

O exercício musical na poesia de Manuel Bandeira

The musical exercise in the poetry of Manuel Bandeira

Max Lima da Silva 

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – Rio de Janeiro - Brasil

Resumo: A música se apresenta como agente fundamental na vida e na obra poética de Manuel Bandeira. Poucos autores da literatura brasileira levaram a ambição musical a consequências tão dramáticas dentro do texto ou mesmo projetaram em sua escrita similar vontade partitural. O culto a Euterpe irrompe de várias maneiras na vida do autor de Opus 10: no estudo minucioso de tratados de composição musical; na tentativa, sem muito sucesso, de aprender o piano e o violão; na convivência com grandes compositores que musicaram poemas seus, no refinado exercício de cronista musical, tarefa que desempenhou com magnífica desenvoltura crítica. É nos seus textos poéticos, no entanto, que a atividade musical se sobressai com maior proeminência. O presente artigo tem por objetivo abordar algumas dessas incursões musicais em *A Cinza das Horas*, livro de estreia do poeta pernambucano. Por meio de uma abordagem formal dos poemas "À beira d'água", "Ruço" e "Desencanto", mostraremos como o Bandeira comove a linguagem para se reportar ao universo da música.

Palavras-chave: Manuel Bandeira. Literatura. Música. Melopoética.

Abstract: Music presents itself as a fundamental agent in the life and poetic work of Manuel Bandeira. Few authors in Brazilian literature have taken musical ambition to such dramatic consequences within the text or even projected a similar score-like interest in their writings. The cult of Euterpe breaks into the life of the author of Opus 10 in several ways: through a detailed study of musical treatises; in his attempt, without much success, to learn how to play the piano and guitar; in the acquaintanceship with great composers who have set his poems to music; through his refined activity as a music columnist, a task he performed with magnificent critical aplomb. Nevertheless, it is in his poetic texts that musical activity stands out more. The purpose of this article is to address some of these musical incursions in *A Cinza das Horas*, the debut book by the poet from Pernambuco. Through a formal approach to the poems "À beira d'água", "Ruço" and "Desencanto", we will show how Bandeira mobilizes language in order to allude to the musical universe.

Keywords: Manuel Bandeira. Literature. Music. Melopoetics.

Introdução

Não é recente a disposição musical da obra de Bandeira. Já em vida ele gozava de uma prestigiosa predileção de compositores, que, mesmo sem saber explicar, viam nos seus poemas a conjugação ideal entre som, forma e temas brasileiros, combinação que propiciava textos exemplares para fomentar a canção de câmara nacional. Acrescentem-se a isso os próprios títulos dos poemas, nos quais já era possível perceber uma "mania musical", para usar um termo cunhado por Gilda Melo e Souza e Antonio Cândido na apresentação de *Estrela da Vida Inteira* (2009, p. 16): canções, balada, cantiga, cantilena, improviso, noturno, tema e variações, todo esse arsenal de termos provenientes do universo musical constelam a poesia bandeiriana.

A Cinza das Horas, publicado em 1917, é uma reunião de 50 poemas concebidos ao longo da mocidade de Manuel Bandeira. Mesmo sendo uma obra da juventude, o volume já mostra o poeta em total domínio de sua linguagem e bastante empenhado em traduzir através dela certos impasses da condição humana. Esboços de uma certa "mitologia familiar" – isto é, a representação nostálgica das relações domésticas – a qual mais tarde assumiria papel fundamental em poemas como "Evocação do Recife", já estão de alguma maneira introduzidos nesse livro. Também cifrados em diversos poemas do volume estão o gosto pela música e o elã de incorporar na linguagem poética certos procedimentos musicais.

No soneto "À beira d'água", por exemplo, o som vira modalidade expressiva por excelência, traduzindo o entusiasmo aquático do poema através da plumagem da palavra:

D'água o fluido lençol, onde em áscuas cintila
O sol, que no cristal argênteo se refrata,
Crepitando na pedra, a cuja borda oscila,
Cai, gemendo e cantando, ao fundo da cascata.
(BANDEIRA, 2009, p. 56)

Nessas linhas, o cuidadoso manejo sonoro nos informa que o significante ambiciona dizer o significado. A inversão "D'água o fluido lençol", ao colocar em proeminência o elemento aquático, converte as consoantes líquidas do verso em uma emulação do

movimento das águas, em particular no encontro consonantal de "fluido". Também nas sibilantes de "áscuas" se faz ouvir o correr das águas:

D'água o FLuido Lençol, onde em áScuas cintiLa

Ainda no verso 1, a palavra "cintila", principalmente pela recorrência do "i" e pela presença do "t", sugere centelhas de luz, ideias visualmente embutidas no sentido da própria palavra e em todo o verso 2, onde a presença do mesmo "t" e dos encontros consonantais "cr" "fr" proporcionam uma experiência verbivocovisual da refração da luz em um cristal:

O sol, que no CRisTal argênTeo se reFRaTa,

Nos dois versos seguintes, Bandeira segue extraindo possibilidades sonoras variadas. Observemos como a crepitação mencionada no terceiro verso se realiza sonoramente através das plosivas e dos encontros consonantais do primeiro hemistíquio:

CRePiTanDo na PeDRa, a cuja borda oscila

Por fim, na última linha da estrofe, o verso geme e canta através das langorosas nasais:

Cai, geMeNdo e caNtaNdo, ao fuNdo da cascata.

A sensibilidade rítmica e a consciência sonora de Bandeira também são majestosas em um outro poema de *A Cinza das Horas*, "Ruço":

Muda e sem trégua
Galopa a névoa, galopa a névoa.

Minha janela desmantelada
Dá para o vale do desalento.
Sombrio vale! Não vejo nada
Senão a névoa que toca o vento.

Lá vão os dias de minha infância
- Imagens rotas que se desmancham:

O vento do largo na praia,
o meu vestidinho de saia,

Aquele corvo, o voo torvo,
O meu destino, aquele corvo!

O que eu cuidava do mundo mau!

Os ladrões com cara de pau!

As histórias que se faziam sonhar;
E os livros: Simplício olha para o ar,

João Felpudo, Viagem à roda do mundo
Numa casquinha de noz.

A nossa infância, ó minha irmã, tão longe de nós!

(BANDEIRA, 2009, p. 49)

Notemos como na primeira estrofe a dimensão semântica do verbo "galopar" se expressa em parceria com a própria contextura rítmica do verso que o contém. Importante perceber também que no verso 1 a palavra "trégua" contém em si o substantivo "égua", cujo significado reverbera, por associação, no verso seguinte, formando uma cadeia de sentidos que se espalha rítmica e sonoramente: a alternância de sílaba longa e breve nos hemistíquios de "Galopa a névoa, galopa a névoa", bem como a presença das plosivas [g] e [p] recriam, através da linguagem, o ritmo de um trote. Uma faceta notável desse trabalho é o diálogo que ele estabelece com o famoso poema de Edgar Allan Poe, "The Raven". A relação com o poeta americano começa com o próprio título. A agourenta e sombria figura do corvo, "raven", dá lugar a um cômico "ruço", que opera no texto em sua conotação dupla, significando "neblina", mas também "desbotado" (em contraste com o negrume rútilo do corvo de Poe), confirmando que Bandeira está comovendo as palavras em uma tentativa máxima de comunicação, isto é, valendo-se de todos os seus sentidos (vide trégua-égua). Na quinta estrofe, Bandeira chega mesmo a mencionar a ave sinistra, trazendo para seu poema a dimensão desesperadora que é tecida no texto do autor de "Annabel Lee":

Aquele corvo, o voo torvo,
O meu destino, aquele corvo!

Nessas linhas, o clima sombrio evocado pela presença constante da escura vogal [o] é potencializado pela obsessão paranomástica, cujo esquema de repetição dos grupos fônicos "OR" e "VO" traduz o desespero de impedir e fixar o voo da ave que leva consigo um pedaço da infância do sujeito lírico:

Aquele cORVO, o VOo tORVO,

O meu destino, aquele cORVO!

A aflição desses versos se reporta à agonia do poema de Poe. Não são por acaso, portanto, certas semelhanças rítmicas e paranomásticas:

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting
(POE, 1984, p. 86)

O ritmo desse verso também tem reverberações no segundo verso da primeira estrofe do poema de Bandeira. Ali, a alternância de sílabas longas e curtas, bem como a repetição da oração "galopa a névoa" remontam ritmicamente aos dois hemistíquios do texto Poe:

Muda e sem trégua
Galopa a névoa, galopa a névoa.

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting

O mais importante dessa intertextualidade entre Bandeira e Poe é o fato de o brasileiro estar submetendo seu texto a certos cálculos e rigores rítmicos previamente articulados pelo americano em "The Raven". Sabemos que Poe era um laborioso escavador do verso e, ao reportar-se a ele, o poeta brasileiro está nos informando que as consequências rítmicas e sonoras desse poema são, na verdade, deliberadas. Como em "The Raven", "Ruço" quer soar como significa, ou significar como soa, através de um apurado exercício técnico intermediado pela linguagem. Analisando "The Raven", Jakobson formula algumas colocações preciosas não só para o texto de Poe, mas para a poesia em geral, chegando a conclusões significativas acerca da contiguidade som-sentido que são fundamentais para abordar a musicalidade da poética de Manuel Bandeira:

A poesia não é o único domínio em que o simbolismo dos sons se faz sentir; é, porém, uma província em que o nexo interno entre som e significado se converte de latente em patente e se manifesta da forma mais palpável e intensa, conforme o assinalou Hymes na sua estimulante comunicação. A acumulação, superior à média, de certa classe de fonemas, ou uma reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso, de uma estrofe, de um poema, funciona como

uma "corrente subjacente de significado", para usar a pitoresca expressão de Poe. (JAKOBSON, 1969, p. 153)

— Eu faço versos como quem morre.
(BANDEIRA, 2009, p. 43)

Este "simbolismo dos sons" que repercute em "À beira d'água" e "Ruço" está presente, de alguma forma, em todo *A Cinza das Horas*. No entanto, o poema do volume em que a complexidade sonora como recurso expressivo é mais profundamente explorada é, sem dúvidas, aquele de título "Desencanto". Ali o poeta leva às últimas consequências o uso do som, do silêncio e a comunicação recíproca de fonemas como forma de invocação imagética, sinalizando uma pulsação embrionária de experimentação harmônica que se desenvolveria em livros posteriores.

A canção dissoluta

Nos 12 versos que o compõem, "Desencanto" exhibe diversos traços penumbriados, tão comuns nesse primeiro momento poético de Bandeira. O tom melancólico, a postura passiva diante da vida e a atenuação da própria existência ditam o caráter desses versos e nos dão a certeza de que ainda não estamos diante do poeta propriamente moderno que reconhecemos no autor de *Libertinagem*. Todavia, há, nessas linhas, uma absoluta honestidade rítmico-sonora empenhada em traduzir na linguagem o desalento existencial do eu-lírico. O poema ganha relevância ainda maior quando pensamos que elementos que desempenham papel ativo e fundamental em música aparecem aqui articulados de maneira consciente. Dessa forma, podemos dizer que "Desencanto" – ainda que muito discretamente – marca, em termos cronológicos, a estreia do músico Bandeira em poesia.

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

E nestes versos de angústia rouca,
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.

Há um duplo movimento articulado nas linhas desse poema. De um lado está a sua própria escritura, a sua realização material através da linguagem. Do outro, está a vida daquele que escreve os versos. A pulsão contrária desequilibra os polos, de modo que escrever é também morrer. É na medida em que o poema se consuma que o poeta se consome. Essa condição da existência que se esfarela para que o poema se consolide é o fator fundamental que embebe o poema em malha trágica. "Desencanto" se inicia com a comparação "Eu faço versos como quem chora" e se encerra com a voz atualizada do poeta (indiciada pelo travessão), que nos conta a sua nova condição: "— Eu faço versos como quem morre.". Se no primeiro verso a comparação revelava um eu em exercício de desmoronamento lacrimoso, no último verso, com o poema de pé, a estrutura do eu já ruiu. Nesse contexto, o poema surge como um exercício ambíguo de fragmentação e de edificação. Em outras palavras, toda a fragmentação, vinculada diretamente à ordem espiritual, é aqui edificada criativamente através da linguagem.

A sonoridade – elemento sempre ativo da poética de Bandeira – reverbera em "Desencanto" por intermédio de uma elaborada teia de ecos. Impressiona como todos os traços sonoros desse poema se comunicam: não apenas as vogais, mas também as consoantes, parecem almejar uma condição puramente musical, na medida em que se sistematizam minuciosamente para expressar sentido. O resultado dessa aspiração é uma impressão harmônica totalmente adequada ao espírito semântico do poema, caracterizado sobretudo pelo desfalecimento indicado no título. Vejamos como se dá, então, o exercício dessa criptografia subliminar.

Se a nossa tarefa fosse a de escolher duas palavras que melhor capturassem a natureza de "Desencanto", essas seriam, certamente, dois substantivos que se anunciam logo no começo do poema: "choro" – que se manifesta no texto através da forma verbal "chora" – e "desalento". De um lado, o

exercício ativo do derramamento de si mesmo. Do outro, o esgotamento total, a falta de energia. Dentro da encenação do poema, essas duas palavras adquirem robusta força prismática, no sentido de que todo o esforço sonoro da linguagem nos versos será feito com a finalidade maior de iluminá-las.

A determinação bandeiriana de recriar o choro através da linguagem é profundamente aguçada. Todo o poema "chora" através da solidariedade reiterativa entre as consoantes e vogais nasais. Elas se conversam ao longo dos versos, alternam-se, invertem-se, evidenciando um jogo de reciprocidade, fruto do trabalho orquestral com a linguagem. De fato, a nasalidade, que numa despreocupada observação seria apenas uma célula musical dentro da tessitura do poema, logo se firma como um motivo harmônico que garante a "Desencanto" o seu efeito total juntamente com outros elementos. Já no primeiro quarteto, temos:

Eu faço versos cOMo quEM chora
De desalENto... de desENcANTo...
Fecha o Meu livro, se por agora
NÃO tENs Motivo NENhUM de prANTo

Todas as possibilidades nasais aparecem aqui inteligentemente elencadas. No primeiro verso, a consoante bilabial "m" nasalisa as vogais. No verso seguinte, é a vez da consoante "n" desempenhar a mesma atividade de nasalização. No terceiro verso, excetuando o discreto "m" de "meu", a nasalidade quase que se ausenta por completo. No verso final da estrofe, todavia, as vogais e consoantes nasais quase não deixam espaço para as demais. Atentemos sempre para a disposição efetiva dos sons na obra do Bandeira. Apontar esses traços nasais não basta; é importante, acima de tudo, compreender o exercício ativo dos sons e o crescendo ao qual Bandeira os submete.

No primeiro verso do poema a nasalidade é inserida discretamente como célula nas palavras "como" e "quem". Quase não a percebemos, principalmente porque o acento desse verso recai nas palavras que antecedem e sucedem "como quem". No segundo verso, agora sim acentuadas, as vogais nasais impulsionam uma suspensão chorosa, ressaltada sobretudo pelo eco do "e" nasal de "desalento" na palavra seguinte, "desencanto". No verso 3,

novamente, a discrição total, uma nasalidade simbólica expressa quase que como um leve arranhão na epiderme de "meu". É no verso 4, no entanto, que a nasalidade atinge o seu ápice dentro da estrofe. O número de vezes em que o traço nasal se manifestou entre as estrofes 1 e 3 é o mesmo número de vezes em que o traço nasal se manifestou apenas no verso final da estrofe. Esse dramático efeito cumulativo do verso 4 denuncia o crescendo choroso que Bandeira inflige à linguagem; é esse crescendo que desvela o estatuto dual do verso inicial, na medida em que esclarece que fazer "versos como quem chora" não é apenas escrever linhas melancólicas, mas também recriar, através da linguagem, o próprio choro.

Na quadra seguinte a nasalidade continua cumprindo o seu papel plangente. Agora, no entanto, o efeito é mais de irradiação, de eco, do que propriamente cumulativo, como na estrofe anterior. As vogais nasais [ã] e [ê], apoiadas pelas consoantes nasais que se espriam pelos versos, "se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastilho de luzes sôbre pedrarias...", para usar palavras de Mallarmé (apud BANDEIRA, 1967, p. 40):

Meu verso é sANGue. Volúpia ardENte...
Tristeza esparsa... reMorso vÃO...
Dói-Me Nas veias. AMargo e quENte,
Cai, gota a gota, do coraçÃO.

Na primeira estrofe o uso de vogais e consoantes nasais é condicionado a um poderoso crescendo que culmina no verso final. É natural, portanto, que após esse crescendo a tendência seja um gradual decrescendo, como se vê nessa segunda estrofe e, mais dramaticamente, na terceira. O evanescimento da nasalidade se configura como uma encenação do próprio exercício de morte sobre o qual fala o poema. Além disso, o discreto diminuendo da nota nasal abre portas para que outros elementos sonoros se manifestem e participem no corpo do poema. Observemos como, ainda nessa segunda estrofe, a atenuação das nasais evidencia o emblemático exercício das plosivas. A dita "volúpia ardente" do primeiro verso, por exemplo, é mesmo audível na flamejante crepitação de oclusivas que o compõem.

Outro pilar fundamental da melodia encantatória de "Desencanto" é o uso das vogais orais abertas [ɛ] e [ɔ]. Inteligentemente acentuadas e colocadas em condição de rima, elas não falham em emprestar ao poema um sentimento de languidez e de falta de vigor: "Eu faço vÉrsos como quem chÓra", "Assim dos lábios a vida cÓrre", "Eu faço vÉrsos como quem mÓrre". Como se não bastasse, a combinação entre vogais abertas e a consoante "r" em posição de coda silábica também contribuem para conceder aos versos uma nota arfante, de arquejo:

Meu vERso é sangue. Volúpia ARdente...
Tristeza espARsa... remORso vão...
Dói-me nas veias. AmARgo e quente,

Por fim, essa mesma qualidade de /r/, surdo, na estrofe seguinte, materializa sonoramente a "angústia rouca" que caracteriza o poema:

E nestes veRsos de angústia Rouca,
Assim dos lábios a vida coRRe,
Deixando um acre saboR na boca.

Todos esses aspectos apontados até aqui evidenciam o quanto Bandeira empenhou-se para que o poema fosse não apenas um texto, mas uma performance vocal de tudo aquilo que o texto poético diz. O resultado é um conjunto de versos de apurada conceção psico-fisiológica, uma vez que, para usar a apurada colocação de Iakubínski (apud POMORSKA, 2010, p. 40):

[...] na penetração da linguagem poética os sons emergem para dentro do campo luminoso da consciência; desta conexão surge a atitude emotiva em relação aos mesmos; este fato, por sua vez, nos leva a estabelecer uma certa relação entre 'o conteúdo' do verso e sua estrutura sonora: esta última é também reforçada pelos movimentos expressivos dos órgãos da fala.

Vimos até aqui uma série de motivações sonoras que se encenam no corpo do poema estabelecendo um jogo de sentido entre o que é dito e a sonoridade do que se diz. Esses elementos são de grande importância para o estabelecimento do tônus de "Desencanto" e sobretudo para o efeito total do poema. Todavia, há ainda outros traços relevantes nesses

versos que, de fato, fazem do poema um trabalho maior dentro da coletânea *A Cinza das Horas*.

Como já afirmamos, um grande gesto de fragmentação rege todas as partes de "Desencanto". O princípio ativo deste pequeno poema é justamente o desmoronamento, uma demolição aflita do eu-lírico através da linguagem. Tudo nesses versos converge para uma atitude "desencantatória", de destroçamento. A sonoridade, em particular o trabalho com as vogais e consoantes e também com as vogais abertas nasais e abertas, empenhada em traduzir a exaustão total que funda o ato poético, sofre uma espécie de colisão quando vai de encontro ao ritmo dos versos. É nesse abaloamento que o ritmo sofre a decisiva fratura trágica que desvela a cifra "desencantatória" de "Desencanto".

A palavra "desencanto" funciona como título ideal para esse poema, uma vez que indicia o encerramento de um encanto, o findar do elemento mágico. As nasais do título, evocativas e em perfeita harmonia com o resto do poema, preludiam aquelas que aparecerão nos versos seguintes. Mas é sobretudo pelo seu sentido fragmentário que o termo ganha relevância aqui. No universo cosmológico de "Desencanto", o termo equivale a um canto que se desfaz. O poema é, essencialmente, um desfazer-se constante; um esfacelamento do eu para que o texto poético possa vir a existir. É nessa parceria trágica que o par morte e canto se equivalem, daí o título.

A fragmentação aparece simbolizada em várias escolhas de "Desencanto". Se analisarmos, por exemplo, os versos inicial e final do poema, perceberemos que eles estão em condição anafórica. No entanto, enquanto o primeiro verso se prende à primeira estrofe, encabeçando-a, o verso final se separa da estrofe final, num gesto voluntário, rompendo a regularidade de quarteto que aparecia no poema até então. O travessão, que antecede esse final, torna pungente essa quebra, justamente pelo seu agudo impacto tipográfico.

O processo de fragmentação do eu-lírico aparece também codificado em imagens do poema, como na comparação "Eu faço versos como quem chora", em que a ideia de lágrima adquire status

desmantelador; também está visualmente construído em "[Meu verso]... Cai, gota a gota, do coração". No plano sonoro desse verso, aliás, a sugestão dessa fragmentação é ainda mais curiosa, visto que as oclusivas [k] [g] [t] [d] e mesmo o tepe, [r], recriam sonora e ritmicamente o persistente som de um gotejar.

No verso 2, o esforço rítmico-sonoro é também realizado de maneira primorosa, sempre mirando a elucidação da ideia de despedaçamento:

De desalento... de desencanto...

Vários efeitos compõem aqui. Primeiramente, a condição fonética do verso, constituído inteiramente por sequências de sons consonantais + sons vocálicos, ressalta o caráter martelado desse ritmo. Por outro lado, ao contrário do que se espera, o ritmo, mesmo que martelado, parece alentado pela qualidade das vogais, sobretudo as nasais, cuja duração é aumentada pelo eco que produzem na câmara vocal. As reticências, que quebram o verso em hemistíquios, sugerem, tipograficamente, uma suspensão, que é assimilada pelo ritmo do poema através de um consórcio ativo entre melopeia e logopeia. A ideia de desintegração se manifesta ainda no uso da preposição "de", que parece um pedaço que se desintegrou das palavras "desalento" "desencanto", ficando para trás.

Se a ideia de fragmentação aparece em pequenas quebras do texto, como apontamos, ela não deixa de comparecer no arco maior de "Desencanto". Faz-se necessário investigar a fratura maior da espinha dorsal desse poema: o seu ritmo.

Na primeira estrofe, temos:

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto

Bandeira faz um voluntário uso da pontuação aqui, com a finalidade de que os versos sejam divididos em dois, como se percebe pelo uso das reticências e da vírgula. No entanto, mesmo nos casos em que a pontuação não divide os versos em hemistíquios, a sensação de quebra rítmica é assegurada pelo intervalo regular de acentuação. Na estrofe seguinte, a fratura segue impiedosa e escancarada através de pontos finais, reticências e vírgulas:

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

Na estrofe final, por sua vez, a sistematização rítmica já está de tal modo efetivada que não é mais necessário pontuar os versos para que a fratura se manifeste. Só a acentuação já realiza a operação rítmica:

E nestes versos de angústia rouca,
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.

Esse poderoso recurso que estamos chamando de "quebra rítmica" se manifesta, na prática, como pausas impostas no meio dos versos (Figura 1). Essa pausa assume um compromisso total com a dita

Figura 1



Fonte: BEETHOVEN, 1976, p. 300.

ideia de fragmentação que temos tentado apontar no poema, sendo um recurso expressivo de força estrondosa em música. É curioso pensar que o compositor alemão Ludwig van Beethoven lança mão desse mesmo artifício em uma de suas obras mais expressivas e sofisticadas: a Sonata para Piano em Lá Bemol Maior, Op.110, penúltimo ensaio do mestre de Bonn no gênero. A peça é inteiramente articulada em um todo de grande impacto, de modo que o seu caráter – mesmo que se trate de uma obra instrumental – é narrativo. No terceiro movimento da composição, Beethoven nos apresenta um Arioso dolente, isto é, uma melodia lamentosa em que o piano deve soar como voz de um cantor.

Esse arioso é seguido de uma fuga, um estilo de composição polifônico em que um tema, após ser apresentado, é retomado contrapontisticamente por outras vozes. A fuga dá ao ouvinte a sensação de que o trágico arioso dolente vai se resolver de forma festiva. Apesar disso, no ápice contrapontístico da fuga, Beethoven (ibidem, p. 304) recapitula o citado arioso, mas agora em outra tonalidade, em uma atmosfera ainda maior de dor, já que a linha melódica aparece entrecortada por pequenas pausas (Figura 2).

O sentimento que essas pausas traduzem é de total exaustão, de esmagadora debilidade. Beethoven usa a expressão *Perdendo le forze, dolente* para indicar ao intérprete o caráter dessa comovente música. Sobre essa passagem acima destacada, Donald Francis Tovey (1931, p. 284) – que escreveu um cuidadoso volume analisando compasso por compasso as 32 sonatas para piano de Beethoven – nos diz:

Figura 2



Fonte: BEETHOVEN, 1976, p. 304.

"Recapitulação completa em Sol menor do Arioso, com ritmo quebrado e detalhes acrescidos de modo que a totalidade soe como soluções."

Percebe-se, assim, que Beethoven e Bandeira – músico e poeta – estão comovendo o mesmo fenômeno com a mesma finalidade. A quebra rítmica como expressão de um esgotamento total comparece tanto na *Sonata em Lá Bemol Maior, Op. 110*, de Beethoven, quanto na estrutura rítmica de "Desencanto". Como na obra do mestre alemão, no poema de Bandeira as pequenas pausas ocasionadas por hemistíquios e pela acentuação propiciam uma espécie de "solução" no texto, daí a importância do verso inicial, "Eu faço versos como quem chora". É possível que Manuel Bandeira não estivesse a par do procedimento empreendido por Beethoven na *Sonata Op. 110* quando escreveu seu texto. Todavia, é importante observar que o poeta menor, na busca por um efeito sonoro para empregar em seu poema, tenha chegado ao mesmo recurso de que o compositor alemão se serviu no ápice de sua maturidade estilística.

Codetta

Propusemos ao longo deste artigo um passeio por alguns poemas em que a faceta musical de Manuel Bandeira se revelava. Vimos que a dita musicalidade assume centro em diversos momentos do seu primogênito *A Cinza das Horas*, trabalho em que a sofisticação rítmica do poeta já está a todo vapor. Na breve análise de "À beira d'água", vimos a imagética aquática do texto coordenar as operações sonoras do

verso. Já em "Ruço", observamos como Bandeira não apenas recria em versos o som do galopar de um cavalo, mas também presta tributo a Poe e seu "The Raven"; reportando-se ao poeta americano – para quem a operação poética era um fruto premeditado do cálculo – Bandeira deixa transparecer o rigor das operações musicais de seu trabalho.

Com "Desencanto", Bandeira transforma o poema em uma encenação rítmico-sonora de si mesmo. Toda a dimensão semântica da mensagem poética parece desesperadamente buscar uma forma de exprimir-se a nível rítmico e sonoro. O poeta por trás dessa façanha exercita ali toda a sua escuta alerta para as possibilidades musicais do verso. Se pensarmos que o primeiro poema de A Cinza das Horas se chama "Epígrafe" e que "Desencanto" vem logo em seguida, não seria de todo equivocado afirmar que, de certa forma, "Desencanto" simboliza não só gesto inaugural de Bandeira em poesia, mas também em música.

Referências

- ¹ BANDEIRA, Manuel. *De Poetas e de Poesia*. Rio de Janeiro, Cadernos de Cultura/ MEC, 1967. 140 p.
- ² _____. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 461 p.
- ³ BEETHOVEN, Ludwig van. *Klaviersonaten, Band II*. Klavier. München: Henle, 1976. 1 partitura. 338 p.
- ⁴ JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969. 162 p.
- ⁵ POE, Edgar Allan. *Poetry and Tales*. New York: The Library of America, 1984. 1408 p.
- ⁶ POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e Futurismo*. A teoria formalista russa e seu ambiente poético. São Paulo: Perspectiva, 1972. 169 p.
- ⁷ TOVEY, Donald Francis. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 1998. 286 p.