

Capítulo 1

Na esquina da afinidade estética

Ao piano, Nonô dedilha os acordes iniciais de um samba-canção, e chega a sugerir na introdução uma citação musical de *Conversa de Botequim*, de Noel Rosa e Vadico, o mesmo Vadico, compositor paulistano, que tinha um irmão também músico formado pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Nonô (Romualdo Peixoto) terá um sobrinho seu reconhecido como um dos grandes cantores de samba, ninguém menos do que Ciro Monteiro. No *Samba da Benção*, composto em parceria com Baden Powell, Vinícius de Moraes irá referir-se a esse fato, dizendo: ... “a benção, meu bom Ciro Monteiro, você sobrinho de Nonô...” E Nonô, naquele ano de 1932, está ao piano na gravadora Odeon, acompanhando aquele que, anos depois, nas palavras do crítico Tárík de Souza, será visto como “o mais carioca dos cantores”: Mário Reis.

A voz entra pausada, como sempre, antecipando um estilo que anos mais tarde será reinventado por João Gilberto. E auxiliado por Nonô, Mário Reis brilha em mais uma gravação cantando uma parceria de Noel Rosa e Francisco Mattoso: “É na esquina da vida/ Que assisto a descida/ De quem subiu/ Faço o confronto/ Entre o malandro pronto/ E o otário/ Que nasceu pra milionário...”

A gravação aos poucos vai diminuindo até que se percebe um homem alto, cigarro na boca, limpando os óculos molhados de suor, enquanto olha a rua por uma fresta de janela no apartamento 46 do Edifício Minas Gerais, à Rua Santo Amaro nº 5, esquina com Rua do Catete, mesmo edifício onde morara seu amigo Francisco Mignone com a esposa.¹ Estamos no verão carioca de 1939. Faz um calor terrível. E ele suspira, entre uma tragada e outra. Se já ouviu alguma vez *Esquina da vida*, na gravação de Mário Reis, ninguém sabe. O samba talvez já tenha sido cantarolado durante rodadas de chope na Brahma, na Taberna da Glória, em alguns bares da Lapa.

Noites como a em que ele próprio ensinou a Yedda Braga Miranda, recém-casada com seu amigo Murilo Miranda, a letra da marchinha de carnaval *Aurora*, de

¹ “Mignone é quem lhe indicara o edifício. Ali tinha vivido também, pouco antes, o jornalista e escritor Luís Martins, autor de uma romance, *Lapa* (proibido pela polícia do Estado Novo por imoral), um boêmio carioca que fugira para São Paulo, onde casou com Tarsila do Amaral, a musa do Modernismo”. Castro, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. P. 21.

Roberto Roberti e Mário Lago: “Se você fosse sincera...” Ele, que como o cantor mencionado, também se chama Mário: Mário Raul de Moraes Andrade.

Seu gosto por música popular será pelos anos à frente discutido e contestado. A Lúcio Rangel, que com Murilo Miranda o procurou, em 1934, para que colaborasse com a Revista Acadêmica, irá confessar sua admiração por Ismael Silva. Mas muito pouco revelará a respeito de demais compositores mais chegados à música popular, a não ser em um artigo ou outro sobre Ernesto Nazareth:

“... No entanto, si é certo que a obra de Ernesto Nazaré tem uma boniteza, uma dinâmica fora do comum, e ele apareceu e se desenvolveu no momento oportuno, não compreendo bem como é que se tornou popularmente célebre. Si foi oportuno não tem nada de oportunista nele, e é sabido que nem mesmo a genialidade basta para um individuo se popularizar. Ora a primeira observação que se impõe a quem estuda a obra dansante dele, é que de todas músicas feitas pras necessidades coreográficas do povo, ela é a menos tendenciosamente popular”².

E escreveu também sobre Chiquinha Gonzaga, para sempre ligada ao carnaval brasileiro por sua marcha-rancho *Abre Alas*, originalmente composta para o cordão Rosa de Ouro:

“Na evolução da musica popular urbana do Brasil teve grande importância o trabalho de uma mulher, já muito esquecida em nossos dias, Francisca Gonzaga. Este esquecimento, aliás, é mais ou menos justificável, porque nada existe de mais transitório, em musica, que esta espécie de composição. Compor musica de dança, compor musica para revistas de anno e coisas assim é uma espécie de arte de consumo, tão necessária e tão consumível como o leite, os legumes, perfume e sapatos. O sapato gasta-se, o perfume se evola, o alimento é digerido. E o samba, o maxixe, a rumba, depois de cumprido o seu rápido destino de provocar varias e metaphoricadas... calorias, é esquecido e substituído por outro. E como o artsita só vive na função da obra

² Andrade, Mário de. Ernesto Nazaré (Conferência na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo). *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1963. P. 122.

que elle mesmo creou, o compositor de dança, de canções de rádio, de revista de ano, também é usado, gastado, e em seguida esquecido e substituído por outro.”³

Parece mesmo que se dedica mais a estudar, comentar e criticar músicos e compositores da chamada música erudita. É o que se nota em parte de sua obra exclusivamente voltada para a música, como os livros *Música, Doce Música, Aspectos da Música Brasileira, Pequena História da Música* (que inicialmente chamou-se *Compêndio de História da Música*) e *Ensaio sobre a Música Brasileira*, este de 1928, mesmo ano da publicação da rapsódia *Macunaíma*, e onde o autor revela sua inclinação cada vez maior para os ideais nacionalistas, mesmos ideais partilhados à época pelos maestros Villa-Lobos e Francisco Mignone.

Mignone foi, inclusive, colega de Mário no Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Assim como Villa-Lobos, Mignone irá flertar com a música popular e usará o pseudônimo de Chico Bororó para assinar alguns choros. Autor de obras antológicas do repertório erudito nacional, como as *Valsas de Esquina, Valsas Brasileiras* e *Maracatu de Chico Rei*, irá dedicar as *Valsas-Choro* a um amigo dele e de Mário, o poeta Manuel Bandeira.

Portanto, não é de todo impossível imaginar Mário em sua solidão solitude olhando o Catete ao som de *Esquina da vida*. Para trás ficou o sonho do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo e uma mágoa partilhada em cartas ao amigo Paulo Duarte. No Rio, cidade que o encantara desde o carnaval carioca de 1923, pouco se encontra com Carlos Drummond de Andrade, com quem se correspondia sistematicamente desde 1924, e que é chefe de gabinete do então ministro da Educação e Saúde do Estado Novo varguista, Gustavo Capanema. A pedido de Capanema, Mário elaborou, em março de 1936, o anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional – SPAN – logo depois chamado de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN. E também trabalha na interminável Enciclopédia Brasileira.

A cidade de São Paulo (“comoção de minha vida”), a casa de sua mãe, tudo faz parte do passado. E agora resta diante dele esta esquina:

“Às vezes eu me pergunto: por quê não mudo desta esquina?... Mas sempre o meu

³ Andrade, Mário de. Chiquinha Gonzaga. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1963. P. 329.

pensamento indeciso se baralha, e não distingo bem si é esquina de rua, esquina de mundo”.⁴

Voltemos um pouco mais no tempo, cerca de dezoito anos antes, onde vamos encontrar Mário de Andrade chegando de São Paulo a uma recepção no bairro do Humaitá, na Zona Sul do Rio de Janeiro.

1. 2. Desvairio no Humaitá

Na Rua Humaitá, nº 64, residia o poeta Ronald de Carvalho. Em 1921, Mário de Andrade ali chega para dizer poemas de seu livro *Paulicéia Desvairada*, que iria lançar meses depois. Entre os convidados para o evento encontrava-se o poeta Manuel Bandeira, já com dois livros publicados: *A cinza das horas*, de 1917, e *Carnaval*, de 1921. A presença de Bandeira fora solicitada especialmente pelo próprio Mário de Andrade, que gostara bastante do *Carnaval*:

“Quando, para ler a Paulicéia na casa do Ronald, exigi dos amigos tua presença, não foi porque tivesse a curiosidade de te conhecer fisicamente. Foi para um reconhecimento”.⁵

Ronald de Carvalho participara, em 1915, de um dos dois números de *Orpheu*, a publicação portuguesa de vanguarda dirigida por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Seis anos depois, estava entre os escritores brasileiros que se aglutinavam na articulação do que viria a se chamar Movimento Modernista. Mas não haveria uma relação direta entre aquele movimento português e o brasileiro, como explica Mário da Silva Brito:

“... Luís de Montalvor (pseudônimo do diplomata e poeta português Luís da Silva Ramos) e Ronald de Carvalho, reunidos em Copacabana, idealizam o lançamento de uma revista luso-brasileira que ‘comunicasse aos leitores a nova mensagem européia. Os seus

⁴ Andrade, Mário de. Esquina. *Os Filhos da Candinha*. São Paulo, Martins, 1963. P. 290.

⁵ Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira em 22 de maio de 1923. Andrade, Mário de & Bandeira, Manuel. *Correspondência*. Organização de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: IEB/Edusp, 2000. Pág. 92.

numes tutelares seriam, de um lado, Camilo Pessanha, Paul Verlaine e Mallarmé, e, de outro, Walt Whitman, Marinetti e Picasso. Ou, como esclarece Hernani Cidade: ‘A Arte pela Arte, a Beleza pela Beleza, mas igualmente as experiências poéticas ligadas à ansiosa rebusca da bruma do mundo interior ou ao anseio de surpreender, em seu dinamismo trepidante, a agitada realidade da idade que já foi chamada do *Chauffeur*’.

Trata-se da revista *Orfeu*, que, no seu segundo número – e só dois puderam ser editados – não apresenta mais ligações com o Brasil, e é, então, dirigida por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, ‘com mais larga invasão de futurismo’.

Somente anos depois, a experiência futurista seria provada no Brasil e a palavra inventada por Marinetti faria, então, a sua entrada estrondosa no território nacional, caindo definitivamente em domínio público, pertencendo a toda gente, coruscando de maneira escandalosa nos jornais e provocando toda a sorte de reações.

O ‘futurismo’ português e o brasileiro não se encontraram naqueles primeiros tempos...⁶

Na casa do Humaitá, Mário de Andrade lê os poemas da *Paulicéia* e é grande o impacto que provoca entre todos que ali o escutam. Muitos dos que com ele conviveram, como o próprio Bandeira, afirmavam que o autor de *Macunaíma* dizia seus versos de um jeito contagiante.

“Mário dizia admiravelmente os seus poemas, como que indiretamente os explicava, em suma, convencida. Apesar de certas rebarbas que sempre me feriram na sua poesia, senti de pronto a força do poeta e em muita coisa que escrevi depois reconhecia a marca deixada por ele no meu modo de sentir e exprimir a poesia.”⁷

Manuel Bandeira conhecia do poeta paulista o livro *Há uma gota de sangue em cada poema*, de 1917, de tendências claramente parnasianas, e que depois seria renegado pelo autor que o incluiria no volume por ele próprio chamado de *Obras*

⁶ Brito, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2ª edição revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. P. 38-39.

⁷ Manuel Bandeira em *Itinerário de Pasárgada*. Bandeira, Manuel. Poesia Completa e Prosa. 3ª impressão da 4ª edição. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985. P. 62.

imatura. Bandeira lembrava-se de ter tomado conhecimento do livro na casa de Di Cavalcanti, olhando um exemplar autografado por Mário ao pintor. Os poemas “imatuross” deram a Bandeira a impressão de serem ruins, mas de um ruim esquisito, como ele explicaria décadas depois no seu *Itinerário de Pasárgada*.

De início, a aproximação entre Mário e Bandeira, propiciada pela leitura daqueles poemas, irá selar a participação do poeta de *Carnaval* na Semana de Arte Moderna que se realizaria de 13 a 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Manuel Bandeira não comparece pessoalmente, mas seu poema *Os Sapos*, escrito em 1918 e incluído em *Carnaval*, é recitado por Ronald de Carvalho.

“Também não quisemos, Ribeiro Couto e eu, ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna. Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados. Pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é enorme”.⁸

1. 3. Tradição e ruptura

Três meses depois da Semana de Arte Moderna, Manuel Bandeira escreve a primeira carta a Mário de Andrade dizendo que há muito queria exigir a publicação imediata de seus poemas. Aproveita para enviar ao amigo paulista exemplares do *Carnaval* e conta que soube de seu endereço através de Sérgio Buarque de Holanda, amigo em comum, bem mais moço que os dois, já que Bandeira nasceu em 1886, Mário em 1893 e Sérgio em 1902.

Em 1922, o paulista Sérgio Buarque de Holanda encontrava-se no Rio de Janeiro estudando direito. Pouco mais de dois anos depois, fundaria com seu colega de faculdade e grande amigo, Prudente de Moraes, neto, a revista *Estética*, que não passaria do terceiro número e teria entre seus colaboradores os principais nomes ligados ao Movimento Modernista no Brasil. Mário de Andrade colaboraria em todos os três números da publicação. Sérgio Buarque publicaria no jornal *A Garoa*, em 3 de

⁸ Bandeira, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Poesia Completa e Prosa. 4ª edição. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985. P. 65.

janeiro de 1922, um artigo que explicava a posição dos artistas brasileiros que se reuniam em torno das idéias que eclodiriam na Semana de Arte Moderna:

“(…) Tudo faz supor que o nosso século romperá com a rotina costumeira e inaugurará uma formidável tendência que fará da arte alguma coisa que não seja o eterno Maria-vai-com-as outras, das anteriores. Surjam novos evangelhos, novas doutrinas, novas teorias, novas idéias, novas opiniões, novos artistas, novos profetas! É o que se deve esperar (...)”⁹

O livro que viria a ser o estopim para o Movimento Modernista seria exatamente *Paulicéia Desvairada*. Se hoje há críticos e pesquisadores que apontam para variadas formas de modernismo, condenando a idéia de que o movimento no Brasil tenha se reduzido a uma espécie de “semanismo paulista”, é importante frisar o caráter arrebatador de *Paulicéia Desvairada* entre artistas e intelectuais (notadamente escritores) que buscavam novos caminhos para a arte no Brasil.

O impacto provocado pelo livro fará com que seu próprio autor seja identificado por muitos anos com aqueles versos de “provocação”. E em Manuel Bandeira, desde aquele primeiro encontro no Humaitá, os versos de *Paulicéia* irão exercer uma influência que ainda está por ser melhor analisada, mas que existiu, de fato, como ele mesmo afirmou no *Itinerário de Pasárgada*, em trecho já citado. A respeito do livro, observou João Luiz Lafetá:

“A impressão que se tem ao ler esses versos é contraditória: ao cheiro do novo, que eles ainda têm, junta-se o sentimento de coisa desarrumada, caótica, quase informe. As reticências, as grandes exclamações, os neologismos preciosos (retórica e amaneiramento que o poeta nunca abandonou de todo) são os responsáveis por uma sensação penosa de artificialismo e falsidade. É certo que a São Paulo de 1920 difere muito da de hoje, mas na situação do leitor atual, imerso na fumaça de fábricas e automóveis, é quase fantástico este quadro hiperbólico da ‘Paisagem nº 1’: ‘Pleno verão. Os dez milhões de rosas paulistanas./ Há neve de perfumes no ar.’ E é que ‘artificial’ e ‘falsa’

⁹ *Il Faut des Barbares*. Boaventura, Maria Eugenia (org). 22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2000. P. 39.

são adjetivos que não se aplicam apenas à dicção do livro, mas também à imagem da cidade que ele apresenta. Ou dizendo melhor: não é só a poesia que parece ruim, mas ainda sua matéria nutridora, a cidade que a inspira.”¹⁰

Paulicéia Desvairada é um marco na literatura brasileira por ser o primeiro livro a conter somente versos livres. Mas, ainda que possamos verificar nele instantes iluminados de construção poética, está aquém de outras obras de seu autor. Embora seja um trabalho bem mais maduro do que *Há uma gota de sangue em cada poema*, quase não resiste a uma comparação com os primeiros livros de Bandeira (*A Cinza das Horas* e *Carnaval*). Mas é exatamente esse o livro que indicará ao poeta pernambucano o caminho para o melhor de sua poesia, que se esboçará a partir de *O Ritmo Dissoluto* (1924) e estará perenemente edificada em *Libertinagem* (1930).

Em seu livro *Lira e Antilira*, ao abordar as vanguardas do início do século XX em contraste com o movimento modernista, Luiz Costa Lima nota que o surrealismo levou muitos artistas, como Breton, Aragon e Eluard ao engajamento político. O mesmo teria acontecido com o futurismo italiano e o futurismo russo, já que Marinetti e Maiakovski levam seus postulados estéticos ao comprometimento político. O primeiro ligado ao fascismo e o outro à revolução soviética.

Costa Lima considera, no entanto, que os modernistas brasileiros se revestiam de espírito de boêmia, de reverência gratuita, eram uns adolescentes mal comportados. O crítico chega a citar Oswald de Andrade, em *Serafim Ponte Grande*: “o contrário do burguês não era o proletário, era o boêmio”.¹¹

O crítico procura em padrões estéticos europeus a base para sua argumentação contrária à vanguarda modernista brasileira. Mas parece que a mesma lucidez aguçada com que enaltece e valoriza admiravelmente a obra de João Cabral de Mello Neto é estranhamente desperdiçada ao transparecer uma espécie de mal-estar com tudo que se relacione a Mário de Andrade. Em 2001, Costa Lima, por ocasião do centenário de Murilo Mendes, publicaria um interessante ensaio sobre o poeta nascido em Juiz de Fora. No mesmo texto, ataca a forma com que Mário de Andrade criticou *A Poesia em*

¹⁰ Lafetá, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. P. 17.

¹¹ Lima, Luiz Costa. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. P. 50.

pânico, livro de Murilo lançado em 1939¹². Ocorre que a poesia de Murilo Mendes está longe de ser uma oposição às idéias e à obra de Mário. E isso fica bastante evidente no poema de Murilo *Grafito para Mário de Andrade*.

Naquela casa da Rua Humaitá, no ano de 1921, ainda era cedo para avaliações como a que o próprio Mário de Andrade faria duas décadas depois, ao afirmar:

“Atuais, atualíssimos, universais, originais mesmo por vezes em nossas pesquisas e criações, nós, os participantes do período milhormente chamado ‘modernista’, fomos, com algumas exceções nada convincentes, vítimas do nosso prazer da vida e da festança em que nos desvilirizamos. Si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isto era o principal!...”¹³

Quando se conhecem, Manuel Bandeira é o poeta que há cerca de um ano vive na Rua do Curvelo (atual Rua Dias de Barros), no bairro de Santa Teresa, no Rio, enquanto Mário de Andrade mudou-se naquele mesmo ano de 1921 para a Rua Lopes Chaves, no bairro da Barra Funda, em São Paulo, onde vivia numa casa de dois andares com a mãe, Maria Luísa, a tia, irmã de sua mãe, carinhosamente tratada por tia Nhanhã, o irmão mais velho, Carlos, e a irmã caçula, Maria de Lordes. Seu irmão Renato, seis anos mais novo que ele, e que estudava para ser concertista de piano, morrera quando Mário era ainda adolescente¹⁴. Seu pai morrera em 1917.

Por sua vez, Manuel Bandeira mora numa pensão, onde se torna íntimo do escritor Ribeiro Couto, e depois passa a morar, na mesma rua, numa casa que dava para uma bela vista da baía de Guanabara e onde se tornaria vizinho da psiquiatra Nise da Silveira, do compositor Jayme Ovalle, do pintor Cícero Dias e de muitos outros expoentes da cultura brasileira, que durante o período de Manuel Bandeira na

¹² Lima, Luiz Costa. “Murilo Mendes em seu começo”. *Murilo Mendes 1901-2001*. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes/ Universidade Federal de Juiz de Fora, 2001. P. 31.

¹³ Andrade, Mário. *O Movimento Modernista. Aspectos da Literatura Brasileira*. 4ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora/INL/MEC, 1972. P. 252.

¹⁴ “Quando ele decidiu ser um grande pianista, o irmão mais novo dele, o Renato, morreu de uma maneira bobíssima: levou uma cabeçada num jogo de bola. E o Mário adorava esse irmão, que também estava estudando para ser concertista. Ficou tão abalado que suas mãos começaram a apresentar um certo tremor, e aí se contentou em ser só professor de piano. Passou uma temporada na casa do Tio Pio, em Araraquara, e voltou decidido a ser poeta. Por isso muitos estudiosos dizem que ele era um músico escondido em um escritor...” (Sandroni, Luciana. *O Mário que não é de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001). P. 29.

Rua do Curvelo, entre 1920 e 1933, também estavam morando em Santa Teresa. O cotidiano de Bandeira nesse período foi cuidadosamente pesquisado e descrito pela ensaísta Elvia Bezerra em seu livro *A Trinca do Curvelo* (Rio de Janeiro: Topbooks, 1995).

Em 1921, Manuel Bandeira tem cerca de 35 anos. É solteiro, perdeu mãe, irmã e seu pai morrera cerca de dois anos antes. Encontra naquela rua ambiente propício para descobrir uma vida antes jamais imaginada por quem freqüentou o sanatório de Clavadel, na Suíça, e se julgou condenado pela tuberculose. Na Rua do Curvelo, o homem maduro se reconciliará com as reminiscências da Rua da União, no Recife.

“A Rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. (Ribeiro) 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”¹⁵.

O Ritmo dissoluto, *Libertinagem*, parte de *A Estrela da Manhã* e a prosa *Crônicas da Província do Brasil* serão livros de Bandeira escritos durante a moradia na Rua do Curvelo.

É esse Manuel Bandeira, solitário do Curvelo, que Mário de Andrade irá conhecer e com quem irá travar uma relação de amizade e admiração, além de muitas polêmicas. O poeta paulista estava então com 28 anos. Descobre em Bandeira um interlocutor ideal para tratar de poesia e música. Mário de Andrade acabava de ser nomeado professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. E havia também não só a afinidade poético-musical que os unia como também a questão religiosa. Até o fim da vida, Mário de Andrade sustentaria a contradição de ser um intelectual simpatizante da causa socialista e que acreditava em Deus. Chegou a mencionar o assunto em cartas, como em uma enviada a Murilo Miranda e mereceu um artigo póstumo de Carlos Drummond de Andrade sob o título *A religião em Mário de Andrade*.¹⁶

¹⁵ Bandeira, Manuel. Itinerário de Pasárgada. *Poesia Completa & Prosa*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. P. 60.

¹⁶ Andrade, Carlos Drummond de. *A religião em Mário de Andrade*. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Pág.8. 22/08/1982.

Também homem de fé católica, Bandeira passaria a freqüentar o convento da Ordem das Carmelitas Descalças, construído em 1750 exatamente na Ladeira de Santa Teresa, próximo à Rua do Curvelo. O poeta pernambucano iria ali, a partir de 1931, visitar regularmente a prima que era monja carmelita, irmã Maria do Carmo do Cristo Rei. A partir desse contato com o convento surgiria o oratório *Alegrias de Nossa Senhora*, publicado pelo poeta no livro *Opus 10*.

“Naquela mesma época (1931) era priora do convento a filha de Capistrano de Abreu, madre Maria José de Jesus, que coordenava a tradução da obra da padroeira, Santa Teresa de Ávila. Bandeira passou então a ir com freqüência ao interlocutório para discutir com madre Maria José as dúvidas que ela e suas colaboradoras tinham sobre ortografia.

A priora revelou-se também poeta e, parece, com boa técnica nos versos rimados e metrificadas, segundo avaliação do próprio Bandeira, que lhe prefaciou o livro *Sonetos e poemas* (...) Desse contato conventual nasceu um texto para oratório há muito tempo encomendado a Bandeira por Francisco Mignone (...) madre Maria José compôs o poema *Alegrias de Nossa Senhora*, e Bandeira sentiu que dali poderia extrair o texto de um oratório.”¹⁷

Quanto à música, Bandeira admite em *Itinerário de Pasárgada* que “não há nada no mundo de que eu goste mais do que de música. Sinto que na música é que eu conseguiria exprimir-me completamente”. Não só tem poemas musicados por nomes como Villa-Lobos e Francisco Mignone, como também chega a fazer letras para melodias já prontas. É assim que trabalha na parceria de *Azulão*, com Jayme Ovalle¹⁸, e também em *Modinha*, com Villa-Lobos. Mário de Andrade ensaia o papel de cancionista, fazendo música e letra em *Viola quebrada*, que recebeu harmonização de Villa-Lobos. Mas confessa em carta a Bandeira que teria plagiado a melodia de *Cabocla de Caxangá*, de Catulo da Paixão Cearense. Em resposta, Bandeira envia-lhe

¹⁷ Bezerra, Elvia. *A Trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. P. 51-52.

¹⁸ *Azulão* acabou por se incorporar definitivamente ao repertório do cancionário popular brasileiro, tendo recebido gravações de diferentes intérpretes, como Maria Lúcia Godoy e Maria Bethânia. A canção foi tema do filme *Inocência*, dirigido por Walter Lima Júnior, em 1981, inspirado na obra homônima do Visconde de Taunay, e que marcou a estréia da atriz Fernanda Torres no cinema.

uma carta duvidando do plágio e dizendo que Mário conseguiu, sim, foi fazer um choro paulista¹⁹.

Amizade nascida no período de maturidade e quando os dois firmavam suas convicções estéticas, a relação entre Mário e Bandeira pode ser vista como uma longa conversa de amadurecimento artístico e ético em relação ao país e aos homens de seu tempo. Cultivada na maioria por cartas trocadas à distância, essa amizade que influenciou diretamente transformações no cenário cultural brasileiro floresceu numa esquina de afinidades poéticas que bem se pode imaginar existir entre a Rua Lopes Chaves e a Rua do Curvelo.

1. 4. Sem medo de ser contraditório

Três meses depois da Semana de Arte Moderna, Manuel Bandeira escreve uma carta a Mário de Andrade dizendo-lhe que há muito queria exigir a publicação imediata de seus poemas. Aproveita para enviar ao amigo paulista exemplares do *Carnaval*.

A primeira carta de Bandeira é respondida por Mário de Andrade no dia 06 de junho de 1922 e a partir de então inicia-se uma correspondência volumosa entre os dois, que só findará com a morte de Mário de Andrade, em fevereiro de 1945. Nas cartas, tratam dos mais variados temas relacionados à literatura e às artes em geral. Criticam um ao outro, trocam idéias, opiniões e, pouco a pouco, firmam uma sólida amizade, que passará também por instantes tempestuosos, mas sempre revelando uma imensa afinidade e cumplicidade de idéias e ações. Ao longo dos vinte e três anos de convivência, uma convivência quase toda acontecida através de cartas, Mário de Andrade terá em Manuel Bandeira um de seus grandes confidentes.

Na esquina imaginária entre a Rua do Curvelo e a Rua Lopes Chaves sobressaem os modos diferentes de viver a solidão. Bandeira se sente liberto, maduro para a poesia, adquire sua autonomia. Mário permanece morando na casa da mãe, sendo o único homem entre mãe, irmã e tias (seu irmão Carlos se casaria vivendo com a esposa numa casa perto da família. Sua irmã também se casaria, permanecendo apenas ele solteiro). Na oportunidade que tem de viver como Bandeira, quando se

¹⁹ Em janeiro de 2004, *Viola quebrada* seria incluída na trilha sonora da minissérie *Um só coração*, produzida pela Rede Globo. Escrita por Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, a estória foi ambientada na São Paulo da década de 1920, apresentando personagens que participaram da Semana de Arte Moderna, como o próprio Mário de Andrade.

muda para o Rio, em 1938, onde permanece até 1941, sente-se sem lugar, sem chão. Mas é um lugar que já não encontra nem mesmo ao retornar à mesma casa da mãe, na Lopes Chaves, como bem observa Eduardo Jardim de Moraes, autor de *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999).

“... Até hoje ninguém parece se sentir à vontade para dizer que ele era veado – e os veados militantes preferem Oswald”²⁰, afirma Caetano Veloso em seu livro *Verdade tropical*, numa das poucas referências que faz ao nome de Mário de Andrade, enquanto reafirma o valor de Oswald de Andrade para a cultura brasileira, deixando claro que para ele existe, sim, a oposição simplista Mário *versus* Oswald à qual fomos acostumados até agora. “E por que ninguém diz que Mário de Andrade não era realmente moderno”, me perguntam colegas mestrandos e doutorandos ávidos por definir o que é ou não modernidade no caótico panorama de um país economicamente e, portanto, culturalmente vulnerável como no caso do Brasil. *Vanguarda e subdesenvolvimento*, de Ferreira Gullar, será um livro datado? Como datadas serão também as peças de Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri?

Errados estiveram Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Villa-Lobos ao perceberem convergências entre o modelo getulista de desenvolvimento e a afirmação de uma arte que se queria nacional? Vamos repudiar as apresentações estadonovistas do Primeiro de Maio no Estádio de São Januário e aplaudir o triunfo de megashows comerciais no Maracanã? A questão da brasilidade será realmente uma balela?

Mário de Andrade para muitos ficou apenas como aquele que quis institucionalizar o folclore. Críticos como Luiz Costa Lima afirmaram que o poeta fracassou brilhantemente.

A influência e importância de Mário de Andrade para a literatura brasileira ainda estão por ser melhor avaliadas, e para isso têm contribuído muitos estudos e teses a respeito, como o recente livro de Ruy Espinheira Filho, *Tumulto de amores e outros tumultos*.

Pedro Nava, em seu quarto livro de memórias, *Beira-Mar*, publicado em 1978, fala de toda a influência de Mário sobre seus escritos e de quanto sentia a falta do amigo. E muitos foram os que expressaram em verso ou prosa o que representava a

²⁰ Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 259-260.

ausência de Mário de Andrade. Dois meses depois da morte do escritor, o então presidente da Associação Brasileira de Escritores, Sérgio Buarque de Holanda, em sessão especial em memória ao autor de *Macunaíma*, disse:

“... um crítico apenas equilibrado e que medisse as próprias efusões nunca nos daria dele senão uma imagem inacabada. Para alcançar toda a franqueza singular de sua obra, tão rica em humanidade, tão cheia de franqueza dadivosa que ele soube estimar em alguns poetas, é preciso, sem dúvida, compreensão crítica, mas é mister também simpatia e mais do que simpatia. São virtudes, estas, que não se contradizem, salvo nas aparências, e que bem entendidas podem harmonizar-se.”²¹

Álvaro Lins, crítico atento e que se correspondeu com Mário, parece ter captado essa harmonia:

“Ele não tinha, na verdade, o mais tolo dos medos que é este de parecer mais tarde contraditório. Não sendo além disso o que se pode chamar um artista puro – isto é: um artista somente preocupado com a criação da própria obra, murado dentro de uma verdade política, moral e estética, conquistado e incorporado definitivamente como direção exclusiva – Mário de Andrade tinha a paixão dos movimentos culturais, e por efeito da sua apostólica vocação de participante, estava sempre se sentindo chamado a confrontar as suas posições e opiniões com os acontecimentos do dia”.²²

²¹ Holanda, Sérgio Buarque. “O líder morto”. *O Espírito e a Letra*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996. P. 227.

²² Lins, Álvaro. “A crítica de Mário de Andrade”. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio: José Olympio, 1983. P. 39.

Em 1939, em seu exílio no Rio²³, Mário de Andrade podia ser encontrado por um jornalista como Joel Silveira, no bar Amarelinho, na Cinelândia, bebendo seu chope e declarando que “de resto, somente um pequeno contato com minhas obras me demonstra muito mais marcado pelo tropicalismo que propriamente pelo nacionalismo.”²⁴ Parecia disfarçar bem a jornalistas e amigos a angústia que o dominava e da qual jamais iria se separar. E antes que recusasse a paciência, a esperança, antes que se atirasse na noite, com uma lágrima apenas (Pierrot ou Arlequim?), alga escusa nas águas de seu Tietê, tornemos a olhar aquele homem na esquina de Santo Amaro com Catete, enquanto ouve *Esquina da vida* e a quem Murilo Mendes dedicou um de seus grafitos²⁵. O mesmo homem sobre quem Vinícius de Moraes diria no poema *A Manhã do Morto*:

“Goza a delícia de ver
Em seus menores resquícios.
Seus olhos refletem assombro.
Depois me fala: Vinícius
Que ma-ra-vilha é viver!”²⁶

O gozo de viver tão presente em Mário até seu período de “exílio no Rio” ficaria para sempre estampado em seu jeito de ser/ escrever (fingindo?) de forma arlequinial. Até que pouco a pouco a figura de *Pierrot* emergisse das sombras desse *Arlequim*. Mas ainda era preciso descobrir o Brasil...

²³ O termo “exílio no Rio” foi cunhado pelo jornalista e escritor Moacyr Werneck de Castro, que o aproveitou para o título do livro em que se debruçou sobre as memórias que lhe ficaram de Mário de Andrade, contando a sua história sobre o período que o escritor paulista morou no então Distrito Federal, entre 1938 e 1941.

²⁴ Silveira, Joel. Encontro com Mário de Andrade. Lopez, Telê Porto Ancona (Org). *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T.A Queiroz, 1983. P. 58.

²⁵ Mendes, Murilo. “Grafito para Mário de Andrade”. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. P. 634.

²⁶ Moraes, Vinícius de. *A Manhã do Morto*. *Poesia Completa e Prosa*. 3ª edição. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998. P. 348.