

Flora Süssekind

Grafias **da voz**

**A CULTURA LITERÁRIA MODERNA,
AS TECNOLOGIAS ACÚSTICAS E A
EXPERIÊNCIA DO RÁDIO NO BRASIL**

A função estrutural da voz recitativo-oratória na cultura literária brasileira provoca um misto de atração e resistência com relação às tecnologias acústicas e ao universo radiofônico. Atração evidente pela possibilidade de arquivar, reproduzir e perpetuar vozes, canções, discursos, pronúncias; de ampliar a recepção; de generalizar a comunicação à distância por todo o território brasileiro e aliar, assim, modernização e reforço de uma identidade nacional. Resistência, por outro lado, contra a dissolução possível do “único estilo nacional”, como diz João Cabral.

“Inútil apertar os ouvidos”

Graciliano Ramos, *Angústia*

O rádio fala

Um primeiro aspecto a considerar, tendo em vista as relações e as formas diversas de mediação entre a expansão das tecnologias acústicas, a ampliação do alcance das transmissões radiofônicas e a experiência cultural no Brasil de meados do século XX, é o fato curioso de mesmo no momento de maior popularidade do rádio, de afirmação da indústria do disco e introdução de novas técnicas de gravação, entre fins dos anos 1930 e as décadas de 1940 e 1950, ter-se mantido, em geral, prudente separação entre a produção radiofônica ou fonográfica e a produção literária ou dramaturgicamente reconhecidas como tais, à época, no país. Uma delimitação de campos que, do ponto de vista de escritores e leitores, dramaturgos e platéia teatral, parece ter definido o campo artístico-literário em contraste com uma indústria cultural então em expansão, sua legitimidade artística parecendo regular-se, em parte, pelo controle mesmo dessa distância. O que tem sido referendado, do ponto de vista da produção crítica e historiográfica referente ao período, por uma sistemática desconsideração das relações entre cultura e técnica no país.

Desconsideração não apenas crítica, mas, segundo observaria João Cabral de Melo Neto, em 1954, no Congresso de Poesia em São Paulo, ligada a um arraigado “desprezo”, por parte dos escritores, pelos “novos meios de comunicação a seu dispor pela técnica moderna”, pela “utilização dos meios técnicos de difusão”. Seria “típica”, nesse sentido, segundo Cabral, a indiferença a um meio de difusão como o rádio. Pois o que acontecia com este meio, ocorreria também “com o cinema e a televisão e as audiências em geral”. “À exceção de um ou outro exemplo de poema escrito para ser irradiado, levando em conta as limitações e explorando as potencialidades do novo meio de comunicação”, lamentaria em “Da Função Moderna da Poesia”, “as relações da poesia moderna com o rádio se limitam à leitura episódica de obras escritas originalmente para serem lidas em livro”. O que resultaria, invariavelmente, a seu ver, em “absoluto insucesso”, “pelo muito que diverge a palavra transmitida pela audição da palavra transmitida pela visão”.

E, voltando às décadas que antecedem a afirmação da “cultura do rádio”, têm-se, em geral, simplesmente ignorado, a não ser como curiosidades, as tecnologias acústicas que, desde as “máquinas falantes” exibidas no Rio de Janeiro em 1878, o primeiro telefone, construído para D. Pedro II pela Western and Brazilian Telegraph Company, e instalado no Palácio de São Cristóvão em 1879, desde os primeiros fonogramas gravados em 1889, a difusão dos fonógrafos e gramofones, na virada do século XIX para o XX, e a primeira transmissão radiofônica oficial realizada na Capital Federal em 1922 (durante a Exposição Nacional comemorativa do Centenário da Independência do país), recursos que foram, no entanto, produzindo uma

nova paisagem sonora, de telefones, alto-falantes, rádios, discos fonográficos e meios mecânicos diversos de reprodução, transmissão e amplificação do som. Mediações técnico-acústicas que redefiniriam, no entanto, a vocalidade (reiterável, objetivada, modulável, descorporificada), o audível (via sobreposição, permutação, montagem e amplificação de materiais sonoros), a imaginação sonora (via simultaneidades, ruídos, interferências, desdobramentos das zonas de ressonância, oralidades múltiplas), e, como observa Paul Zumthor em *Performance, Recepção, Leitura*, “o lugar nodal, em que o ‘literário’ se articula na percepção”.

Lugar de articulação no qual as tensões “verbi-voco-visuais”, intensificadas pela presença massiva dos meios audiovisuais (lembre-se que, em 1940, segundo o Censo Demográfico, 46,2% dos domicílios possuíam rádios no Rio de Janeiro), são visualizadas, todavia, a uma distância que parece corresponder diretamente a essa intensificação das mediações acústicas. **Desenvolvem-se, na verdade, estratégias diversas de manutenção dessa meia-distância com relação à oralidade secundária das tecnologias sonoras e ao universo radiofônico, reação que se mostra, no entanto, particularmente curiosa não apenas pela ampla aceitação do rádio como veículo à época, mas sobretudo quando se tem em mente a auditividade¹ entranhada ao processo mesmo de formação do sistema literário brasileiro.** E a uma cultura literária na qual à falta de leitores regulares (lembrem-se os índices oficiais de analfabetismo no país: 84% em 1890, 75% em 1920, 57% em 1940, 53,16% em 1960) corresponderam, como observa Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, uma busca reiterada de “retumbância e impressividade” e um pacto recitativo-oratório capazes de garantir recursos “mais seguros de difusão intelectual”. E na qual, em resposta a uma necessidade estrutural de afirmação nacional, ligada estreitamente a “uma realidade bem menos exaltante” e a uma dessolidarização social evidente, se intensificariam a “aliança do verbo literário com a música e a retórica” e o uso de um “estilo empolado e palavroso” para a criação de uma representação celebrante da pátria, que, ainda nas palavras de Candido, “ficasse fortemente impressa na consciência popular”.

Não deixa de ser significativo, então, esse resguardo radiofônico quando se pensa, de um lado, na ampliação de público e de efeito possibilitada pela transmissão de textos pelo rádio; de outro lado, no hábito de escrever “como se falasse” ou pautando-se no “escorrer liso” de melodia de fácil memorização, e, de outro, ainda, na “tradição de auditório” (Candido), traços tão característicos à vida cultural brasileira, e que, a princípio, pareceriam de fácil associação à radiofonia. Talvez seja possível, entretanto, buscar de novo em João Cabral de Melo Neto, desta vez em dois poemas (fontes a rigor bastante deslocadas do universo radiofônico propriamente dito), **pistas para**

a situação curiosa de, numa cultura literária de dominância auditiva como a brasileira, se ter, paradoxalmente, limitado tanto a experimentação acústico-vocal quanto a investigação mesma das relações entre os meios eletrônicos audiovisuais, as técnicas de difusão e gravação sonora e a prática poética moderna e contemporânea.

Lembrem-se, então, nesse sentido, “Um piolho de Rui Barbosa”, uma pequena sátira anti-oratória, e “Ouvindo em disco Marianne Moore”, poemas incluídos no livro *Agrestes*, de 1985. No primeiro deles, João Cabral de Melo Neto, em meio a críticas ao ler como se do alto de um coreto, ao “ler como discurso um soneto”, aos “vulcões da melodia”, que caracterizam o letrado-piolho de que trata o poema, lança, ao final, uma última ironia, radiofônica, contra ele: “não poder escrever sem fala;/ e falar sem encher o peito, / como se o rádio não o levasse/ às amazônias de seu berço”. O processo técnico de transmissão da voz tornando injustificável, de certo modo, esse falar “enchendo o peito” do letrado-piolho. Não sendo mais a ostentação sonora ou o volume da própria voz os responsáveis pelo seu alcance, o recurso a microfones, transmissores e alto-falantes parece desmontar, então, ainda que involuntariamente, aquele que se define, no poema, como sendo o “estilo nacional” por excelência: o “vertical”, o do “dó de peito”.

No poema sobre a voz gravada de Marianne Moore, “que nunca berra nem cantoa”, Cabral reitera, de outro ângulo, mais empático, poética semelhante. Define, aí, a “voz desconhecida” de Moore, como a de alguém que “desvestiu a poesia” das verticais, do “falar alto”, do tom de pregação, em oposição à voz “de quem esquece o microfone/ que tem a dois palmos da boca/ porque falando alto imagina/ que a emoção sobreexposta é a boa”. E expõe, desse modo, o potencial do disco, do *close-up* acústico, não só como travas indiretas à tendência recitativo-oratória da poesia brasileira, mas, também, como fatores de desidentificação técnica da voz, de objetivação do sujeito do poema (“ela”), que se vê convertido, via locução, na “voz fria do poema impresso”.

Lembrando-se, porém, a função estrutural da voz recitativo-oratória na cultura literária brasileira, não é difícil perceber o misto de atração e resistência com relação às tecnologias acústicas e ao universo radiofônico. Atração evidente pela possibilidade de arquivar, reproduzir e perpetuar vozes, canções, discursos, pronúncias; de ampliar a recepção; de generalizar a comunicação à distância por todo o território brasileiro e aliar, assim, modernização e reforço

1. Assinalada por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, Antonio Candido, na *Formação da literatura brasileira* e em *Literatura e sociedade*, e Luiz Costa Lima em *Dispersa demanda*.

de uma identidade nacional². Resistência, por outro lado, contra a dissolução possível do “único estilo nacional”, como diz João Cabral. O que, aliás, já se evidenciara, ainda em 1892, pela reação de hilaridade dos que ouviram uma das primeiras gravações realizadas no país - a de um discurso contra a então recente república, realizado no Pará, em 1891, pelo advogado Joaquim Cabral, no qual misturava referências a figuras, citações e lugares os mais disparatados, além de variados exemplos de fraseado ornamental. Pois o que, ao vivo, podia passar por capacidade oratória e sinal de inteligência, em fonograma parecia posto a nu, sem qualquer outro efeito a não ser o de um “bestialógico”, como relata Humberto Moraes Franceschi em *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*.

E não há apenas resistência, mas, também, desconforto, em meio ao esforço radiofônico de integração nacional, incentivado pela política estadonovista. Diante, por exemplo, da possibilidade de uma “definitiva derrota da vida rural como sociedade específica” e “da vida familiar como princípio básico da sociedade”, sinalizadas, segundo afirma Mário de Andrade, em carta de 27 de novembro de 1940, a Oneyda Alvarenga, pelos “dois grandes instrumentos musicais do nosso tempo, vitrola e rádio”, ambos, a seu ver, “especificamente popularescos”. **Ou como equacionária, na carta, para deixar bem claro o ponto de vista: “substituição do piano = família pelo rádio = coletividade popularesca”. Desconforto, igualmente, com a “esquizofonia” e a massificação da recepção, provocadas pela transmissão radiofônica ou pela audição de discos fonográficos.**

É o que registra ainda Mário de Andrade, ao relatar a Drummond, em 25 de junho de 1932, sua experiência ao “dizer uns versos diante do microfone” da Rádio Educadora Paulista. O efeito assemelhando-se, na descrição de Mário, ao de uma ligação telefônica na qual um dos interlocutores não conseguisse se fazer ouvir. E o poeta-locutor, tomado por “uma bruta curiosidade amorosa de espiar do outro lado do microfone”, se afastasse dos próprios versos. E fantasiasse, diante da audiência invisível da rádio, a presença incorpórea de um público restrito, reconhecível, de amigos: “Vinha você, vinha o Manuel Bandeira, o Augusto Meyer etc. Vinham as almas preferidas que podiam me escutar, acabei triste”. A emissão radiofônica se desdobrando, então, em nostalgia de uma presença corpórea do público. O que parece atingir especialmente um escritor como Mário de Andrade que tinha

por hábito ler seus poemas em voz alta para os amigos. E que costumava atribuir a essas leituras autorais grande poder de esclarecimento. Daí, ao concluir o poema coral “Café”, e temendo que, pela simples leitura tipográfica, não se percebesse o seu “valor verbal”, anuncia a Drummond em carta de 3 de março de 1943: “Talvez, quando vá ao Rio em maio, leia o poema a alguns amigos, o Murilo (Miranda) e uns poucos mais”.

A esta preocupação com a desmaterialização radiofônica da audiência parece corresponder, de certo modo, uma espécie de saudade de si mesmo, e da sua “viva voz”, que acompanha, com frequência, nessa época, a audição da própria voz gravada. Sensação de perda ou estranhamento da própria identidade vocal que seria descrita exemplarmente por Manuel Bandeira em “Poesia em Disco”, artigo de 27 de novembro de 1955. Mas estranhamento, aí, apenas com relação ao timbre da sua voz, que se lhe afigura sempre irreconhecível em qualquer tipo de gravação. “Quanto a mim”, diz Bandeira, “nunca reconheci a minha voz nas gravações de rádio e vitrola. Dizem, contudo, que ninguém sabe a voz que tem”. Experiência de não-reconhecimento quando se trata da própria voz, e de comoção e revelação poética quando se trata da voz alheia. Pois, se não gosta de se ouvir em disco, em se tratando das gravações e dos discos de outros poetas, estes parecem a Bandeira capazes de esclarecer “muita coisa que no poema nos parece obscuro, hermético”, tudo graças à simples audição da voz autoral, ao “seu jogo de inflexões, seu acento de emoção nesta ou naquela palavra”.

Estabelece-se, assim, uma espécie de oscilação antinômica com relação à paisagem sonora, aos discos e às emissões de poesia. Ora a gravação parecendo funcionar no sentido da afirmação, da preservação da voz autoral: “Ah, se tivéssemos em disco a voz de Mário interpretando o ‘Carnaval Carioca’, o ‘Noturno de Belo Horizonte’, as ‘Danças’, as ‘Enfibraturas do Ipiranga’”, lamentava Bandeira. Ora parecendo-se incentivar uma sensação intensificada de desaparecimento da identidade pessoal, uma auto-desfiguração da voz via radiofonização ou reprodução técnica. De modo igualmente oscilante, ora se vê o potencial de padronização da linguagem radiofônica como reforço à coesão nacional, ora como generalização de um “popularesco” passível de extinguir especificidades regionais. E chegando-se, nesse sentido, a opor e hierarquizar, por vezes, elementos técnicos distintos no interior da mesma paisagem sonora. **Como faz Mário de Andrade, no “Anteprojeto de Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”, atribuindo potencial destruidor ao rádio e ação de preservação cultural à fonografia e aos filmes sonoros: “a fonografia gravando uma canção popular cientificamente ou o filme sonoro gravando tal versão baiana do Bumba-meu-boi, impedem a perda destas criações, que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez”.**

2. Cf., a respeito, Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

Pois, se cabia ao rádio, no projeto marioandrino, “forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral da cultura”, a este valor funcional de “instrumento de mediania” corresponderia, necessariamente, o abandono da “parte culta do público”, ficando reservados, então, para a “geografia do rádio”, como observa em “A Língua Radiofônica”, exclusivamente os “vales”, “platôs largos”, “litorais” e não “as montanhas elevadas” da cultura. Reflexão que, ao definir o potencial de difusão cultural e a especificidade da língua radiofônica, reforça, simultaneamente, no entanto, sua separação estrutural da esfera da “alta” cultura, parecendo cindir experiência literária e experiência radiofônica.

Morreu o poeta

“Nem jardins, nem cinema, nem o rádio fanhoso da gente da cidade.../ Mas a sanfona dolente que enche de desejo o sangue dos mulatos”: lê-se no poema “Domingo”, de Rosário Fusco, publicado em 1927. “Contribuir para empobrecer o nosso já pobre nível cultural” era o que, segundo o poeta Alphonsus de Guimaraens Filho, em 1947, faziam as radionovelas, marcadas, a seu ver, pela “contrafação da realidade” e por um “falso romanescos”³. “Detesta rádio, telefone e campainhas. Tem horror às pessoas que falam alto”, assim se definia Graciliano Ramos, em 1948, no seu “Auto-retrato aos 56 anos”. “A cultura do rádio jamais será uma cultura ... culta”, dizia Mário de Andrade em “A Língua Radiofônica”, em 1940. E, de modo geral, como assinala Lia Calabre de Azevedo, no seu estudo sobre a produção ficcional radiofônica brasileira dos anos 1940, em meio a experiências de ensino à distância, palestras e crônicas radiofônicas, transmissões de conferências, peças e clássicos literários e leituras eventuais de poemas no rádio, “os intelectuais viam o veículo com certa desconfiança e poucos foram aqueles a se arriscar na nova aventura”⁴.

Mesmo tomando, porém, como exemplos apenas os quatro escritores referidos, não é difícil relativizar, de certa maneira, essa distância com relação ao universo radiofônico e aos meios modernos de reprodução e ampliação sonora. Pois, se Alphonsus de Guimaraens, por exemplo, condena as novelas de rádio em 1947, até pouco tempo antes, entre 1937 e 1946, couberam sucessivamente a ele os cargos de Redator, Diretor Auxiliar e Diretor-Interino da Rádio Inconfidência, serviço de Rádio-Difusão do Estado de Minas Gerais. **E se Rosário Fusco dá preferência ao som da sanfona sobre o do rádio, no seu poema sobre um domingo mineiro, também manteve relações bastante estreitas com o veículo, tendo sido cronista de rádio e tendo trabalhado, desde os primeiros tempos da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, como redator contratado. Além disso, parece ter sido de Fusco a ideia de produzir novelas radiofônicas no país, experiência ensaiada por ele na Rádio Ipanema, em 1936, com Carlos Frias e Zezé Fonseca.**

Já o mesmo Graciliano Ramos que odiava rádio, e sons altos e estridentes em geral, teve o seu romance *São Bernardo* transformado em rádio-novela, transmitida pela Rádio Globo, do Rio de Janeiro, em 1945, e reprisada pela Rádio Jornal do Comércio, de Recife, alguns anos depois. E, segundo registra a biografia *O Velho Graça*, de Dênis de Moraes, teria também os seus momentos de intensa concentração radiofônica. Como durante todo o dia 10 de novembro de 1937 (data do golpe de Getúlio Vargas implantando o Estado Novo no país), quando ficaria com os ouvidos grudados num rádio de válvula

3. Apud Lia Calabre de Azevedo. *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960*. Doutorado em História. Niterói, UFF/ Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2002, p. 130.

4. Azevedo, Lia Calabre de. *Na sintonia do tempo: uma leitura do cotidiano através da produção ficcional radiofônica (1940-1946)*. Dissertação de Mestrado. Curso de História. Niterói, UFE, 1996, p. 121.

pertencente ao escritor Murilo Miranda. “Os locutores a todo o instante interrompiam a programação para dar as últimas notícias. O Graciliano ficou quieto num canto, concentrado no rádio”, conta o jornalista Moacir Werneck de Castro. Até que, depois de informações esparsas sobre o Exército cercando o Senado, a Câmara e os palácios Monroe e Tiradentes, em discurso radiofônico, o presidente Getúlio Vargas anunciaria um novo “regime forte, de paz, justiça e de trabalho”, e seriam confirmados o golpe e os novos dispositivos legais autoritários, com as eleições suspensas, a Constituição de 1934 anulada, partidos políticos proibidos, e os rádios, e a imprensa em geral, censurados.

Quanto a Mário de Andrade, além de uma série de artigos contra a programação da Rádio Educadora Paulista, em 1931, de participações radiofônicas ocasionais, como a que relata em carta de 25 de junho de 1932 a Carlos Drummond de Andrade, e de um ensaio jornalístico breve voltado exclusivamente para a especificidade da linguagem radiofônica, publicado em 3 de fevereiro de 1940 no jornal *O Estado de S. Paulo*, manteve, na Divisão de Expansão Cultural, do Departamento de Cultura de São Paulo, que dirigiu entre 1935 e 1938, não só o projeto de uma Rádio-Escola (que não chega, porém, a ser efetivado então), mas, também, uma Discoteca pública, uma coleção de fitas documentais etnográficas, de registros de pronúncias regionais, de “vozes de homens ilustres”, e um serviço regular “de gravação de discos”, voltado para a constituição de um “arquivo da palavra”, e “para a fixação de canções, solos e conjuntos instrumentais populares, bem como de arte erudita”, como informa Paulo Duarte em *Mário de Andrade por ele mesmo*.

Mas esses não são exemplos isolados de aproximação do universo radiofônico, de trabalho com os discos fonográficos, gravadores, microfones e fitas magnéticas, de expansão, via rádio, da recepção potencial para as atividades literárias, ou de diálogo com uma cultura popular de massa que, em sintonia com a afirmação de uma sociedade urbano-industrial, se espalha decisivamente nos anos 1940 e 1950 no Brasil. E há, nesse sentido, exemplos que vão dos informativos da Academia Brasileira de Letras e dos recitais regulares de poesia, na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, ainda na década de 20, ao escritor Antônio Fraga trabalhando, por algum tempo, como redator-chefe da Rádio Vera Cruz ou ao poeta Ferreira Gullar, empregado, quando jovem, como locutor da Rádio Timbiras. **De Monteiro Lobato e Orígenes Lessa realizando palestras e lendo seus textos para crianças no programa “Hora infantil” da Rádio Sociedade Record, de São Paulo, na década de 30, ao poeta, de vinculação ideológica estadonovista, Cassiano Ricardo exercendo a chefia do departamento político-cultural da Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, durante o Estado Novo.**

E houve também vários programas culturais transmitidos pela Rádio MEC (Ministério da Educação e Cultu-

ra), sediada no Rio de Janeiro. Da série “Obras-primas da literatura universal”, com redação de Cecília Meireles, às palestras intituladas “Quase Memórias” e realizadas por Carlos Drummond de Andrade, junto com Lia Cavalcanti, em 1954; do programa “Cadeira de Balanço”, de 1963, com crônicas drummondianas, reunidas, depois, em livro, em 1966, às emissões semanais de “Quadrante”, em 1961, programa no qual se revezavam os escritores Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Drummond, Dinah Silveira de Queirós, Rubem Braga, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, e cujos textos eram lidos pelo ator Paulo Autran. Com formato semelhante, e grande popularidade, foi levado ao ar pela Rádio Roquette-Pinto, em 1963 e 1964, o programa “Vozes da Cidade”, com crônicas radiofônicas semanais de cerca de cinco minutos, escritas basicamente pela mesma equipe de “Quadrante”. E, ainda na rádio MEC, houve, nos anos 1960, uma grande quantidade de programas culturais e cursos radiofônicos ministrados por professores e intelectuais diversos: as “Páginas de ouro da literatura brasileira”, do crítico Tristão de Ataíde, o “Encontro com a literatura universal”, de Paulo Rónai, o curso “Como compreender Shakespeare”, de Eugênio Gomes, “Camões, poeta de todos os tempos”, programa realizado pela professora Cleonice Berardinelli, e as séries “O Rio na voz de nossos poetas” e “Grandes Poetas do Brasil”, ambas redigidas por Manuel Bandeira, a última contando, inclusive, com a sua locução radiofônica.

Coube, também, a Bandeira, como já se assinalou, a experiência de ser um dos primeiros poetas brasileiros, ao lado de Olegário Mariano, a ter seus poemas, ditos por ele mesmo, gravados em disco. “Dentro de algum tempo você deverá receber os dois discos da Continental com dezesseis poemas meus ditos por mim”, avisaria a João Cabral de Melo Neto em carta de 19 de março de 1949. E listaria alguns dos selecionados: “Estrela da manhã”, “Pasárgada”, “Profundamente”, “Evocação do Recife”, “Piscina”, “Momento num Café” etc.” Alguns anos depois, comentando, numa crônica (“Poesia em Disco”), um novo lançamento de discos de poemas, ao lado de Drummond na Livraria São José, lembraria as antigas gravações e lamentaria: “Mas a iniciativa parou aí, não sei por que motivo”. O que lhe parecia ainda mais estranho já que, “no estrangeiro”, ela teria “prosperado abundantemente”. “E eu já tive ocasião”, acrescentaria, “de ouvir comovidamente as vozes de T. S. Eliot, Dylan Thomas, Marianne Moore, Elizabeth Bishop e outros”.

Ao longo dos anos 1950 e 1960 se popularizariam, porém, os discos de poesia no Brasil. O poeta pernambucano Ascenso Ferreira, conhecido pelo seu “vozeirão forte”, gravaria um long-play em 1951, João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes lançariam um disco conjunto, “Poesias”, em 1956. Em 1959, Vinicius de Moraes lançaria um com-

pacto duplo com os poemas “O Mergulhador”, “Soneto n. 2 de Meditação”, “Os Acrobatas”, “A Hora Íntima” e “Receita de Mulher”. Em 1969, o mesmo Vinícius gravaria “Vinícius em Portugal” e João Cabral lançaria o disco “João Cabral de Melo Neto por ele mesmo”, com dezoito poemas seus. Drummond gravaria cinco poemas em “Carlos Drummond de Andrade” e, mais tarde, em 1978, pelo selo Philips-Polygram, uma antologia com 38 poemas ditos por ele. **E, considerando apenas o selo “Festa”, de Irineu Garcia, seriam lançados ao todo, nos anos 1950-60, sessenta e sete discos de poesia.**

E seria mesmo difícil passar ao largo de uma paisagem sonora tão impositiva. Sobretudo desde fins dos anos 1930, quando o rádio, depois do período inicial das rádio-sociedades, dos rádio-clubes, dos aparelhos caros e transmissões irregulares, de fato se converte em veículo de comunicação de massa no Brasil. O cotidiano doméstico, os estabelecimentos comerciais, as atividades mais variadas se fazendo acompanhar, com frequência, de algum tipo de fundo radiofônico, telefônico, fonográfico. “Há vozes no rádio e no interior das árvores,/ cabogramas, vitrolas e tiros./ Que barulho na noite,/ que solidão!”, lê-se no poema “América”, de Carlos Drummond de Andrade. “No telefone do poeta/ desceram vozes sem cabeça”, anuncia “O Poeta”, de João Cabral de Melo Neto. “Que alegria teu rádio”, “O alto-falante parece um palhaço”, “A rádio bandeirantes cinematiza a 100 léguas”, “As antenas palmeiras escutam Buenos Aires”, “Ligarei o rádio/ Amassarei o pão”, registram poemas diversos de Oswald de Andrade. “Que bom! Possuir um aparelho de/ Rádio-telefonía tão perfeito/ Que pegasse New York e Buenos Aires”, lê-se em “Louvação da Tarde”, de Mário de Andrade. “Telefonavas telefonavas”, sublinha Bandeira.

E não faltam, também, registros romanescos da expansão radiofônica no país. Tanto em romances escritos durante o período de popularização do veículo, como *A Estrela sobe* (1938), de Marques Rebelo, voltado para o ambiente das emissoras de maior sucesso da época, e tendo por eixo a trajetória de Leniza Mayer, uma cantora fictícia em busca do estrelato; quanto em narrativas bem posteriores ao período áureo do rádio no Brasil, como *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, onde, em diversos momentos, se sublinham o isolamento, a dessintonia da moça nordestina que é o seu objeto central, Macabéa, por meio exatamente da sua preferência radiofônica e de suas constantes referências à “Rádio-Relógio”, do Rio de Janeiro, emissora na qual se ouviam apenas informações pseudo-culturais fragmentárias e irrelevantes e anúncios curtíssimos divulgados em meio a uma contagem incessante de segundos, minutos e horas, que “pingava em som de gotas que caem”.

Sinais produzidos tecnicamente, semelhantes a gotas, vitrolas, alto-falantes, antenas, transmissores radiofônicos, tecnologias acústicas diversas cuja representação regular parece se ter feito acompanhar, igualmente, de uma intensificação das referências a sons, barulhos, vozes de todo tipo. Como os “Sinos buzinas clácons campainhas/ Apitos de oficinas/ Motores bandas pregões no ar” do “Carnaval Carioca”, de Mário de Andrade. Como os “Discos a todos os preços” do poema “Música de manivela”, de Oswald de Andrade, que já se inicia com o convite: “Sente-se diante da vitrola/E esqueça-se das vicissitudes da vida”. Exemplos a que se acrescentam as inúmeras imitações sonoras que se multiplicam na poesia modernista brasileira. Como os “Bembelelém”, “Cloc cloc cloc”, “Liá! liá! liá! liá!”, os “pá-papá-papá” bandeirianos, que, se, por vezes, exercem função musical evidente, enfatizam uma prosaização propositada da dicção poética. Como os “Oooooooooooooooooo!”, “Zuum!Zuum!Zuum!”, “Toc!Toc!Toc!”,

“Ploc!Ploc!Ploc!”, “Plalá!Plalá!Plalá” que, ao lado de sons de tempestade, bocejo, cacarejo, trombeta, barulhos ininteligíveis de rádio, clamores, gritos, urras, bombas, motores de avião, devem produzir, de acordo com as **indicações cênicas de Oswald de Andrade, interferências sonoras constantes ao longo da sua peça *O Homem e O Cavalo*. Ou, ainda, como os “Pá, pá, pá, pum!/ Toca a banda da polícia: ta, ra, ta, tchim!”, “Dlem! Dlem!”, “Plaff”, “Trarilará... trarila...”, de Mário de Andrade, que, sobretudo nos seus primeiros livros, parecem dialogar diretamente com as onomatopéias futuristas.**

E, se houve uma expansão significativa da quantidade de representações literárias de sons urbanos e artefatos acústicos na produção literária da primeira metade do século XX, essa intensificação de uma consciência sonora se manifestaria, igualmente, pensando ainda em Mário de Andrade e Manuel Bandeira, tanto na criação, pelo primeiro, de um Laboratório de Fonética, no Departamento de Cultura de São Paulo, e no registro, sob sua direção, de sons da língua cantada e falada de regiões e camadas sociais distintas, inclusive da música ameríndia, quanto no cuidado do segundo com as “virtualidades verbais” contidas nos textos e detectáveis sobretudo via oralização autoral. Bastando lembrar, nesse sentido, dos comentários de Bandeira sobre a poesia em disco e os poetas como intérpretes da própria poesia. Sobre Olavo Bilac, por exemplo, que, a seu ver, “dizia admiravelmente” ou Mário de Andrade, cuja voz parecia faltar na leitura silenciosa de certos poemas. Ou, ainda, sobre Ascenso Ferreira, cuja forma de vocalização – misturando canto, declamação, reza, cuspe, dança – é examinada minuciosamente no prefácio bandeiriano à poesia completa do escritor. E de que seria sintomática, segundo o comentário de Bandeira, a oralização de um poema como “Sertão”, na qual **Ascenso Ferreira podia alternar “um prolongado grito de aboio” com sussurros, com palavras “sinistramente escandidas”, “notas pastoris” com “toada do cangaço”, ou com a imitação do murmúrio quase internalizado da reza.**

Tanto o “Arquivo da Palavra” e a coleção de fonogramas incentivada por Mário de Andrade, quanto o interesse bandeiriano pelas oralizações e discos de poesia, parecem ter sido impulsionados decisivamente, então, pelas transformações suas contemporâneas na percepção auditiva. Transformações que, do rumor urbano intensificado à radiofonia e à telefonia cotidianas (contrastados a imagens sonoras individualizadas e à memória oral dos sons de uma sociedade de base agrária em dissolução), se fazem presentes, portanto, não só na poesia de ambos, mas numa compreensão mais “polifônica” (para empregar expressão cara a Mário de Andrade) da língua e da voz. Pois, via registros fonéticos, no arquivo marioandradino, e via descrições de vocalizações particulares, no de Bandeira, expõem-se as tra-

mas sonoras, as “linguagens parciais”, as “linguagens concretas diversas” (no dizer de Mário) que constituem a língua, assim como algumas das tramas internas da voz.

Quando se trata, porém, do próprio método literário, algo parece, entretanto, simultaneamente incentivar e travar, nos escritores brasileiros de então, essas “experiências de rumor” (vide Barthes em *O Rumor da Língua*), e de objetivação das tramas sonoras, mediações e interferências em que se produz e dessubjetiviza a enunciação. Pois, em meio a vinculações mais ou menos ocasionais de escritores a registros fonográficos ou transmissões de rádio, como as listadas aqui, em meio à intensificação das aparições literárias de artefatos acústicos, sons e elementos radiofônicos, esta foi uma interferência predominantemente temática na cultura literária brasileira da primeira metade do século XX, muitas vezes a exposição das transformações no horizonte acústico, a referência à voz gravada, funcionando como uma espécie de auto-travamento de possíveis redefinições vocais, ressonâncias e tensões articulatórias, e resguardando, por contraste, a expressão lírica subjetiva, o efeito de personalização da voz.

Lembre-se que é a “aluvião lírica”, o “movimento” peculiar que imprime à leitura a voz do poeta, são as suas inflexões pessoais que parecem distinguir e justificar, segundo os comentários bandeirianos, a audição e a gravação dos poemas com a locução, a “interpretação” dos próprios autores (pois é, na verdade, como uma espécie toda particular de performance – Bandeira chega a falar em “dança” - que se descreve Ascenso Ferreira dizendo poemas). A gravação e a transmissão da própria voz devendo funcionar, nesse sentido, como fatores de identificação e reconhecimento, o contrário do que, no entanto, como se viu, testemunhariam tanto Mário de Andrade, ao relatar uma leitura radiofônica sua, quanto Bandeira ao falar da sensação de mudança no timbre da própria voz quando ouvia suas gravações. O contrário do que parecem tematizar poemas como “Carnaval Carioca”, incluído em *Clã do Jaboti*, livro de 1927, e “Meus olhos se enchem de lágrimas”, escrito entre 1944 e 1945, e incluído na *Lira Paulistana*, de Mário de Andrade.

Um trecho de “Carnaval Carioca”, poema de 1923, dedicado por Mário de Andrade a Bandeira, parece prefigurar, meio pelo avesso, o “Meus olhos se enchem de lágrimas” da *Lira Paulistana*. No poema marioandradino mais antigo, o que se observa de imediato é o diálogo explícito com o livro de nome semelhante – *Carnaval* - de Manuel Bandeira, publicado em 1919. E não só com a experimentação rítmica mais livre anunciada por Bandeira no seu *Carnaval*, mas, em particular, com a definição de carnaval – “O meu carnaval sem nenhuma alegria!” - contida no “Epílogo” bandeiriano ao seu livro: “Eu quis um dia, como Schumann, compor/ Um carnaval todo subjetivo:/ Um carnaval em que o só motivo/ Fosse o meu próprio ser interior...”.

A princípio, o trecho do Carnaval marioandradino parece indicar trilha oposta: “Carnaval.../ Porém nunca tive intenção de escrever sobre ti.../ Morreu o poeta e um gramofone escravo/ Arranhou discos de sensações...”. Ao contrário do “Eu quis um dia compor um carnaval” do “Epílogo” de Bandeira, no trecho de Mário revela-se a falta de intenção de escrever sobre a festa. E não é só a intencionalidade declarada (ou não) que os contrasta. Ou a substituição de Schumann por um prosaico gramofone. Pois enquanto o poema bandeiriano se deseja “todo subjetivo”, o de Mário de Andrade anuncia o apagamento do poeta em prol de uma “invasão furiosa das sensações”. Nada de “ser interior”, mas um poeta-só-sensação, é o que parece indicar a versão marioandradina do “Carnaval”. Daí a substituição do poeta pelo “gramofone escravo” e por “discos de sensações” e a passagem, no poema, da primeira para a terceira pessoa verbal. Indicando-se, assim, simultaneamente, **a associação, presente não só neste poema de Mário, entre a referência à gravação e o anúncio da desapareição do sujeito lírico, entre reprodução mecânica e morte.**

Mas, ao contrário do que sugere o trecho referido do Carnaval marioandradino, nos últimos versos do poema, retorna-se, ainda que a certa distância, e mantendo-se a terceira pessoa, ao poeta cuja morte fora anunciada a princípio. E que, depois da invasão multi-sensorial carnavalesca, e de tornar-se temporariamente só-sensação, uma vez finda a festa, “sente-se mais seu”, “puro pelo contato de si mesmo”, descansando “sobre a mão que escreverá”. Desaparecendo, assim, a imagem técnica que, já despotencializada pelo qualificativo escolhido (“escravo”), tomara o lugar do “eu”. E que, sem instabilizá-lo, sem maiores estragos à articulação subjetiva do poema, parece, nesse caso, emprestar ao texto poder de fixação semelhante ao do artefato mecânico que o figurara temporariamente.

Em “Meus olhos se enchem de lágrimas” não há substituições temporárias do sujeito por qualquer aparelhagem acústica, da voz lírica pelo “arranhar” de discos. E, no entanto, estará presente tensão semelhante entre formas de expressão direta e sonoridades mediatizadas, envolvendo, desta vez, o contraste entre música ao vivo e reprodução mecânica, salas de concerto e música “em latas”. Contraste introduzido por um mini-diálogo, à maneira de epígrafe ou mote, no qual se registra a reação de indignação do compositor Camargo Guarnieri depois da audição de um disco, que não chega a ser, porém, claramente nomeado aí. “Mas nunca numa sala de concerto se pode obter sonoridade assim”, explica o compositor paulista no diálogo que, diferenciado pelos tipos menores e pelo itálico, se acha geminado ao poema, servindo-lhe em parte de parêntese prosaico.

O comentário de Camargo Guarnieri, que teve, entre 1928 e 1945, Mário de Andrade como influência determinante no seu trabalho musical, parece, de fato, aproximar-se de um outro, do próprio Mário, sobre a transmis-

são de música pelo rádio em “A Língua Radiofônica”: “A transmissão jamais iguala a realidade”. Com a diferença de, no caso do disco ouvido por Guarnieri, o ponto duvidoso se situar, à primeira vista, não propriamente na transmissão, na simples transformação de uma forma de energia em outra, a que se refere a crítica marioandradina à música radiofônica, mas na tecnologia adotada na gravação, na potencialização técnica do material orquestral. Daí a repetição quase literal, no poema, de outra das falas do diálogo-epígrafe inicial, por meio da qual se parece referendar — mas de um ângulo ético — o comentário de Guarnieri sobre o disco. “Essa música é uma mentira!”, diz um dos ouvintes. “Mas essa música é uma mentira”, lê-se no poema. E, se a reação de Guarnieri sugere motivação a princípio técnica (a diferente sonoridade da sala de concerto e do estúdio de gravação) para a condenação musical do disco que acabara de ouvir, outros comentários presentes no poema parecem apontar também noutra direção.

“Em série”, “em latas”, “músicas racionadas”: se, em parte, os alvos do compositor e do poeta são a indústria musical e as novas técnicas de produção sonora, que se afirmam desde os anos 1930-1940, no país, o ponto de fuga do poema parece estar, na verdade, na intensificação da tensão entre, de um lado, **o nacionalismo musical modernista, pautado na incorporação erudita de temas, instrumentos e técnicas da cultura popular, sobretudo do folclore rural, e ao qual se vinculam Mário de Andrade como ideólogo e Guarnieri como um dos compositores mais significativos, e, de outro lado, o movimento “Música Viva”, que, liderado pelo compositor Hans Joachim Koellreutter e responsável, desde 1939, pela defesa de um experimentalismo de cunho universalista e pela divulgação do dodecafonismo e do serialismo no Brasil, conseguiria maior alcance, em 1944, com a realização de uma série de programas semanais na Rádio MEC, Rio de Janeiro.**

O poema “Meus olhos se enchem de lágrimas” responde, em parte, então, a essas transformações na linguagem artística. E com veemência semelhante à que seria empregada por Guarnieri no terreno estritamente musical. E, se, a rigor, “o deus novo científico e marcial” parece impor, de modo geral, no poema marioandradino, um afastamento ao sujeito lírico (“Partir eu parto...”), ao sentimento (“Tudo se turva em recusas escuras”), à presença viva (“congeladas”), ao artesanal (“latagões”), não é difícil perceber, ao contrário, a ênfase em marcas subjetivas (“meus olhos”, “eu parto”, “eu parto”, “eu não sei onde vou”) e o crescendo de emocionalização (os olhos que se enchem de lágrimas logo no primeiro verso, a fuga sem destino ao final), que emprestam ao texto um movimento oposto, reforçado, ainda, pela anáfora da conjunção “mas” nos seus três últimos versos (“Mas essa música é mentira./ Mas partir eu parto./ Mas eu não sei onde vou”).

Realiza-se, aí, então, operação semelhante à do poema “Carnaval Carioca”, no qual gramofone e disco são apresentados como substitutos possíveis para a voz lírica, mas apenas para sublinhá-la ainda mais. O que, no poema da *Lina Paulistana*, se realizaria por meio da oposição entre uma sonoridade que se diz “congelada”, “racionada”, a do disco, da série, e a perspectiva lírica de um eu cheio de lágrimas. A menção à reprodução mecânica, às tecnologias acústicas modernas e ao serialismo, a princípio sugerindo instabilizações, e sublinhando um descentramento enunciativo (ao colocar o sujeito lírico na posição de ouvinte), **mas servindo, por fim, mais uma vez, de referendo, pelo avesso, a uma reencarnação autoral da voz lírica e à reafirmação afetivo-emocional do artesanal e do lirismo poético.**

Pois se são, de certo modo, inevitáveis essas intromissões de sonoridades mediatizadas, esses registros de transformações na experiência auditiva e na paisagem sonora, e as figurações de uma consciência conflituosa das condições de enunciação e escuta diante da reprodutibilidade, da descorporificação estrutural, das alterações de timbre, constitutivos da voz gravada, e diante das tramas sonoras e zonas de ressonância multiplicadas pelas tecnologias acústicas, criam-se, igualmente, movimentos reativos. E travas à dramatização da emissão, à problematização dos espaços subjetivos, à incorporação dessas sonoridades ao processo mesmo de formalização literária.

Resistência que, do ponto de vista, por exemplo, da dessubjetivação, da despersonalização potenciais, ligadas a essa oralidade mediatizada, parece responder ao acréscimo de tensão que essa trava subjetiva impõe à já problemática consciência de si, e do próprio papel, característica ao escritor brasileiro. Com público reduzido, sem remuneração suficiente, e com uma espécie de desconforto estrutural quanto ao lugar social da sua atividade, como descreveu Antonio Candido em “O Escritor e seu Público”, suas estratégias fundamentais de reconhecimento e auto-identificação têm sido justamente a ênfase sentimental e a hipertrofia subjetiva, conjugadas à afirmação da nacionalidade e à “acessibilidade da forma”. Mecanismos identitários afirmativos a rigor inviabilizados por exposições textuais diretas das mediações, interferências, das tramas acústicas que coralizam e tensionam potencialmente a enunciação. A exposição mediática, a desenfaturação da voz gravada, o desdobramento de planos sonoros e modalidades de emissão parecendo capazes de instabilizar e complexificar decisivamente a fixação e a definição dos espaços da subjetividade e de documentação do nacional em que se ancoram, em geral, a identidade autoral e a produção e a recepção literárias no Brasil.

Voz Interior

Essa tensão entre tematização e manutenção em surdina, entre representação e resistência formal ao impacto dos meios audiovisuais modernos e da expansão radiofônica sobre a compreensão da voz e da fala e sobre a experiência mesma da escrita encontraria, no entanto, modos peculiares de manifestação na cultura literária brasileira entre as décadas de 1930 e 1950. Manifestações que parecem dialogar com alguns dos aspectos mais característicos dessa cultura do rádio e da fonografia.

Um deles, talvez o mais evidente, é a capacidade de simultaneamente gravar e reproduzir a voz ou o acontecimento acústico, ou até mesmo fabricá-lo, de um lado, e de produzir a invisibilidade da fonte emissora, a desencarnação, a desidentificação da voz, de outro. Aspecto característico a ponto de alguns

dos artistas e programas de rádio mais populares, no Brasil, no período, terem se dedicado a parodiá-lo regularmente. Num desses programas, a apresentação noturna diária de Lamartine Babo na Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, o compositor, durante a execução da sua “canção do dia”, aproveitava, invariavelmente, a introdução musical “para imitar vários instrumentos numa espécie de orquestração vocal”⁵ na qual o não-ver a orquestra, habitual nas transmissões radiofônicas, era sublinhado pelo fato de, neste caso, a própria sonoridade dos instrumentos ser fingida e a aparente variação instrumental ter, na verdade, sua fonte exclusiva na voz do locutor. Outro exemplo era o programa “Caretas Sonoras”, do humorista Mesquitinha, transmitido pela mesma emissora, e anunciado ironicamente como um “programa para ver e ouvir”, impossibilidade que chamava a atenção, propositalmente, para o caráter exclusivamente acústico do veículo. E, exemplo especialmente curioso, havia o programa radiofônico “Cinema em Casa”, espécie de exercício de sonoplastia, que era transmitido pela Rádio Difusora. E que, de acordo com registro de Renato Ortiz, foi descrito por um de seus realizadores, Cassiano Gabus Mendes, da seguinte maneira: “Era precisamente a cópia de um filme pelo rádio. Loucura, né? Você vê, era um filme reduzido a sons, um cinema pra cego, em última análise”.

Sons sem imagens: a acentuação auto-irônica, pelos três programas, deste que é o aspecto mais evidente, e dos mais inquietantes, da transmissão radiofônica se, por um lado, ajuda a naturalizá-la, por outro, pela reiteração, expõe o grau de desconforto, a estranheza, motivados por esta só-audibilidade⁶ do veículo. Desconforto que parece sustentar o efeito cômico da exibição da perda da imagem, da cisão entre som e imagem, nos programas de Gabus Mendes, Mesquitinha e Lamartine Babo, mas que, do ponto de vista da produção literária brasileira do período, se converteria em fator de forte pressão formal.

O que seria testemunhado, de modo exemplar, pelo dramaturgo Nelson Rodrigues ao tratar do processo de escrita do monólogo “Valsa nº 6”, de 1951, no qual uma adolescente, já morta, tenta lembrar-se de si mesma e do que acontecera em sua vida. E, nesse processo, pautado por mudanças constantes de inflexão, toca piano, faz sotaques, voz de criança, fala de modo dulcíssimo ou feroz, imita a mãe, o pai, um bêbado, o médico, e assim por diante. Uma sucessão de falas e imitações vocais, cuja fonte única é uma morta, todas as vezes se apresentando como variações da voz de uma morta, referências sonoras incorpóreas que lembram as das emissões radiofônicas. E que, segundo relato do dramaturgo ao crítico Sábato Magaldi, teriam, de fato, sua fonte imediata numa situação de escuta, sem o alcance das imagens, semelhante à da audição cotidiana do rádio. Ou, como narra o biógrafo Ruy Castro em *O Anjo*

Pornográfico: “Diariamente Nelson lanchava sozinho na “Alvadia”, uma leiteria na Cinelândia. Dos fundos do cinema Império, ao lado, vinham os sons do filme *À Noite sonhávamos*, em que Cornel Wilde, no papel do tuberculoso Chopin, tocava a dita valsa”. Mas não é só a valsa que Nelson toma emprestada à fita, pois toda a cena de escuta, toda a série de vozes e diálogos descorporificados desse filme-sem-imagens, a que “assiste” sentado na leiteria, é que se refiguram no seu monólogo teatral.

E não deixa de ser curioso que o mesmo dramaturgo que fracassa como redator do programa “Instantâneos Sinfônicos Schenly” da Rádio Tupi, do Rio de Janeiro, mantivesse uma espécie de dimensão radiofônica potencial nos seus textos, a ponto de a sua coluna “A Vida como ela é...”, publicada no jornal *Última Hora*, ter se transformado em programa diário, narrado pelo ator Procópio Ferreira, na Rádio Clube, e de *Meu Destino é pecar*, folhetim diário, de *O Jornal*, do Rio de Janeiro, que ele assinava com o pseudônimo feminino de Susana Flag, ter se transformado em novela de rádio veiculada, segundo Ruy Castro, pelas emissoras “Associadas”, nos anos 1940. Mas a ligação mais estreita com o rádio se dá, porém, na estruturação mesma das suas peças. E não só nessa utilização da emissão à distância, da escuta sem visualização, características ao rádio, como elementos fundamentais ao seu método dramaturgico.

Sônia, a menina morta de “Valsa nº 6”, não é, na verdade, a única morta que fala no teatro de Nelson Rodrigues. Há a agonizante Alaíde, de *Vestido de Noiva*, peça de 1943, cujos três planos, em interferência mútua (“Alucinação”, “Memória”, “Realidade”), objetivam cenograficamente a consciência em delírio da personagem, no “interior” (convertido em cena) da qual os diálogos imaginários, lembranças, ecos do presente e os trechos das avaliações médicas sobre as suas condições pós-atropelamento se justapõem e confrontam. E há a Geni, de *Toda nudez será castigada*, texto de 1956, definido pelo dramaturgo como uma “obsessão em três atos”, no qual a protagonista já inicia o seu relato, gravado em fita magnética, e que funciona como eixo narrativo da peça, com o seguinte aviso ao marido: “Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei”. E, a todo o momento, na peça, em meio a visualizações de alguns acontecimentos narrados, volta-se à “voz de fora” da mulher morta, sublinhando-se didascalicamente esses retornos: “Nas trevas, ouve-se a voz de Geni”,

5. Saroldi, Luiz Carlos e Moreira, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional: O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte/INL/Divisão de Música Popular, 1984, p.21.

6. Ver, sobre isso, Scheffner, Horst. “Para uma teoria da peça radiofônica”. In: Sperber, George Bernard (org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo, EPU, 1980, p. 116.

“Ouve-se a voz gravada de Geni”, “Voz gravada de Geni”, “Ouve-se a voz gravada de Geni”. E o texto se encerra exatamente com o fim da fita: “A voz de Geni se quebra num soluço. Acaba a gravação. Sons de fita invertida. Iluminada apenas a cama vazia”.

Mas há outras vozes incorpóreas no teatro rodrigueano. Há a “Voz Interior”, onipresente em *A Mulher sem Pecado*, de 1941, a ponto de Olegário, o marido com ciúme obsessivo, e com alucinações auditivas constantes, reconhecer, aí, o próprio delírio. “Sei que é uma voz interior. Uma voz que sai das profundezas do meu inferno”; “Viu como eu tenho consciência do meu delírio?”, comentaria em alguns momentos. Há os rumores produzidos pela voz do filho incestuoso, Nonô, de *Álbum de Família*, que, de fora do círculo familiar, faz ouvir, vez por outra, na casa paterna, suas gargalhadas e gritos, gritos “de besta ferida”. E há o vozerio fúnebre, em coro, das mulheres do cais, em *Senhora dos Afogados*, de 1947, que, invisível, irrompe nos cômodos da casa, como uma espécie de má consciência sonora, ora mais ora menos intensa. Como se, por vezes, “dentro do quarto, gritassem milhares de mulheres, em delírio”.

Por vezes cabe ao rádio mesmo essa função de interferência sonora. É o que acontece em *A Falecida*, de 1953, texto no qual a rivalidade entre duas vizinhas (que leva uma delas a planejar cuidadosamente a própria cerimônia fúnebre e um enterro de luxo) é pontuada, sonoramente, pelo “som desvairado”, “desenfreado”, “uivando”, “a todo volume” pelo “rádio fantástico”, “fantasmagórico” que irrompe, ocasionalmente, em cena. **Por vezes, Néelson Rodrigues dá voz a programas de rádio de fato existentes, como o flash radiofônico da Rádio Continental sobre o assassinato do protagonista em *Boca de Ouro* (1959), como o “Repórter Esso”, o mais famoso programa de radiojornalismo da época, que anuncia a morte do personagem Dorothy Dalton, em *Viúva, porém honesta*, de 1957.**

E há, também, a série de “speakers” de inspiração radiofônica de suas peças. O que não é de estranhar tendo em vista a descrição, empreendida pelo dramaturgo na revista *Diretrizes* em 1941, da popularização deste profissional de rádio, que, “proclamando a infalibilidade de pomadas para calos, xaropes de mulher, laxantes suaves”, teria passado a ser “um sujeito lírico, um homem quase fatal, quase vampiresco”, capaz de inspirar “paixões imensas” e receber, nas emissoras, “cartas de senhoras casadas” (*Apud* Lia Calabre). Há, então, o locutor de *Boca de Ouro*, cuja “ênfase quase caricatural e uma adjetivação pomposa e vazia” deveria lembrar a dos repórteres policiais de rádio; há o “speaker” que narra, com “mau gosto hediondo” e “informações erradas”, as fotos, sob forma de quadros vivos, que seccionam narrativamente a peça *Álbum de Família*; e há o “speaker” que convida, sem maior emoção, para a missa de 7º dia de Alaíde em *Vestido de Noiva*.

E, entre a voz profissional desses “speakers” e os monólogos de Alaíde, Geni e Sônia; entre o rádio aos berros da vizinha, os informes radiojornalísticos, de um lado, e a “Voz Interior” de Olegário, os urros de Nonô e o coro fúnebre das mulheres do cais, de outro; entre as emissões ao vivo e as vozes em off, as aparições corporais e desencarnações súbitas de personagens, a ausência cênica e a presentificação vocal, Néelson Rodrigues produz uma trama sonora em meio à qual imbricam-se, de um lado, interiorizações imaginárias, modulações vocais, delírios, descorporificações, e, de outro, a semi-neutralidade, a “voz branca”, treinadas nas emissoras radiofônicas. Às vezes com a intromissão cênica direta de aparelhos acústicos, do gravador, do rádio, do telefone. Trama na qual se tensionam, ainda, duas das formas mais características então de diálogo narrativo com a paisagem sonora moderna: os monólogos e as formas corais.

Personagens-massas

No que se refere às formas diversas de uso literário do coro, nesse período, parece ficar claro o diálogo com a proliferação de vozes, sinais sonoros, interferências, anúncios, discursos políticos, orquestras, canções, elementos que se sucedem ou concorrem nas transmissões radiofônicas, e que constituem a materialidade heterogênea, polifônica, a sonoridade coral, do rádio. Lembrando-se, nessa linha, é claro, da definição da língua radiofônica em 1940 já como uma espécie de coro por Mário de Andrade: “linguagem particular, complexa, multifária, mixordiosa, com palavras, ditos, sintaxes de todas as classes, grupos e comunidades”. Lembrando-se, também, é claro, a insistência marioandradina, ao longo do seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, não apenas no “puro valor sonoro” de se “conceber instrumentalmente” a voz, mas, sobretudo, no “valor social” que o coral, enquanto “canto em comum”, poderia ter num país “onde o conceito de pátria é quase uma quimera” e “a nacionalidade, a unanimidade psicológica, uniformes e comoventes independerem até agora dos homens que tudo fazem para desvirtuá-las e estragá-las”.

“Valor social” cuja ênfase parece apontar, no entanto, mais uma vez, para a recepção radiofônica. Pois Mário de Andrade acompanhou o uso do rádio na campanha político-eleitoral em 1930. E, de perto, sua capacidade de mobilização popular na Revolução Constitucionalista de 1932, revolta das elites políticas paulistas contra a centralização getulista e a intervenção federal nos Estados, e pautada pela exigência de reconstitucionalização do país e de autonomia para São Paulo. **E durante o período de três meses de luta, na Capital e no interior do Estado de São Paulo, sob o incentivo de chamadas radiofônicas constantes, a população se dirigira, em massa, aos quartéis, pedindo armas e inscrevendo-se para lutar em defesa da região contra as tropas federais.**

E Mário de Andrade parece mesmo reproduzir literalmente, na sua ópera coral *Café*, que seria concluída em 1942, a ocupação das sociedades radiofônicas por militantes civis, com mensagens antiditatoriais da “Frente Única Paulista”, no dia 9 de julho de 1932, data em que o movimento de fato se converteria em rebelião armada. “Alô! Alô!...Alô! Alô!... Prezados Ouvintes, alô, alô!...o Rádio é nosso!”, “A revolução está prestes a se tornar vitoriosa”, “Já tomamos todas as estações de rádio da nossa magnífica capital”, “O presidente Papai Grande já fugiu! Já fugiu”, “Alô! Alô! ...vitória! Vitória”: estas são algumas das mensagens radiofônicas saídas de um aparelho ligado numa casa de cortiço, e que uma menina pequena liga, muda de estação, volta a sintonizar e desliga, por fim, durante a peça. Som de rádio que serviria de guia auditivo em meio aos ruídos de

disputas e bombas que se escutam fragmentariamente, por vezes em quase surdina, entrecortando os cantos corais, até o momento em que o “Grande Coral de Luta” anuncia uma generalização cênica das lutas armadas e se ouve a mensagem radiofônica vitoriosa final.

E haveria, também em *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade, peça publicada em 1934, uma orquestração de massas vocais e corais de todo tipo, e de blocos cênicos e fragmentos monológicos relativamente autônomos, ao lado de uma associação semelhante do rádio a uma função política direta. **No caso da obra oswaldiana, porém, a invasão radiofônica revolucionária ganharia por vezes contornos nitidamente auto-irônicos. Como da primeira vez em que ela parece se realizar, - e em que se ouve o Rádio falar (“O oooooooooooooo! O povo invade, não respeita nada!”, “O povo protesta... Um tiro certo! A polícia toma posição no campo para evitar maiores desordens...”)** - , todos se perguntam, numa “estratonave” com vista “para os espaços interplanetários”, em meio a barulhos radiofônicos ininteligíveis, se algo de grave estaria acontecendo na América do Sul. “Parece que é uma revolução”, avisa São Pedro aos tripulantes. “Será a revolução social?”, pergunta-se o poeta-soldado. Logo em seguida, porém, se anunciaria ter sido tudo apenas uma revolução aparente, toda aquela revolta manifestando apenas acontecimentos ligados a uma partida de futebol no Brasil.

Essa confusão radiofônica quase se repetiria, em seguida, quando São Pedro, voltando a ligar o rádio, sintonizaria, por acaso, uma estação bolchevista. O novo quíproquo sonoro se esclarecendo, porém, rapidamente, mas parecendo prefigurar, simultaneamente, o sexto quadro da peça, no qual personagens-só-vozes (“Voz de Stalin”, “Voz de Eisenstein”), como os de uma novela radiofônica, e uma sucessão de alto-falantes, passariam a anunciar “a irradiação do mundo socialista”, “as sereias da Usina” que “abafam o solfejo inútil do passado”. Sons industriais versus solfejo individual, alto-falante versus sanfona, massas sonoras versus vozes individualizadas (em off ou visíveis cênicamente): é nessa tensão entre a individualização ou a alegorização ficcional das figuras (em geral emprestadas, como as do seu poema à moda de ópera “O Santeiro do Manguê”, de 1936) de São Pedro, Icar, Cleópatra, Fu-Man-chu, a baronesa, “Mme Jesus”, Barrabás, o Poeta-Soldado, de um lado, e, de outro, as vozes plurais (“Vozes lá fora”, “Vozes de Eunucos e Velhas”, “Urros histéricos”) e os grupos cênicos (“botscouts idosos”, “passageiros”, “operários e operárias”, “marcianos”), e entre os monólogos-relâmpago⁷ e as interferências corais, que se estrutura ritmicamente o texto oswaldiano.

“Em vez de personagens solistas, personagens-massa”, diria Mário de Andrade a Drummond, em carta de 3 de março de 1943, sobre *Café*, poema coral que desejava “diretamente baseado nas forças da vida coletiva”. Mas, apesar da opção, aí, como noutro poema mais antigo, o oratório “As Enfibraturas do Ipiranga”, pela “palavra expressiva de massas”, contrastam-se também, no *Café*, uma sucessão de corais (de estivadores, famintas, colonos, “donos”, “velhos e crianças”, “casais e solteiros”, “revolucionários”, “governistas”) a alguns solos, que se apresentam, no entanto, propositadamente desindividualizados, nas vozes de uma figura de “Mãe”, do Deputadinho da Ferrugem, e nos sons do Rádio e do balbucio infanto-onomatopaico do deputado “Som-Só”.

E contrastam-se, igualmente, num breve momento, no “Coral da Vida”, as vozes plurais de “casais e solteiros” e um “Eco fora de cena”. Eco meio fantasmático, e quase religioso (pois parece anunciar a aparição do “Homem Zangado”), que repete “Eu soou. Eu soou o o oou!”, e, em meio ao “Coral da Vida”, aos personagens-massa marioandradinos, parece anunciar, de fora, o retorno, como “grito no eco do mundo”, como “coração humano no lugar do coração”, de um “eu”, de um micro-estrato monológico colado à massa coral. Evidenciando, assim, uma tensão formal de certo modo semelhante, mas em sentido inverso, à que, no teatro rodrigueano, contrastava os “speakers”, rádios e telefones às suas muitas vozes interiores, delírios, monólogos individualizados e mortas-que-falam. **Num caso, o monológico irrompendo, sem corpo, sem cara, de uma sonoridade que se deseja coletiva, compacta; no outro, descentrando-se, via intromissões despersonalizadas, técnicas, ou alucinatórias, a perspectiva individualizada, a consciência que parece servir, então, de nexa ao narrado.**

Desdobramento crítico, entre coros e solos, que parece não ter como ponto de fuga apenas a experiência política brasileira dos anos 1930 e 1940, mas responder formalmente à pressão, mais intensa do que se costuma perceber, das transformações acústicas sobre a cultura literária do país no período. Como no teatro rodrigueano. Como na vertente romanescas introspectiva que se afirma no país no mesmo período. Mas cujo movimento mesmo de interiorização da perspectiva narrativa parece passar invariavelmente pela mediação mais ou menos explícita desse coro urbano-industrial de vozes gravadas, vitrolas, rádios e “speakers”.

Defeito Mecânico

7. Leia-se, sobre a justaposição oswaldiana de monólogos/cápsula nesta peça, *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade - da ação teatral ao teatro de ação*, de Carlos Gardin (São Paulo: Annablume, 1993). E sobre a composição de *O homem e o cavalo*, em geral, o trabalho de Nanci de Freitas no Doutorado em Teatro da UNIRIO.

8. Weiss, Allen S. “Radio, Death, and the Devil. Artaud’s *Pour en Finir Avec Le Jugement de Dieu*”. In: Kahn, Douglas e Whitehead, Gregory (ed.). *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge/London: The MIT Press, 1994, p. 300.

“Gravar a voz coloca um risco ontológico”, comenta Allen S. Weiss. Pois “a voz gravada é a voz roubada que retorna para mim como a presença alucinatória da voz de outro”⁸. Risco a que responderiam, como se viu, as alucinações auditivas do Olegário de *A Mulher sem Pecado*, as vozes que habitam a voz de Sônia, os sons inarticulados do filho incestuoso, mas, igualmente, algumas narrativas de focalização monológica (mesmo quando narradas em terceira pessoa) **em geral reforçada por um fundo acústico alucinatório, como *Os Ratos*, de Dionélio Machado, de 1935, *Angústia*, de Graciliano Ramos, de 1936, e *O Agressor*, de Rosário Fusco, de 1943, todas contemporâneas desse período de afirmação do rádio e da indústria fonográfica no Brasil.**

Nessas narrativas, a adoção de uma particularização focal, e de um movimento de interiorização e ressubjetivação via delírio, se parece responder literariamente à exteriorização e à despersonalização da voz radiofônica ou grava-

da, e à dissociação, característica aos meios técnicos, entre som e imagem, voz e identidade, produz, ao mesmo tempo, desse modo, uma nova desidentificação. Pois a quantidade e a intensidade dos rumores, sons de animais, ruídos urbanos de todo tipo, que constituem o horizonte acústico de referência nesses delírios, produzem um continuado confronto interno entre esses extratos sonoros e os seus níveis diversos de presentificação.

Há o triturar fininho de madeira roída, o crepitar das mandíbulas, o ruído surdo da cidade, os barulhos da rua, do bonde, os ratos a roer, a roer, do romance de Dionélio Machado. Há Naziuzeno Barbosa, depois de um dia de busca desesperada de dinheiro para pagar, no dia seguinte, os cinquenta e três mil-réis que devia ao leiteiro, que começa a imaginar os ratos roendo tudo, roendo a tábua da mesa, a tábua da cozinha, o próprio dinheiro recém-obtido, roendo “lá do fundo, de longe”, roendo, perto dali, no canto do soalho. Em *O Agressor*, de Fusco, o contador David ouve rosados, leves miados de gatos, gatos que imagina no andar de cima da loja, talvez em caixas de sapato, e ouve cochichos, risinhos, “vozes a insultá-lo”, música no apartamento em frente, gritos, pigarros, campainhas, pessoas falando alto “grandes oh e ah de diferentes tonalidades”, vozes que parecem sair “do fundo de um túnel”. Quanto a *Angústia*, aí a exacerbação sonora e a irritação dos sentidos ampliam intoleravelmente, da perspectiva de Luís da Silva, “os mais insignificantes rumores”. E ouve ratos, gatos, grilos, galos, chiados, pregões de vendedores ambulantes, automóveis, gritos infantis, os estalos do madeiramento bichado, rumores da rua, zumbidos, apitos, soluços, cochichos, passos, o som da vitrola, o telefone, e vários relógios batendo simultaneamente.

“Inútil apertar os ouvidos”, anuncia-se, a certa altura, em *Angústia*. O comentário parecendo sintetizar a confusão sonora por meio da qual se sublinha o estado mental delirante de Luís da Silva. **Mas apontando também, indiretamente, para a redefinição da percepção auditiva e das condições de emissão, assim como das relações entre experiência acústica e experiência literária, tendo em vista a radiofonia, o disco, a gravação em fita magnética.** Não à toa surgindo, em algum momento, nos três romances mencionados, de Graciliano Ramos, Dionélio Machado e Rosário Fusco, em meio a um esforço de reconciliação, via alucinação, entre fluxo verbal e consciência individual, algumas referências significativas a meios mecânicos, aparelhos sonoros ou à modernização da paisagem acústica. Ao telefone e à reprodução musical, no caso de *O Agressor*. Ao “ruído surdo” da cidade em *Os Ratos*. À vitrola de D. Mercedes, ao som de “um disco a rodar sem interrupção a noite inteira”, de uma vitrola que “cantava baixinho”, em *Angústia*.

“O som duma vitrola coava-se nos meus ouvidos, acariciava-me, e eu diminuía, embalado nos lençóis”: o próprio processo monológico parecendo supor uma presen-

ça acústico-industrial incessante, mas velada, coada, e vinculando memórias e espaços subjetivos a essa espécie de coro urbano, de memória mecânica⁹, que não se pode deixar de ouvir. Assim como, mesmo nas formas corais, se podem ouvir, em algum momento, monologizações inesperadas em surdina. Como o “Eu... os desertos... os Cains ... a maldição...” com que se encerra, na voz da “Minha Loucura”, a sua única personagem-solista, o oratório “As Enfibraturas do Ipiranga”; como o “Eu soou ... Eu soo oo oo oouu!” que invade, em eco, um dos corais de outra obra marioandradina, o *Café*.

“E eu diminuía”, “Eu ... os desertos”, “Eco fora de cena: Eu soouu...”: redução, esvaziamento, desaparecimento, a regra, em meio à paisagem sonora moderna, parece ser uma dramatização problemática da subjetividade e da presença. “A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia”, comentava Oswald de Andrade nos anos 1930, num dos seus prefácios ao romance *Seráfim Ponte Grande*. Fonografia por vezes reativa ou representacional, por vezes parecendo afetar diretamente a técnica literária. E que, duas décadas depois do comentário oswaldiano, daria lugar a um poema – o “Boi Morto”, de Manuel Bandeira -, no qual não se trata mais de reação ou de figuração explícita, mas de interação crítica entre poesia e técnicas acústicas, voz gravada e voz lírica, memória poético-pessoal e reprodução mecânica.

Não é este o modo mais habitual de aproximação a este poema, que como o próprio Bandeira contaria em carta a João Cabral de Melo Neto, se transformaria em “escândalo nacional da poesia” assim que foi publicado. “Esse poema”, lia-se no Suplemento *Letras & Artes* em 1º de julho de 1951, “provocou a um tempo perplexidade e celeuma, não só nas rodas passadistas, como também em algumas rodas modernistas”. Acusado de hermetismo, e criticado até pelo então Ministro da Educação, Ernesto Simões Filho, o próprio poeta contribuiria decisivamente para aumentar a reação negativa ao dizer que o impulso inicial para escrevê-lo fora um enguiço na vitrola ou arranhão num antigo disco com gravações suas. Pois, ouvindo de novo as gravações com um grupo de amigos, em determinado momento, o seu fluxo verbal gravado ficara travado e só o que se ouvia era a repetição daquele que seria o título e o eixo, rítmico e imagético, do poema. Só o que se ouvia repetidamente era a expressão “boi morto”. E esse defeito mecânico, que autonomizaria e recortaria um pedaço de outro poema, condenaria, desse modo, a sua voz gravada a uma repetição forçada, inquietante, a uma espécie de objetivação suplementar à da mera reprodução fonográfica.

A expressão, retirada do poema “Evocação do Recife”, de 1925, gravado em disco por Bandeira em 1949, se acha ligada, como relembra Davi Arrigucci, a uma lembrança infantil do poeta, de uma cheia durante a qual, da estação ferroviária de Caxangá, em Pernambuco, em meio ao espanto com a violência fluvial, vira passar, dentre outros des-

troços, a carcaça de um boi morto. “Imagem enigmática da própria matéria em movimento para a destruição”¹⁰, como diz Arrigucci, a carcaça serviria, no novo poema, de duplo agônico para um sujeito que, “submergido/ entre destroços do presente”, e dividido entre o que fica (“Fica alma, a atônita alma,/ Atônita para jamais”), e o que vai (“Que o corpo, esse vai com o boi morto”), se vê também como “pedaço de matéria sem vida, em recorrência constante”¹¹. Ou, observando o próprio poema:

Boi Morto

Como em turvas águas de enchente,
Me sinto a meio submergido
Entre destroços do presente
Dividido, subdividido,
Onde rola, enorme, o boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

Árvores da paisagem calma,
Convosco - altas, tão marginais! -
Fica a alma, a atônita alma,
Atônita para jamais.

Que o corpo, esse vai com o boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

Boi morto, boi descomedido,
Boi espantosamente, boi
Morto, sem forma ou sentido
Ou significado. O que foi
Ninguém sabe. Agora é boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

Disjunção entre alma e corpo, entre o que vai com o rio e o que fica na margem, autofiguração do poeta como matéria morta, mas “em recorrência constante”, repetição quase sempre idêntica (à exceção da penúltima estrofe) de “boi morto boi morto boi morto”, talvez se possa perceber, aí, porém, não só a refiguração de um dos temas

bandeirianos mais característicos, o da reflexão sobre a morte, ou a dissolução, via petrificação, via “coisificação”, da perspectiva lírica do poema com o qual dialoga mais diretamente aí, “Evocação do Recife” (incluído no livro *Libertinagem*, de 1930). **Tanto a cisão entre alma e corpo, quanto a confrontação do sujeito com a materialidade da própria imagem-carcaça, na verdade chamando a atenção para um outro confronto, o do poeta com a sua voz gravada, em reiteração quase alucinatória por conta de um defeito mecânico.**

E se Bandeira chega a tratar, numa crônica, do seu desconforto ao se ouvir em disco ou no rádio, no caso da origem mecânica do “Boi Morto” (num disco arranhado ou vitrola quebrada, e na repetição de um único segmento sonoro de uma gravação antiga da “Evocação do Recife”), intensifica-se, evidentemente, a percepção da alteridade dessa voz que vem da vitrola. E que é inserida, quase em bruto, no ambiente lírico das memórias infantis de uma cheia do Rio Capibaribe. Mas mantida em obsessiva repetição. Como na audição de um disco arranhado. Não à toa colando-se, desse modo, petrificação sonora e carcaça animal. E memória pessoal e reprodução mecânica. E enfatizando-se, assim, uma dupla vinculação, ativa na composição do poema, à tradição lírico-meditativa e ao horizonte técnico.

E não é à toa, também, que, em meio à indicação de resíduos de extração distinta (da gravação em disco, do poema antigo), e a uma visualização ancorada, paradoxalmente, no som, na sonoridade e na repetição de uma única imagem-expressão, exponha-se, repetidas vezes, no poema, uma espécie de espanto, de dificuldade continuada de fixar-lhe a forma ou o significado. “Sem forma ou sentido/ ou significado”, “dividido, subdividido”, “o que foi/ ninguém sabe”, “atônita”, “espantosamente”: dificuldade continuada de formalização, e de conjugação dessa dupla vinculação, situação de indecidibilidade e cisão que, sublinhadas, no poema, pela separação entre alma e corpo, parecem, de certo modo, sintetizar as tensões entre cultura literária e paisagem tecno-acústica no Brasil da primeira metade do século XX. Com a diferença de, agora, não se tratar mais de apenas tematizá-las ou de reagir direta ou surdamente a elas, como foi o mais habitual. Pois, em “Boi Morto”, Manuel Bandeira parece ter convertido essas tensões e antagonismos em fatores estruturais do processo poético. Assim como de um movimento de figuração do lugar fonográfico do qual emerge o poema.

9. Cf. Charles Grivel. *The Phonograph's Horned Mouth*. In: Kahn, Douglas e Whitehead, Gregory (ed.), *Wireless Imagination*, p. 37.

10. Arrigucci, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 248.

11. Id. *ibid.*, p. 243.

