo com uma mensagem a outro correspondente, amigo próximo de Manuel Bandeira. Em janeiro de 1927, em carta a Ribeiro Couto, Mário de Andrade recorda suas duas primeiras criações, ainda na infância. O primeiro poeminha, sabido de memória, era feito de sons sem sentido inteligível e acompanhado de melodia. Do outro, ele lembra apenas o verso final, que envolvia o gesto teatral do trovador menino:

A primeira poesia que fiz nem sei si eu já estava no ginásio ou si foi antes porém sei decorzinha até hoje e é assim:

58 Ibidem, p. 250.

59 LANG, Abigail, MURAT, Michel & PARDO, Céline. **Archives sonores de la poésie**. Dijon : Les Presses du Réel, 2020.

*Geni de la pá!
Geni transféli gúide nôs pigorde!
Geni trans!... Féli gùinórde!
Geni!*

Depois ajuntei música nisso e você não imagina como eu gostava de cantar isso botando a boca no mundo. A segunda poesia já se compreende um pouco. Se compreendia ao menos e era séria. Me esqueci dela. Só me lembro que o último verso era 'E o moço pegou na faca e disse: Oh Morte!' Recitei isso em família e meu irmão mais velho fez muita caçoada.⁶⁰

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. 2v.

_. "O Movimento Modernista", in: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1974.

BANDEIRA, Manuel. "Perigo de Berta Singerman", in: **Andorinha, Andorinha** [1966], sel. e coord. de textos de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BANDEIRA, Manuel. "Poesia em Disco", in: **Flauta de Papel** [1957], São Paulo: Global, 2014.

BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada** [1954]. Rio de Janeiro/Brasília: Nova Fronteira, Instituto Nacional do Livro, 1987.

BATISTA, Antonio Maria. **Leitura e recitação**. Lisboa: D. Corazzi, 1885

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro, 1: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil - 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana**. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.

CAMILO, Vagner. **A Modernidade Entre Tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

⁶⁰ Fundação Casa de Rui Barbosa, Fundo Ribeiro Couto. Carta datada de 20 de janeiro, 1927.

DELFIM, Ana Paula Orlandi Mourão. **Literatura e música: a trajetória da gravadora Festa (1955-1971)**. Dissertação apresentada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da USP. Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vicente. São Paulo. 2018.

DELFINER, Judith. “**Au casino du sycomore’: les dadaïstes et la poésie performée**”, in: PENOT-LACASSAGNE, Olivier et THÉVAL, Gaëlle (dir.). **Poésie & performance**. Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2018.

DIAZ, José-Luis. “Qual genética para as correspondências?”. **Manuscrita: Revista de Crítica Genética**, [S. l.], n. 15, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177609>. Acesso em: 20 set. 2023.

FONSECA, Maria Augusta & ANTELO, Raul (org.). **Lirismo + Crítica + Arte = Poesia (Um século de Pauliceia desvairada)**. São Paulo: Edições Sesc, 2022.

GARCIA, Walter. “**Domingo: sonoridade, ambivalência, lirismo**”, in: FONSECA, Maria Augusta & ANTELO, Raul (org.). **Lirismo + Crítica + Arte = Poesia: Um século de Pauliceia desvairada**. São Paulo : Edições Sesc, pp. 254-265.

LANG, Abigail, MURAT, Michel & PARDO, Céline. **Archives sonores de la poésie**. Dijon : Les Presses du Réel, 2020.

MEYER-KALKUS, Reinhart. **Geschichte der literarischen Vortragskunst**. Berlin : J.B. Metzler, 2020.

MILANO, Miguel. **Para bem ler e bem recitar (methodo orthophonico)**. São Paulo: Editores A.P. de Souza & Irmão, 1914.

MONROSE, Eugène. **Étude sur l’art de la diction, lecture à haute voix, débit oratoire, diction dramatique**. Bruxelles: Off. de Publicité, 1883.

MONTEIRO, Pedro Meira (org.). **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência**. São Paulo: Companhia das Letras; Edusp; IEB, 2012. ANDRADE, Mário de, BANDEIRA, Manuel. **Correspondência. Organização, introdução e notas: Marcos Antonio de Moraes**. 2ª ed. São Paulo: Edusp/IEB, 2001

_ . “*Pauliceia desvairada* nas malhas da memórias”, in: **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 173-193, 2015.

PUFF, Jean-François (org.). **Dire la poésie?**. Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015.

READY, Jonathan L. & TSAGALIS, Christos C. (org.). **Homer in performance: rhapsodes, narrators, and characters**. Austin: University of Texas Press, 2018.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Encontro com uma obra-prima”, in: ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**, ed. cit., p. 279.

RUSSO, Hermínia. “Exame da disciplina de dicção”, curso ministrado por Mário de Andrade. Arquivo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

SOUZA, Sebastião de. **Discografia da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

TÉRCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade**. São Paulo: Global Editora, 2019.

WISNIK, José Miguel. “As Enfibraturas do Ipiranga”, in: FONSECA, Maria Augusta & ANTELO, Raul (org.). **Lirismo + Crítica + Arte = Poesia: Um século de Pauliceia desvairada**. São Paulo : Edições Sesc, pp. 412-425.

_. “O que se pode saber de um homem?”, **Revista Piauí**, nº 109, outubro, 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-que-se-pode-saber-de-um-homem/> Acesso em: 20 set. 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.