

GLÁDISTON DE SOUZA COELHO

**O PROSAICO NA CONSTRUÇÃO POÉTICA DE
MANUEL BANDEIRA**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2010

GLÁDISTON DE SOUZA COELHO

O PROSAICO NA CONSTRUÇÃO POÉTICA DE MANUEL BANDEIRA

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a orientação do Prof. Dr. Erson Martins de Oliveira.

SÃO PAULO

2010

À estrela, à eterna estrela da manhã
estrela brasileira,
estrela não apenas da bandeira,
mas de Bandeira, Bandeira do Brasil,
poeta maior.

AGRADECIMENTOS

*Deus, antes de tudo, pelo sopro Divino de vida,
Meus pais, pela intensa luta, em poder propiciar minha educação, pelos ensinamentos, e o maior: mesmo nas horas mais difíceis, sempre esboçaram o sorriso incentivador,
A toda minha família, pela compreensão e paciência,
A todos os professores que comigo percorreram este caminho, especialmente ao meu orientador, Erson, que, com paciência, tranquilizou-me nas horas de angústia,
Aos amigos e colegas de classe, pelas horas inesquecíveis e eternizadas de alegria,
Enfim, a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram na execução desta pesquisa.*

RESUMO

O presente trabalho tem como escopo a análise da linguagem prosaica na malha poética de Manuel Bandeira. Observar o modo de construção dessa linguagem significa adentrar a teia de ramificações intrínsecas e complexa da obra desse poeta e imergir em linhas transcendentais e prazerosas. Além disso, depreender as imagens que dele emergem e o tipo de poesia surgida a partir dessa escolha.

A estrutura desta monografia compõe-se de duas partes principais. A primeira, teórica, cujos argumentos apoiam-se em textos de importantes estudiosos, subdivide-se em estudos específicos sobre o tema da modernidade e da linguagem prosaica. A teoria obedece a uma organização que visa à melhor exposição dos conceitos até a análise do *corpus*. O estudo do conceito do prosaico inicia-se com os postulados de Hegel, passando por Bakhtin, Zumthor, Thomson, do próprio entendimento do poeta acerca da poesia e de Kosík.

A segunda parte, o *corpus*, refere-se às análises de quatro poemas do poeta, composta por “Os sapos”, “Na Rua do Sabão”, “Camelôs” e “Meninos Carvoeiros”. Embora as temáticas sejam variadas, todas mantêm um fio condutor do prosaísmo como linguagem desalienadora.

O caminho percorrido vai da seleção, leitura atenta e comparativa dos poemas, nos quais se busca observar o modo de construção do prosaico e as imagens emergidas dele. Além disso, depreender a poeticidade desse tipo de linguagem como modo de transcendência e o porquê da singularidade dos versos desse poeta. A partir das leituras e análises, seguem-se as considerações finais, em que as hipóteses comprovam-se mediante as argumentações desenvolvidas ao longo das páginas.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira – Poesia – Prosaico – Modernidade

Poética

Estou farto do lirismo comedido

Do lirismo bem comportado

Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao

[sr. Diretor

Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo

Abaixo os puristas

*Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todas os ritmos sobretudo os inumeráveis*

Estou farto do lirismo namorador

Político

Raquítico

Sifílico

De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.

De resto não é lirismo

*Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com cem modelos de cartas e
as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc.*

Quero antes o lirismo dos loucos

O lirismo dos bêbedos

O lirismo difícil e pungente dos bêbedos

O lirismo dos clowns de Skakespeare

— Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

Bandeira, Libertinagem.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
-----------------	----

I. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	09
I. 1. A concepção do prosaico, segundo Hegel	11
I. 2. O prosaico Bakhtiniano	18
I. 3. A questão da oralidade, segundo Paul Zumthor: a poesia como corpo .	23
I. 4. O estudo poético de George Thomson.	33
I. 4. 1. Relação entre ritmo e trabalho na construção prosaica.....	37
I. 5. O conceito de poesia na visão de Bandeira.....	42
I. 6. O cotidiano da modernidade em Karel Kosík.....	54
II – ANÁLISE DO CORPUS	61
II. 1. Análise do poema “Os sapos”	66
II. 2. Análise do poema “Na Rua do Sabão”	74
II. 3. Análise do poema “Camelôs”	83
II. 4. Análise poema “Meninos carvoeiros”	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	107

INTRODUÇÃO

A linguagem prosaica, objeto de análise desta pesquisa, tem sido objeto de exame nas pesquisas que abrangem o campo das relações humanas, políticas, filosóficas, antropológicas e literárias. Por meio da expressão trivialesca, acentuada no período das revoluções industriais, o discurso prosaico surge como forma de criação de um universo ficcional divergente das linguagens totalitárias que tanto imprimem ao homem moderno um peso insustentável, dadas as preocupações materiais e a supressão dos valores verdadeiramente humanos pelas mercadorias. E esse discurso banal é uma constante na literatura como forma de aproximação do cotidiano libertário.

O presente trabalho tem como escopo a análise da linguagem prosaica na construção poética de Manuel Bandeira e, assim, apreender a incorporação dessa como objeto estético da criação na poética. Com isso, observar as formas como esse tipo de linguagem apresenta-se na malha textual da obra desse poeta, e, por consequência, o tipo de poesia surgida a partir dessa escolha. Também urge o estudo analítico do prosaico como um material de ruptura com o conservadorismo parnasiano e a presença do urbano na poesia moderna.

A estrutura desta dissertação compõe-se de duas partes principais. A primeira, teórica, cujos argumentos apóiam-se em textos de importantes estudiosos, subdivide-se em estudos específicos sobre o tema da modernidade e da linguagem prosaica. A teoria obedece a uma organização que visa à melhor exposição dos conceitos até a análise do *corpus*. Dentre elas, inclui-se o curso de estética clássica de Hegel, a oralidade e a corporalidade poética de Paul Zumthor, a primitividade e oralidade de George Thomson, a cotidianidade de Karel Kosík e os conceitos de poesia do próprio Bandeira. A segunda, o *corpus*, refere-se às análises de quatro poemas do poeta, composta, por “Os sapos”, “Na Rua do Sabão”, “Camelôs” e “Meninos Carvoeiros”. Em terceiro, as conclusões observadas, dadas as orientações das teorias, das análises discursivas e das interpretações.

Embora as temáticas sejam variadas, todas mantêm um fio condutor do prosaísmo como linguagem desalienadora. Em “Os Sapos” observa-se o tom ácido e crítico do poeta aos últimos parnasianos, no qual a figura dos sapos é a alegoria do rebaixamento do eruditismo exarcebado. Já em “Na Rua do Sabão”, a beleza das brincadeiras infantis permeia os versos sublimados e materializadores do *locus urbanus*, espaço em que as ruas surgem como teias do tecido poético. Os

“Camelôs” recriam o cenário das mercadorias inúteis, como pólo da marginalização do indivíduo, os “Meninos Carvoeiros” é a representação da leveza da infância em oposição ao fardo do trabalho. Em todos eles, a linguagem prosaica é a forma de aliviar o peso insustentável das preocupações do mundo moderno, e via pelo qual o cotidiano sublima-se como instância estética na poesia de Bandeira.

O caminho percorrido vai da seleção, leitura reflexiva e comparativa dos poemas, nos quais se busca observar o modo de construção do prosaico e as imagens emergidas dele. Além disso, depreender a poeticidade desse tipo de linguagem como modo de transcendência e o porquê da singularidade dos versos desse poeta. A partir daí, o levantamento das questões temáticas e teóricas e os estudos dos conceitos examinados orientam o método de estudo. Isso com o fito de não deixar que a poesia se torne um pretexto para a exposição da teoria.

Dessa forma, busca-se a compreensão dos aspectos poéticos do prosaico, tais como a leveza, desalienação, oralidade próxima ao universo primitivo, encantamento e magia, desalienação, força como embate ao sistema opressor, força de impulso à transcendência e sublimação. Quanto à universalização do prosaico, nesse sentido, pretende-se o adentramento da malha poética cuja tessitura, a linguagem, é objeto estético com o qual o poeta materializa a sua poética.

Adentrar esse universo da poeticidade de Bandeira é, além de um re-exame de consciência e um mergulho na cotidianidade, um exercício de prazer intenso e uma viagem da modernidade ao primitivismo mágico na complexa e encantadora teia dos versos singulares deste poeta maior.

I – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Nesta parte da pesquisa, os postulados teóricos orientam o estudo acerca da linguagem materializadora do cotidiano em Manuel Bandeira. Para se entender a concepção de prosaico na modernidade bandeiriana é imprescindível traçar um paralelo com a tradição clássica. Essa abordagem é retomada mediante o estudo sobre a extensa obra de Hegel, denominada *Cursos de estética, volume IV*, que abarca a estética poética. Isso, tendo em vista a reflexão e a compreensão do conceito do termo dentro dos estudos abordados desde Platão e Aristóteles até as correntes contemporâneas. No entanto, seria impossível em uma pesquisa como esta tentar enveredar por caminhos tão árduos, uma vez que demandaria, além de muito tempo, centenas de páginas. Consciente dessa dificuldade, esta monografia toma como base, além de Hegel, os pensamentos de importantes pesquisadores de fundamental importância para a investigação literária e linguística.

Os argumentos de Bakhtin, em oposição ao filósofo citado, contribuem para o entendimento do prosaico na modernidade em que viveu Bandeira. O trabalho de Paul Zumthor tem uma grande colaboração no que diz respeito à corporalidade da voz. Junta-se a ele George Thomson, quem auxilia na compreensão acerca da oralidade primitiva e da relação entre poesia e trabalho, como se observa que nas sociedades primitivas, como se depreenderá adiante, nada tem a ver com a noção empregada na era pós Revolução Industrial. Também o próprio de ensaio de Bandeira a respeito da estética é essencial aqui, pois demonstra entendimento dele acerca da arte da composição. O cotidiano e a concretude do prosaico nas sociedades modernas são ainda ampliados na excelente obra de Karel Kosík, na qual disserta a propósito das preocupações do homem. Para compor essa parte da investigação, toma-se, também, a indispensável discussão do tema da Leveza desenvolvido por Calvino.

Assim é estruturada esta pesquisa, com o fito de embasar as posteriores análises e interpretações do *corpus*, constituído de quatro poemas, nos quais se buscam os índices do modo de construção da obra poética de Bandeira por meio da linguagem prosaica.

Para a compreensão do termo “Modernidade” toma-se como base de estudo o postulado de Habermas. Juntamente com Horkheimer, Adorno e Marcuse, Habermas fazia parte do seletto grupo denominado Escola de Frankfurt, cuja preocupação girava em torno de uma elaboração para uma teoria crítica da sociedade. Esse pensador é de capital importância para o entendimento do conceito Modernidade, aqui entendido, em termos de classificação do período que, mais

tarde, no Brasil, fez parte como um dos representantes da arte moderna, no campo da literatura, Manuel Bandeira. O grupo reuniu-se na década de 20 e pretendia abarcar os estudos marxistas acerca dos “[...] desdobramentos da história do capitalismo do nosso século.” (REZENDE, 2005, p. 257). Somando-se a esses três pensadores e continuadores do pensamento marxista, os estudos de Lukács, Lucien Goldman e Weber orientaram e tiveram forte influência na literatura, pois entendiam que o literário está intrinsecamente ligado aos eventos socioculturais.

Habermas define Modernidade como o período em que se situam as sociedades caracterizadas pela racionalidade. No entanto o conceito de sociedades racionalizadas não corresponde ao da tradição filosófica. Ele entende as sociedades modernas como as do tipo instrumental, pautadas pela organização dos meios para se atingir determinado fim. Já para Max Weber, essa sociedade econômica refletia a atividade econômica capitalista das “[...] relações de direito privado burguesas e da dominação burocrática.” (Rezende, *op. cit.*, p. 257).

A estética modernista tinha como pressuposto a ruptura com o sistema arbitrário que, por meio do discurso politizado e pela ordem sociopolítica e econômica, impõe sobre o indivíduo a ideologia da racionalidade tecnicizada já observada nos trabalhos de August Comte e que serviram de base para a fundamentação e justificativa do discurso do poder do Brasil República, cujo lema já trazia em seu bojo o ideal da “Ordem e Progresso”.

Em contrapartida a esse pensamento entendido como opressor, os poetas modernos, principalmente Bandeira, buscaram uma linguagem contrária ao poder coercitivo. Como projeto estético, Bandeira busca a linguagem simples, construtora de uma realidade de cuja imagem emana uma tela com as situações cotidianas, simples, carregadas de vivas cores e que remetem a um mundo também oposto às regras impostas pelo homem-produto do sistema capitalista.

As palavras de Moraes e Murici (Moraes e Murici, *apud* Rezende, 2005, p. 258) a respeito da intenção de Habermas, tecem as seguintes considerações.

Sua intenção, na linha de seus antecessores de Frankfurt, é a denúncia de que nesse mundo tecnicizado, orientado basicamente pelas preocupações relativas ao desenvolvimento acelerado da economia, uma das dimensões genuínas da espécie humana – a linguagem e a possibilidade de com elas nos comunicarmos – termina por se submeter também às regras de natureza técnica e por perder, dessa forma, a sua autonomia.

E ainda continua:

Mas o que ocorre na contemporaneidade é que os critérios que regem a esfera da interação ou da comunicação tendem a ser absorvidos pelos critérios que regem a esfera do trabalho. É essa absorção da esfera da interação os da comunicação pela esfera do trabalho o grande sonho da tecnocracia. (Moraes e Murici, *apud* Rezende, 2005, p. 258)

I. 1. A concepção do prosaico, segundo Hegel.

Para o entendimento do prosaico como objeto estético da poesia de Bandeira, dentro do Modernismo, e da própria concepção de moderno poético, faz-se necessária, como método de comparação, o estudo desse termo dentro da estética clássica. Destarte, os fundamentos de Hegel orientam esta análise pelo fato de que o prosaico hegeliano não cabe a uma interpretação dos versos de Bandeira. A Modernidade, ao contrário do modelo estático do mundo clássico, fragmenta-se de acordo com os modos de produção das três fases das revoluções industriais, estando essa última mais ligada à fase tecnológica de ponta, na qual o espaço torna-se, casa vez mais e com maior rapidez, um *locus* virtual.

Nesta parte da pesquisa, toma-se como fonte os esboços de Hegel, postulados no *Curso de Estética* (2004), volume IV, em que o filósofo dedica-se à arte, especialmente à poesia. Os argumentos aí apresentados orientam e sedimentam o conceito do termo especialmente abordado nos estudos da poesia moderna. Nessa obra, o autor considera a concepção poética e prosaica, primeiramente, em três pontos fundamentais que são o conteúdo de ambas e também quanto às diferenças entre cada uma ao que se refere à representação.

Portanto, é preciso considerar o grau de dificuldade dos conceitos utilizados e a linguagem pela qual o texto é construído. Tais aspectos requerem um estudo mais atento e demorado para que se possa compreendê-la. Se toda ou qualquer pesquisa pauta-se em um ou vários problemas dos quais emergem as hipóteses, esses talvez sejam os primeiros obstáculos aqui a serem superados. Para isso, vale retomar o pensamento de Guimarães Rosa, de que viver é sempre perigoso, como forma de amenizar as fendas causadas pelo árduo trabalho do pesquisador. No debruçar sobre esse simples, mas grandioso aforismo, pode-se afirmar que, de acordo com essas linhas do grande romancista do sertão, o conhecimento ou a busca dele é

uma constante revigoração do espírito. E que, ao contrário de se tornar uma “pedra no meio do caminho”, tomando outro grande artista mineiro da palavra, o perigo transforma-se no combustível que motiva o ser humano na grande batalha que é a vida.

Assim, não resta senão mergulhar no texto do grande pensador alemão para que se entenda como as formulações do poético e do prosaico constituem-se na corrente do pensamento clássico filosófico. Esta teoria serve como orientação com o fito de, mais adiante, adentrar a argumentação de Mikhail Bakhtin e Karel Kosík quanto à definição do prosaico na literatura. Na concepção de Hegel, a poesia é, por excelência, a arte mais completa em virtude de sua complexidade e por ser a exteriorização sensível no espírito dado como representação da esfera universal. Ele tece a seguinte afirmação a esse respeito.

A poesia, a arte discursiva, é o terceiro, a totalidade de que unifica em si mesma os extremos das artes *plásticas* e da *música* em um estágio superior, no âmbito da interioridade espiritual mesma. Pois por um lado, a arte da poesia, tal como a música, contém o princípio do perceber-se a si do interior enquanto interior, o qual escapa à arquitetura, à escultura e à pintura; por outro lado, expande-se no campo do representar interior, do intuir e do sentir para um mundo objetivo que não perde inteiramente a determinidade da escultura e da pintura e é capaz de desdobrar mais completamente do que qualquer outra arte a totalidade de um acontecimento, de uma sequência, de uma alternância de movimentos do ânimo, de paixões, de representações e o decurso fechado de uma ação. (HEGEL, 2004, pp. 12-13):

Nessa linha de raciocínio, o poético é tanto corpo e alma, mundo espiritual e material, une o cosmo ao particular, a realidade exterior e interior no sujeito. A realidade poética é, de acordo com os argumentos, um constructo que une em si mesma melopeia, fanopeia e logopeia. É o todo fundido no uno, é uma explosão de imagens que pulsam no ritmo da vida. Na sequência, à medida que busca a comparação entre o prosaico e o poético, Hegel esclarece o princípio geral da espiritualidade do poético. Este é regido por leis universais que excluem o mundo material, mas expressa as concepções da fantasia e da arte intrínsecas ao espírito. A poesia tem o poder de concentrar não somente o interior subjetivo, mas o particular da realidade exterior em grau muito maior e muito mais rico, assim como detalhá-la em sua magnitude singular.

Hegel, ao tecer considerações sobre a poesia, retoma, constantemente, seu caráter espiritual, que, nessa linha de raciocínio, evoca o entendimento platônico do mundo das ideias. O poético representa a transcendência, a pureza, as ideias geradoras. Diferente do prosaico, o poético abstém-se das imagens imanentes, todavia evoca a corporalidade física do original, ou do divino. A tradição, desde Platão e Aristóteles, considera digna da poesia, ou do fazer poético, não as imagens tais como são representadas, mas a essência do Uno, o ideal fundador do mundo secular. O espírito envolve a unidade sublimada, o princípio do mundo espiritual.

Tomando por axiomático tais considerações, denota-se que enquanto o poético pertence a categorias superiores, baseadas na concepção de Platão, o prosaico é a representação sensível da realidade imanente, em categoria inferior. Esta última é a concretização da realidade transcendente, a representação e reflexo da ideia original. Em outros termos, no entender do filósofo grego, a cópia imperfeita do Uno – elemento criador. O prosaico, dado seu caráter imperfeito, não seria digno de se tornar objeto estético da poesia.

Ao tecer a tríade artes plásticas, música e poesia, Hegel considera esta última em um estágio superior, pois a arte da palavra contém, assim com a arte do som, o cerne da percepção de si mesma, desde as camadas mais profundas, o que não ocorre igualmente e em mesmo grau que as outras. Também, a poesia movimentase do centro de forma a externar tanto os campos da representação interior quanto da intuição e do sentimento em relação ao mundo objetivo, sem perder qualquer característica presentes nas outras. Portanto, a poesia contém em si a totalidade dos eventos, sequenciais ou alterados em seus movimentos de impacto sobre os ânimos e as paixões humanas.

A poesia é música, imagem e corpo, pelo caráter conferido aos sons emanados da matéria que os constitui, ou seja, as palavras. E, assim como a escultura, e aqui o conceito de Zumthor, desenvolvido em uma parte desta monografia, orienta esse entendimento, ela é um corpo dados os elementos com os quais a linguagem se constitui. Tais elementos, como a sonoridade e os efeitos imprimidos no leitor, como reações psicofísicas conferem à poesia um corpo próprio. A linguagem é matéria pela sua fisicalidade, pois ocupa um espaço no papel, um corpo presente espacial e temporalmente. Mas isso será abordado de forma mais aprofundada na parte reservada ao estudo da poesia como corpo, e que tem, como base de referência, os postulados de Zumthor.

Quanto às imagens criadas pelas palavras, Hegel considera o princípio de fusão, pois a poesia concentra em si mesma as linguagens verbal, sonora e visual, devido ao aspecto de intuição que, somado ao fônico da sua concretude, produzem no leitor as imagens emanadas do conteúdo. Mas, para isso, o leitor reconhece e decodifica os signos verbais pela sensibilidade espiritual e intelectual. E esse movimento é, simultaneamente, uma via dupla, entre a exterioridade dada e a intuição espiritual. Ou seja, esse movimento parte do plano de expressão para o plano de conteúdo e o contrário é verdadeiro. Hegel separa a poesia em duas vertentes: a representação poética e a prosaica, devido à configuração linguística adotada.

Contudo, na medida em que o representar também fora da arte já é o modo mais corrente da consciência, devemos nos submeter à tarefa de separar a representação *poética* da *prosaica*. A arte da poesia não pode, todavia, permanecer presa unicamente a este representar poético interior, mas deve confiar as suas configurações à expressão *lingüística*. De acordo com isso, ela tem de assumir, por sua vez, uma obrigação dupla. Por um lado, a saber, ela deve dispor o seu configurar interior de tal modo, que ele possa se submeter à comunicação lingüística; por outro lado, ela não pode deixar este elemento lingüístico mesmo como ele é usado pela consciência comum, porém deve tratá-lo poeticamente, a fim de se diferenciar do modo de expressão prosaico tanto na escolha da posição quanto no som das palavras. (HEGEL, *op. cit.*, p. 21)

De acordo com esses argumentos, no plano da expressão, há duas formas de consciência, uma dentro e outra fora da arte, daí a divisão entre o artístico e o não artístico. Quanto ao artístico, esse está intrinsecamente ligado ao poético; e o não-artístico, ao prosaico. Mas, ainda assim, resta saber o que são realmente o poético e o prosaico para Hegel e quais os elementos que o compõem. Como alerta, até mesmo ele deixa claro o aborrecimento que tal definição representa a todos aqueles que sobre este assunto se debruçaram.

Antes de conceituar o poético [*Poetische*], ele aponta a necessidade de se entender o que é poético [*Dichterisch*], pois falar da poesia [*Poesie*] é preciso entender o termo como arte da poesia [*Dichtkunst*]. Só assim se pode determinar o conteúdo e a forma de representação de ambas as concepções: a poética e a prosaica. Nesse sentido, seria inviável o percurso da conceituação universal da coisa [*Sache*] sem antes a compreensão do conceito da realidade dela. A esse respeito, observa-se já a poesia como objeto concreto. Mais adiante, em uma parte

dedicada ao estudo da obra de Karel Kosík, intitulada *Dialética do Concreto* (1976), esse conceito ficará mais claro. Ao retomar a tradição, Hegel postula que a natureza do poético

[...] coincide geralmente com o conceito do belo artístico e da obra de arte em geral, na medida em que a fantasia poética [dichterische Phantasie] não é restringida em todos os aspectos e fragmentos em todas as direções como nas artes plásticas e na música por meio de espécie do material em que ela tenciona expor, porém tem apenas de se submeter às exigências de uma exposição ideal e adequado à arte. (*op. cit.* p. 22-23)

Fica evidente o fechamento às formas de arte em geral e, principalmente, da poética de um sistema imposto por normas padronizantes dos planos de expressão e do conteúdo. Tal formulação aproxima-se do conceito platônico do Belo ideal ligado à essência, ao mundo das ideias, a transcendência da arte elevada no mais alto grau. O Belo, segundo a tradição clássica poética, não é o mesmo entendido pela sociedade moderna. Se lá ele tem relação com a virtude, com a moralidade e a disciplina do ser humano; na modernidade, principalmente, aqui, em Bandeira, esse conceito é entendido sob uma nova ótica, conforme os preceitos definidos pela ordem capitalista.

Quanto ao conteúdo [*Inhalt*] da concepção poética e prosaica, Hegel discorre sobre a necessidade de exclusão da exterioridade em si mesma. Em outros termos, tudo o que pertence ao mundo sensível não condiz com as categorias do poético, pois essa concepção abrange os “interesses espirituais”, e, portanto, o conteúdo está ligado à temática. O tema [*Gegestande*], por seu caráter abstrato, universaliza o mundo concreto, ou mundo sensível, passível de corrupção e de corrosão. A atividade espiritual é a essência, a interiorização do sujeito, os valores essenciais ao redor dos quais o mundo terreno circula.

O conteúdo [*Inhalt*] do prosaico é o contrário dessa afirmação, é tudo que está no mundo sensível, representado pelas coisas concretas, pela imagem figurativa e pela organização em torno do individual, de um cosmo secular. É representado pela concretude das imagens. Como afirma ele, na concepção poética não há a presença de elementos representativos de qualquer que seja dado material concreto da realidade sensível como, por exemplo, Sol, montanhas, paisagens, forma humana, balões, sapos.

Em relação ao objeto [*objekt*] de ambas as concepções, traduz o significante da palavra pela fisicalidade plástico-sonora. Ela pertence, conforme o autor, ao reino infinito do espírito, pois, pela plasticidade, pode projetar os interesses e os movimentos vitais do interior do espírito, e tal como as matérias das outras artes, como a pedra na escultura, a cor na pintura e o som na música, é capaz de imprimir, mais adequadamente, a máxima expansão. Nesse sentido,

[...] a tarefa principal da poesia é trazer à consciência as potências da vida espiritual — e aquilo que em geral oscila para cima e para baixo na paixão e no sentimento humano ou passa calmamente diante da consideração —, o reino da representação humana que tudo abarca, os atos, as atividades, os destinos, os mecanismos deste mundo e governa divino no mundo. (2004, pp. 22-24)

Essa definição refere-se à poesia na concepção poética Hegeliana, e ele separa, de um lado, o elemento poético como uma expressão da interioridade do reino infinito do espírito; e, de outro, e, em posição inferior, o elemento prosaico representante de concretude do mundo sensível. Nessa linha de pensamento, o prosaico, por ser uma concepção menor dentro da poesia, está destituído de qualquer nobreza e por isso não é digno de poeticidade, o que difere, como se observará em uma parte deste estudo, do prosaico bakhtiniano. A palavra é o objeto também da poesia prosaica, no entanto perde a áurea tecida pela tradição. Há, tomando como base o pensamento desse filósofo, a reificação do prosaico pelo fato de as palavras descreverem os aspectos concretos da realidade terrena.

A terceira parte na diferenciação da obra de arte poética e da prosaica trabalhada por Hegel refere-se à sua representação. A representação poética, por ser anterior à fala prosaica, é, nas palavras dele, o “[...] representar originário do verdadeiro (...)” (*Ibid.*, p. 24), é o saber universal que encerra, de forma autônoma, em si mesmo a totalidade. Esse universal não é expresso de forma abstrata, mas de forma animada, com dignidade elevada e que tudo engloba. É sempre inacabada pela sua essência.

Já a representação prosaica, pela sua forma acabada, tudo separa, pelo modo que difere entre o representar e o discurso. Envolve-se apenas com a exterioridade aparente da realidade, é destituída de significado e, portanto, inconsistente, pois não consegue manter a unidade necessária à compreensão da essência do universo. Por essa razão, as imagens são destituídas de razão.

Mediante os conceitos até aqui expostos, embora signifique muito pouco em relação à totalidade do assunto abordado na obra de Hegel, fica clara a diferença entre o poético e o prosaico na construção do pensamento desse autor, e em que categoria foi colocado o prosaico dentro da tradição literária. Na parte seguinte, a abordagem desse conceito confronta-se com o pensamento de outro grande estudioso da linguagem que será estudado adiante, o russo Mikhail Bakhtin, cujo pensamento orienta toda pesquisa do objeto estético em Manuel Bandeira.

Assim, exposto o pensamento de Hegel acerca do prosaico, compreende-se a importância desse pensador como ponto de referência na distinção do prosaico aí considerado e o prosaico construído não tecido poético de Manuel Bandeira, como se verá adiante. Com isso, fica claro nesta parte da pesquisa que a concepção desse termo no poeta brasileiro distancia-se da tradição clássica hegeliana, uma vez que na modernidade bandeiriana o prosaico torna-se objeto poético digno de sublimação.

Na linguagem prosaica recuperada pelo poeta brasileiro, esses elementos são o material de que se serve para compor o espaço ficcional. Na poesia Moderna, como se depreenderá nas análises aqui propostas, ao contrário da teoria exposta pelo pensador filósofo, essa paisagem estende-se aos centros urbanos, à concretude, dados da cotidianidade da qual se constitui a realidade sensível. Cada vez mais, o mundo vai se tornando um puro concreto, cujo tom cinza encobre a matiz das florestas outrora cantadas em versos. A selva de pedra invade a paisagem natural como um embate de forças entre o mundo da natureza e o da cultura. Aí também reside, nas particularidades, imperceptivelmente, o embate de forças opostas em cada metro quadrado, em cada rua e avenidas, ou nas largas praças que rasgam o espaço e de onde emergem os arranha-céus, assim como nas feiras populares.

I. 2. O PROSAICO BAKHTINIANO

A prosaística abrange dois conceitos correlatos, porém distintos. Primeiro, em oposição à “poética”, a prosaística designa uma teoria da literatura que privilegia a prosa em geral e o romance em particular, em detrimento dos gêneros poéticos. A prosaística, no segundo sentido, é muito mais ampla do que a teoria da literatura: é uma forma de pensar que pressupõe a importância do cotidiano, do comum, o prosaico. (MORSON; EMERSON, 2006, p. 33)

Com essa epígrafe, evidencia-se a importância do prosaico. Esse não apenas como uma mera forma de evento onde a trivialidade absorve para o centro urbano todos os aspectos vivenciados em uma crua realidade despojada da sublimação clássica, em que predominava a metafísica e os aspectos ligados ao racional humano. Esta investigação serve de pilar sobre o qual sustenta os argumentos a respeito das análises do *corpus* desta pesquisa. Mas, afinal, o que significa o termo prosaico? Quais as abrangências possíveis e como ele aparece na poesia moderna, especificamente em Bandeira? Para compreender melhor a ideia de prosaística, faz-se necessária a compreensão das duas grandes vertentes desdobradas ao longo da historiografia literária e da filosofia. Uma, anteriormente desenvolvida, compreendida por Hegel, como a diferenciação entre o poético, elemento literário em oposição ao não literário, ou prosaico. Outra, estudada nesta parte do trabalho, abordada por Mikhail Bakhtin, um dos grandes pensadores da linguagem, seguidor de outros como, por exemplo, Liev Tolstói e outros modernos, dentre eles Ludwig Wittgenstein. Como base de apreensão dos conceitos de Bakhtin, toma-se aqui a leitura do abrangente estudo *Mikhail Bakhtin: Criação de uma prosaística* (2006), de Gary Saul Morson e Caryl Emerson, cujos conceitos centrais organizam-se pela temática em vez de uma abordagem cronológica. Servem a este exame, principalmente os capítulos referentes aos conceitos-chave e aos temas da linguagem cotidiana.

Bakhtin tece uma crítica a respeito dos formalistas por não compreenderem a linguagem cotidiana como uma forma de caráter poético, técnica, aliás, segundo eles, discrepantes e irrelevantes, nem teriam uma significação temática. Bakhtin, por isso, debruça-se na observação desse fenômeno tão caro e, ao mesmo tempo, tão negado pela tradição como um ato de revisar o enfoque de todos os gêneros literários, com a finalidade de, compreendida a natureza do romance, encarar, de maneira diferente, todas as formas literárias e fazer um re-estudo da concepção filosófica acerca do discurso poético. O pensador russo entendia o romance como um “estilo de estilos”, (*in* Morson, 2006, p. 35), um palco onde as várias vozes e as várias linguagens cotidianas dialogam orquestradamente, como um todo concebido por cada parte. Cada voz que ressoa não pode ser dominante ou dominada em relação às outras, sem as quais não haveria qualquer possibilidade de construção do discurso.

Em relação às vozes ressoantes ocorridas no dia-a-dia, os pressupostos teóricos da tradição literária, como no exemplo de Hegel, abordado anteriormente, entendiam-na como uma deformação da linguagem, pelo fato de terem incorporado

uma “concepção filosófica da poética em sua forma mais extrema” (*op. cit.*, p. 34). Além disso, toda a crítica que veio após eles tomaram por Poética o significado de teoria da literatura, e, por consequência, “subestimaram as implicações desse termo, para uma compreensão da prosa.” (*Ibid*, 2006, p. 33). Por conta disso, o termo prosa é inserido pela corrente tradicional clássica apenas como contraponto para se discutir o literário. Assim: “Na melhor das hipóteses, a poética tende a descrever a prosa como poesia desprovida de algumas características poéticas e acrescida de características não-poéticas (...).” (p. 34)

É contra esse tipo de pensamento que Bakhtin expõe sua ideia acerca do prosaico, e vai de encontro à retomada e ao restabelecimento da retórica pelos formalistas pelo simples fato de fortalecer um tipo de linguagem que encobre, rebaixa, e abafa a multiplicidade de vozes cotidianas que ecoam em cada parte do universo. Em decorrência, denota uma série de eventos imperceptíveis e inaudíveis aos modelos monofônicos da tradição. Ele entende a tradição como um discurso cuja voz opera um sistema absolutista, que estabelece regras e costumes. Em contrapartida, o prosaico é, por natureza, assistemático, uma vez que a simplicidade, a trivialidade, emerge sem nenhuma intenção de estabelecer arquétipos. A relação estabelecida entre a voz poética e o *alter* criado por ela é de equilíbrio.

Morson e Emerson afirmam que tanto conceito de não-literariedade quanto do discurso literário foram, equivocadamente compreendidos, principalmente, pela forma extrema representada pelo formalismo russo. Para isso, traz ao discurso a voz de Medviédev em relação à incorreção e aversão ao prosaico, cuja ideia produz uma inversão de sentidos. Observe o trecho que os dois estudiosos trazem como exemplo:

O ritmo da prosa é, por um lado, o ritmo da canção do trabalho, o “dubinushka”, e substitui a ordem da “rejeição”; por outro lado, ele torna o trabalho mais fácil, automatiza-o. [...] Assim, o ritmo prosístico é importante como fator automatizador. Mas o ritmo da poesia é diferente [...] O ritmo artístico é o ritmo prosístico rompido. (Chklóvski, “Art as Device”, citado em F:FM, p. 90 - *Apud* Morson e Emerson, 2006, p. 39)

Essa passagem denota os vários erros em que incorreram os formalistas. Primeiro, colocam o prosístico como automatizador, inversa à lógica observada por Bakhtin. O estilo prosaico, por conter em si a diversidade linguística e cultural, privilegia a heterogeneidade do popular, e, portanto, a linguagem desprendida de

qualquer tipo de sistematização alienizante. De modo contrário, o trivial é o pólo da desalienação pelo teor desautomatizado, que foge às normas gramaticais. Outro erro é o de equiparar prosa ao discurso não-literário, e, também coloca o discurso do cotidiano como homogêneo, algo não criativo. Se para os formalistas o constructo da massa é uma eventualidade homogênea, Bakhtin e outros com ele surgem para colocar um ponto final nesse assunto. Não há como admitir que um sistema linguístico exclua as suas variantes cada qual com sua cadeia de características tão especiais e essenciais a ele. A homogeneidade, nesse sentido, é um tecido formado pela heterogeneidade. A harmonia é a cadeia sonora e rítmica das diversas vozes dos também diferentes instrumentos, e ela só é garantida por essa polifonia. Não se pode pensar uma sociedade e uma linguagem homogênea. Tanto Bakhtin e os pensadores do seu círculo como Volochínov e Medviédev entendiam o cotidiano como uma “esfera de atividade constante” (pág. 41) da qual emergem as mudanças sociais e onde operam toda uma gama individual criativa. Morson e Emerson sustentam a afirmação de que “O prosístico é o verdadeiramente interessante e o trivial é o que vale realmente a pena.” (2006, p. 41) Todavia, adverte quanto a uma procedência lenta e imperceptível tanto temporal quanto espacial. É justamente aí que está o cerne das mudanças e das inovações, é na trivialidade que surgem, formam e desenvolvem os eventos novos. Esses eventos são “[...] o produto de mudanças inumeráveis e minúsculas que ocorrem incessantemente.” (*op cit.*, p. 41). O que os outros estão acostumados a ver são os resultados, o fenômeno em si, a totalidade. Porém, pela proximidade e familiaridade dos eventos, no dia-a-dia, em seus aspectos minúsculos, tornam-se difíceis de percepção e de compreensão.

O prosaico pregado por Bakhtin não se enquadra na visão dos formalistas pela sua singularidade, pois surge como uma força desalienadora, um campo de embate de vozes e realidades variadas, onde está o ápice da vida, com todo o conjunto de movimentos, decisões, todavia despercebidos. Para compreender essa afirmação, basta imaginar um carvalho tombado e já seco, desgastado pelas ações da natureza. Até ali, pode-se pensar uma micro-câmera penetrando pelos vários labirintos da matéria, e se deparar com um incontável número de minúsculas espécies por ela desfilando, comendo, lentamente, o tecido. A visão humana não se volta a esse objeto nesse momento em que quase tudo está oculto – essência –, e tão somente à parte externa visível – a aparência. Toma-se, como elemento de comparação, a linguagem prosaica em relação aos insetos, e ele é melhor entendido.

É na trivialidade do prosaico que os eventos desencadeiam-se como células de um tecido. Diferente de Hegel, que está preocupado com a ordem sistêmica filosófica, Bakhtin coloca em lados opostos a linguagem poética, aquela estudada pelos teóricos da tradição literária, e o prosaico, gênero também elevado pela singularidade. Expõe um mundo cultural duplo, desdobrado pelas forças centrípetas – pólo da ordenação de um mundo dado heterogêneo e confuso; e na outra ponta, as forças centrífugas, ou não-oficiais, como transtornador, proposicional, da mesma ordem que a outra quer impor. As primeiras correspondem à tradição, ao pensamento que tudo procura sistematizar; já as segundas (centrífugas) referem-se aos eventos cotidianos, aos fatos triviais não ajustáveis a toda e qualquer sistematização, dado o caráter de imprevisibilidade. Pois essas “Constituem uma parte essencial do nosso viver, momento por momento, e nossas respostas a elas registram seu efeito sobre todas as nossas instituições culturais, sobre a linguagem e sobre nós mesmos.” (*Idem*, p. 48)

E essa imprevisibilidade torna difícil sua observação e apreensão. Os eventos regulares são mais fáceis, e isso descarta a tese dos formalistas e da tradição de que os acontecimentos triviais, considerados não-sistematizados, não têm importância dado o caráter de familiaridade e de fácil observação. Há, na obra de Morson e Emerson (p. 52), um exemplo de Wittgenstein que sintetiza todo esse discurso, como é anotado no exemplo seguinte: “O aspecto das coisas que são mais importantes para nós está oculto em virtude de sua simplicidade e familiaridade. (É impossível notar alguma coisa – porque ela já está diante dos nossos olhos.)”.

Além de Bakhtin, Tolstói, Wittgenstein e Fernand Braudel convergem para a mesma ideia de que os grandes eventos da humanidade são tecidos pelas múltiplas malhas do prosaico. Daí à importância de um esboço teórico sobre a rica textura da vida prosaica para os estudos linguísticos. A exposição do pensamento de Bakhtin é, por esse motivo, imprescindível ao estudo da poesia de Bandeira, pois orienta a análise das malhas textuais construtivas do universo prosaico desse poeta, onde perfilam tipos e elementos de caráter trivial, que garantem a beleza e a importância da obra como referência poética do modernismo. Em cada poema, as micro-cenas são as micro-partículas dinâmicas correspondentes às ínfimas e imperceptíveis nuances da realidade.

É esse prosaico o objeto estético observado na malha poética bandeiriana, e as questões propostas referem-se ao modo como ele é constituído, às imagens surgidas pela linguagem trivial. Também os efeitos possíveis nos versos servem

como garantia da leveza necessária à diluição do peso existencial opressor do homem moderno.

Em Bandeira, não somente os meninos carvoeiros e o camelô, como também as cenas criadas em “Os sapos” e “Na rua do sabão” são de um teor de imprevisibilidade não só pelo registro linguístico, mas também na temática perfeitamente prosaica e tão espantosamente bela. Os fatos sucedem e provocam ecos que ressoam em outros, desencadeando uma série de eventos incontrolláveis como um caos orgânico proporcionado pelos microcosmos dentro do macro.

São esses microcosmos que Bandeira quer recuperar nos versos de sua obra. Faz ressurgir das cinzas cada partícula como se essa fosse a única em meio a uma infinidade. Na parte seguinte, a exposição da poesia como corpo auxilia na compreensão da materialidade prosaística da obra de Bandeira. O prosaico está mais próximo da realidade sensível, composta pelos eventos triviais do cotidiano urbano surgido após a Revolução Industrial, cujos valores humanos são trocados pelos das mercadorias.

I. 3 – A questão da oralidade, segundo Paul Zumthor: a poesia como corpo.

Esta parte da pesquisa é de fundamental importância na compreensão da poesia de Bandeira, uma vez que Zumthor, após um estudo profundo, postula a poesia como um corpo, dados sua materialidade sonora e efeitos produzido no corpo do leitor. Quanto mais próxima a linguagem da sua especificidade física, mais próxima do mundo sensível, e mais prosaica torna-se. Se no estudo anterior, a visão de Bakhtin possibilitou um entendimento do prosaico cabível na interpretação da veia poética de Bandeira, nesta parte os pontos articulam-se de modo a formar uma forte estrutura como embasamento teórico capaz de sustentar a proposta desta monografia. Cada vez mais, é perceptível a aproximação dos poemas do poeta brasileiro à oralidade e à ideia de um corpo concreto, presente no mundo sensível, material e, por excelência, prosaico.

As diversas formas de experiências da poesia vocal utilizadas pelos poetas no início do século XX e o fato de que esta tem sido bastante estudada e divulgada serviram de impulso a Paul Zumthor nas pesquisas da voz e da oralidade poética. Não apenas por seu caráter sonoro, mas, sobretudo, pelo seu modo peculiar como um dado contemplativo da totalidade da cultura do humano, em cujas raízes vibram energias animadas que irradiam a essência dos aspectos de sua realidade.

Essa voz, para Zumthor, é o elemento fundamental revelador da natureza humana, e ultrapassa, pelo seu aspecto físico-psíquico, a função linguística. Na poesia, especialmente, aqui, os elementos das tradições orais gravitam como corpos materializadores da cultura e das diversas modalidades de manifestações. A oralidade poética, nesse sentido, é a aproximação com o verdadeiramente humano, os resquícios que sobreviveram ao tempo e que guardam as estruturas antropológicas mais profundas, como articula esse autor. Em outros termos, ela materializa as manifestações mentais e rituais utilizados pelas sociedades primitivas como meio de compreensão e domínio da natureza, pois a voz é, por natureza, particular e concreta.

Para que o leitor possa imergir na poética bandeiriana, são imprescindíveis os estudos da percepção poética e da voz do ensaísta Paul Zumthor, que, desde o início do século XX, debruça-se sobre esses temas. Qualquer estudioso que se preste à compreensão da produção poética moderna, como neste trabalho, de Manuel Bandeira, não pode deixar de ler as páginas reveladoras e esclarecedoras da vocalidade da poesia como corpo. Corpo no sentido que, como argumenta esse ensaísta, revela-se na dinamicidade provocada pela poesia, tanto no que concerne às ondas sonoras produzidas pelas palavras como também, e o que é interessante relembrar, nas vibrações do corpo no ato do contato entre a obra e quem a lê, seja na forma da recepção do texto pelo leitor e o modo como este se dispõe.

Nesses termos, deve-se entender que o corpo, assim com a linguagem, constitui um ser no mundo como experiência da qual fazem parte o “eu” – leitor empírico –, o mundo e o texto. O leitor, neste discurso, não é apenas um ser passivo e depositário das informações do texto, mas também um processador e reelaborador da mensagem, e, por consequência, um corpo vibrante no momento em que entra em contato com a palavra. O prosaico garante a maior aproximação por inserir no discurso a voz vibrante, garantindo a aproximação entre ambos.

O corpo desse leitor é presença virtual dentro da obra, pois ele vê a partir do olhar, que seleciona palavras para a interpretação. Ele é possuidor dos sentidos do

tato, da audição e da visão que são os aparatos de presentificação, e pelos quais tem a capacidade de deformar a leitura. Tanto tempo, espaço e imagem são presentificados, carnificados pelo pensamento que também é um aparato de investigação sobre a verdade da realidade sensível e da mundivivência poética. No percurso da leitura, aí transita de modo a trazer a realidade de fora para dentro e por para fora a realidade ficcional da poesia.

Ele lê, sente as vibrações, dependendo do olhar sobre o ato poético, de acordo com o gosto pelo gênero, do conhecimento de mundo adquirido, de aproximação da obra como objeto estético e, portanto, como dele. O leitor é, também, autor no momento em que emprega juízos de valor com qual converge ou diverge da experiência de leitura.

A essa elaboração, Zumthor (2007, p.24) expõe que soma-se os

[...] elementos não informativos, que têm a propriedade de propiciar um prazer, o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal. Para o leitor, esse prazer constitui o critério principal, muitas vezes único, de poeticidade (literariedade). Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo.

Como se observa, Zumthor considera o prazer da leitura como primordial para que determinado texto seja realmente poético. O texto tem a propriedade de mexer com quem em contato com ele entra, reverberando nele ondas que o tiram do estado de estaticidade. As palavras, devido à materialidade de sua forma, sons e ritmo, são capazes de provocar toda e qualquer pessoa que delas se aproprie. Mas esse estudioso não nega o fator externo da ideologia.

Ele entende por corpo as reações provocadas pela voz da poesia que vibram e reverberam no leitor por elas modificado tanto fisicamente como psicologicamente, é a experiência da leitura enquanto a projeção da experiência estética que provoca, modifica e desloca o corpo de quem a experimenta. Para ele (*Idem*, p.23) “O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo.”

E ainda complementa, referindo-se ao corpo (*op. cit.*, p. 23-24):

Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica,

sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração de músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra efetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio.

Nesses termos que adotam o autor, reforça-se o que foi dissertado aqui a respeito da inscrição do leitor na tessitura. Isso denota que a presença do leitor empírico como um corpo dissonante do poético impossibilitaria o laço estabelecido entre essas duas instâncias.

Tomando como verdadeira tais proposições, a pesquisa demonstra o quanto a poesia de Bandeira é performática e como ela se consagra pela delicadeza das palavras, pela suavidade dos versos, dada a escolha criteriosa dos substantivos e verbos. Também a sintaxe dinâmica construída nas formas diretas que, por assim serem, estão mais próximas do homem enquanto um ente vibrante, cuja voz eleva-se sobre o peso das verborragias e da sintaxe estabelecida do entruncamento, que revelam, nessas formas, a preocupação dos autores mais rebuscados como o plano da forma, do ritmo e da rima.

O barulho das grandes cidades, já no início das amplas obras, mudaria o cenário urbano, impedindo, com os arranha-céus, o alcance da visão ao longo do horizonte. Em movimento contrário, alguns intelectuais mais observadores, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Drummond e o próprio Bandeira, preocupados com essas transformações, inclinavam-se a um tipo de projeto em que a simplicidade e a leveza dos traços ganhassem *status* de sublimação.

A leitura inscreve o leitor no texto se ela for entendida em seus aspectos realizáveis em propiciamento de prazer ou até mesmo do espanto diante do qual situa. Assim, cria-se um laço entre o sujeito da leitura e o objeto estético. De alguma forma, a palavra provoca sensações no leitor-ouvinte. As percepções sensoriais estão no indivíduo de forma indissociável, o ser é sensorial, como disserta Zumthor (pp. 27-28) no seguinte trecho:

Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção e que, sonoramente, o representa de forma plena. (...) Um certo número de realidades e de valores, assim revelados, aparecem identicamente envolvidos na

prática da leitura literária. Daí o lugar central que dou à ideia de “performance”.

Zumthor, também, exemplifica a importância do prosaísmo vivenciado e guardado na memória, a evocação de uma lembrança inscrita pela infância. Em suas imagens, ainda estão fixadas as ruas parisienses animadas pelas melodias simples dos cantores de rua, ao redor dos quais se agrupam um pequeno grupo de crianças. A música chama a atenção pela simplicidade e facilidade do texto. A retomada do coro funciona como um jogo alternado entre as diferentes vozes participantes. A passagem seguinte relembra muito bem o poema “Camelôs” estudado aqui (Zumthor, p. 29).

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. *Era a canção.*

As imagens convergem e evocam o prosaísmo da cena, e lhes garantem a forma de eternização na memória. Essa cena parisiense, que, segundo o autor, é de 1930, poderia ser facilmente associada, dadas as semelhanças, com o espaço fictício criado pelo poeta brasileiro. A busca incessante do instante do prazer sentido é captada pela literatura. A forma literária só existe na performance, pois ela “[...] não é regida por regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso.” (*op. cit.*, p. 29).

E a palavra? Ela pode criar forma, ou é forma, per-forma? Ela ganha vida e passa a ser corpo no momento em que é posta em prática, na instauração em um espaço, desdobrando-se em conexões, a outras ou apenas sozinhas. As palavras criam realidades, mesmo que fictícias como é o caso da literatura, e a poesia, em especial, dada à condensação, reúne em pouco espaço uma mundivivência. Mas a palavra apenas no papel é apenas palavra, até o momento em que é lida, quando se torna discurso; então comunica, transforma-se em matéria corporal, física e sonora. A leitura ativa elementos psíquicos, linguísticos, históricos e ideológicos, exigidos no

reconhecimento. Nada melhor, aqui, que a própria expressão do próprio Zumthor (pp. 32-33):

[...] ler possui uma reiterabilidade própria, remetendo a um hábito de leitura, entendo não apenas a repetição de uma certa ação visual, mas o conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exigências de ambiente (como uma boa cadeira, o silêncio ...) ligados de maneira original para cada um dentre nós, não a um “ler” geral e abstrato, mas à leitura do jornal, de um romance ou de um poema. A posição de seu corpo no ato da leitura é determinada, em grande medida, pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção. Você pode ler não importa o que, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados.

Fica clara a intenção, aqui, de posicionar a leitura como um ato performático, momento revelador de sensações em ebulição. A palavra torna-se corpo no instante em que re-significa, reverbera taticamente em ondas sensitivas e psicológicas movimentadoras de impulsos físicos no leitor. Ela provoca e quer ser experimentada. Há, no ato da leitura, a performance, pois, o reconhecimento realiza, concretiza e transporta as imagens virtuais do mundo físico, e essas aproximam o leitor ao texto. Quanto maior o tom da oralidade, mais a linguagem aproxima-os, pois essa oralidade aquele que lê na malha textual e, concomitantemente, engendra o contexto social.

A importância da apreensão da performance orienta o estudo do prosaico no sentido de que é por ele que se dá a aproximação entre o poema e o leitor, pois esse, dada a simplicidade da linguagem, insere-se de forma rápida e prazerosa no texto. Esse reconhecimento é uma das características do modo como a linguagem prosaica é trabalhada nos versos de Bandeira.

A abordagem de Zumthor do empenho do corpo como elemento periférico relacionado à leitura permite uma compreensão do olhar sobre os poemas de Bandeira quanto à linguagem e às codificações tanto situacionais referentes à enunciação. No que concerne à obra como tal, verificam-se dentro do texto categorias intrínsecas a ele como a enunciação e enunciado. Em cada poema, é preciso observar como o *ethos* se apresenta ao leitor. Essa relação nem sempre é posta de maneira passiva. Em outros termos, a enunciação pode ou não negar o enunciado, e é preciso estar atento a isto, pois a realidade mostrada pode sobrepor camadas onde reside o seu oposto, ou até mesmo inserir informações implícitas nas linhas pelas quais percorrem linearmente o olhar ocidental. Por isso, a leitura exige

um movimento também verticalizado como forma de garantir tanto a apreensão dos cortes diacrônicos quanto sincrônicos, e, portanto, não isoláveis.

No capítulo “O empenho do corpo” (p. 75), fica clara a ideia desse pensador sobre a relação poesia-corpo e, com isso, o texto lança luz à análise da obra de Bandeira em que a linguagem prosaica instaura a performance pela sua singularidade. Performance, aqui, com o sentido postulado por Zumthor (p. 50), é “[...] a presença concreta de participantes implicados. (...) de maneira *imediata*” no ato da leitura.”

Herdeira dos sofistas, a retórica da Antiguidade recebe atenção especial, pois auxilia orientar sobre a resistência, espessura e densidade das palavras, e para a compreensão do sentido do discurso, é necessário atravessá-las, e, para isso, a operação vocal, dadas as articulações interiores, funciona como uma intervenção corporal. Não apenas a fala, mas, segundo Zumthor, toda forma de pensamento dá-se no e pelo corpo, e todo discurso, por remeter ao mundo ao qual pertencem os actantes do discurso, instaura a relação direta deles com o mundo. A leitura do poema, nesse sentido, projeta o leitor na ficção, mas, concomitantemente, o põe em uma via de retorno, como um caminho de mão dupla: “O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos.”. (p. 77)

Pode-se, até mesmo, tecer o seguinte argumento: se o ser é parte do mundo e participe do seu funcionamento, ele é indissociável dos eventos aí ocorridos. Há, também, uma via dupla no ato da leitura; o leitor, no momento em que se põe diante do texto, ativa-o, transformando-o em discurso. E o texto também ativa-o em cada reação sentida pelo cérebro, transformando essas reações em impulsos nervosos, e por consequência, a musculatura é acionada, determinada pelas tensões com que o corpo contorce. Zumthor, ao comparar as duas instâncias, coloca o corpo como ponto de origem e referência do discurso, concomitantemente, entendendo-o como a extensão pela qual se mensura o mundo, é ele que projeta as verdades pela linguagem; e esta cria realidades várias, redirecionando o cosmo.

A seguinte passagem lança luz à argumentação exposta (pp. 77-78):

É por isto que o texto poético *significa* o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. O mundo que me significa o texto poético é necessariamente dessa ordem; ele é muito mais do que o objeto de um discurso informativo.

O tecido poético, é claro, difere de outro gênero não apenas pelas características inerentes a ele, tais como forma e conteúdo, mas ele é o poético e nele reside um universo de possibilidades imagéticas criadas por cada leitor. O poema, como se afirmou aqui, não quer apenas dizer, ele é também tangível pela materialidade, como um corpo tátil. O leitor pode tocá-lo e neste momento, apropriar-se como seu, como leitor único, pois nele reside um olhar singular, e só ele pode criar as imagens a partir da sua própria leitura, e nenhum outro poderá fazê-la de maneira igual. A linguagem quanto mais familiar a ele, mais rápida e mais inteligível torna-se, e o reconhecimento, então, passa a ser instantâneo.

O homem é, do mesmo modo, essencialmente prosaico. Ao nascer, vê a realidade como tal a observa e a vive. No entanto, à medida que vai crescendo, as escolas e o sistema modelam-no gradual e continuamente, colocando-lhe à frente da visão a lente da cultura erudita como se essa fosse a verdade absoluta. E essa verdade, tal com é construída pela linguagem, tende a afastar esse mesmo homem do mundo, como se o negasse, assumindo, de tal modo, uma postura de negação da essência.

Bandeira traz de volta esse homem à realidade da qual pertence, e lhe põe diante dos olhos uma lupa de aumento, ilumina-lhe os detalhes tão imperceptíveis pelos olhos ofuscados pelas aparentes verdades do mundo moderno capitalista, cujo único valor é creditado aos produtos industrializados. O valor agregado à mercadoria coloca em dúvida o próprio valor da vida. Não importa mais o ser no mundo, mas, acima disso, está o como deveria ser o mundo. O ser em detrimento do dever ser é também um peso sobre o indivíduo, e é na poesia que está um dos caminhos iluminadores e orientadores para que ele encontre um ponto fixo no mundo a partir do qual possa compreender o universo a sua volta.

Mas, para isso, é necessária a desestabilização do corpo, é preciso sair do estado de inércia, fato assegurado pela leitura poética. Não se trata simplesmente de eliminar todas as incertezas e dúvidas, pois, sem isso, o homem recai sobre o marasmo da mesmice e corre o risco de vir, novamente, a enxergar apenas as aparências. Nesse sentido, Zumthor (p. 78) expõe o seguinte raciocínio:

O texto desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo, consciência confusa, anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro... que, em nossa condição humana, se impõe a um corpo (se assim se pode dizer!). Daí o prazer poético, que provém,

em suma, da constatação dessa falta de firmeza do pensamento puro.

Desestabilizar não significa cegar, mas colocar o corpo em contínua movência ativadora dos múltiplos sentidos e isso recoloca o homem no seu universo com outro olhar. Nos poemas de Bandeira, o leitor consegue adentrar e re-conhecer o já conhecido, mas antes despercebido ou ignorado por ele, e entende, aí, uma simplicidade também dignificada. É mediante a observação do mundo pela linguagem prosaica, essa como um corpo vibrante dada sua oralidade, que se dá esse reconhecimento; a linguagem prosaica e todas as imagens criadas parecem comuns no sentido de o leitor a ela se identificar e reconhecer.

No momento em que perpassa pelas imagens emanadas do corriqueiro, como as cidades com suas ruas, comércios, objetos e modos de vida nelas existentes, descortinam-se outras, implícitas, na textura linguística. A leitura desdobra-se na duplicidade inserida de forma fundida. Na verdade, por trás da simples aparência de uma cena trivial, como é posta, por exemplo, em “Camelôs” e “Meninos carvoeiros”, a tragicidade humana é revelada como um ato de espanto. “Ora, não somente o conhecimento se faz pelo corpo mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo”. (Zumthor, p. 78). E esse espanto dá-se pela materialidade corpórea do poema e o corpo do leitor regido pelas sensações provocadas, primeiramente, pelo olhar e, em seguida, pela sonoridade das palavras, pela singularidade rítmica criada pelos sons e silêncios (palavras e pausas).

Para Zumthor, nada é totalmente apreensível, tanto o mundo quanto o próprio corpo permanecem estranhos à consciência humana. No entanto, ele é o lugar onde o homem desenvolve-se, e é nele que se manifesta e articula a poeticidade. Pois, dada a limitação e o inacabamento, estende-se a “[...] zona de de individuação (...)” (p.80) de caráter impenetrável, e, a esse respeito, Merleau Ponty, autor que confere a essa mesma região a “base do fato poético”. (*Apud* Zumthor, p. 80), a poeticidade devido sua sensorialidade, é entendida por Ponty como a *carne*, denominação do cristianismo primitivo, cujo conceito remete à ideia de primeiro e último. Esse mesmo termo, anota Zumthor, é entendido por Mikel Dufrenne e outros, como a “unidade originária do sensível” (Zumthor, p. 80), anterior mesmo à diferenciação dos cinco sentidos, ou órgãos do sentido.

Esses órgãos formam, em conjunto, o conhecimento produzido na trajetória de vida do indivíduo, e a acumulação memorial aí residida, originada por um corpo, é

denominada por Dufrenne, de virtual, e funda o “imaginário imanente.” (*Apud* Zumthor, p. 82).

A virtualidade é entendida como pressentimento, o imaginável capaz de produzir imagens. Nesse sentido, o virtual perpassa toda leitura, pois visita o mundo sensível, real dado do concreto, conceito que será estudado nesta pesquisa sob o ponto de vista do filósofo Karel Kosík, em sua obra *A dialética do concreto*, estudo, aliás, necessário aqui para esclarecer ainda mais a ideia do cotidiano.

O estudo da corporalidade orienta a análise da voz percebida em grau ascendente quanto maior a aproximação com o leitor. O prosaico materializa, dá carne à oralidade e ocorre por meio dela a instauração da alteridade. Esse *alter* pode ser entendido com o próprio leitor, que, por se ver reconhecido, também reconhece, e, por esse motivo, a poesia cria a impressão de verdade quanto mais plena for. É, também, subversiva, já que rompe com o sistema linguístico, e cria um sistema próprio de ser e de agir no mundo. E, por romper os limites do corpo e, por consequência, do lugar comum, torna-se universal e projeta o indivíduo na realidade. Nesse sentido, o leitor reconhece como sua, no seu silêncio de leitura, a voz do outro.

Ele experimenta, no ato de leitura dos poemas de Bandeira, sua própria voz, e imerge em um universo ambigualmente seu e não-seu, e daí a universalidade e atemporalidade dos versos de um poeta transcendentemente prosaico. Suas veias e seus tecidos tornam-se extensão das malhas textuais e ambas as vozes, leitor e “eu lírico”, ressoam em um só corpo, também duplo.

O percurso de leitura pelos versos de Bandeira permite o contato direto desse leitor, pois, devido ao modo pelo qual se opera o procedimento da escrita, aproxima-se com maior facilidade e, gradualmente, do leitor implícito. Em outros termos, reconhece-se no discurso poético como autor ou como participante do *modus operandi* pelo qual o autor se propôs a trabalhar. Esse reconhecimento é fundamental no percurso da leitura, pois essa cativa, de forma compromissada, aquele que lê o poema. Bandeira, pelo tom coloquial e pelas cenas cotidianas que retrata nos versos, dada a simplicidade aparente da obra, aproxima ambos: texto e leitor. Diga-se aparente não no que concerne à proposta do poeta enquanto projeto estético, pois se exige do poeta um trabalho árduo na arte do fazer poético. A elaboração, a escolha das palavras e do tema requer uma imaginação aflorada que tange a genialidade e o transcendental.

Como um arquiteto, o poeta pernambucano esvazia o espaço literário das extravagâncias, dos exageros. Como uma aranha, tece sua teia de linhas poéticas pelas quais seduzem e prendem a atenção daquele que, em um relance, pretende apenas correr os olhos, mas acaba preso à beleza e à leveza tal qual a forma e o material exige no equilíbrio de construção.

A corporalidade da linguagem prosaica é a maneira de garantir a aproximação do leitor ao texto, também a forma de re-construção da realidade duplicada nos versos como reverberação sonora de um a cotidianidade reveladora da tragicidade do homem moderno. A seguir, a teoria de Thomson a respeito do primitivismo e da oralidade como ferramenta de encanto serve como também apoio às argumentações até aqui expostas.

I. 4. O estudo poético de George Thomson.

Esta parte do trabalho é reservada à reflexão da obra de George Thomson, denominada *Marxismo e poesia*. Esse ensaio refere-se à evolução da poesia, observado sob um enfoque sociológico, psicológico e linguístico. Para ele, a poesia precisa ser observada como uma totalidade, pois há de se considerá-la em seu aspecto integral. Para isso, adverte àquele acostumado com as técnicas formalistas, que viam a poesia pela poesia, a encarar um estudo voltado à essência da própria poesia. Ciente disso, afirma que a origem de um fenômeno não dá para ser explicada por si mesmo. Em decorrência disso, deixa clara a necessidade de uma pesquisa sobre a origem e desenvolvimento do objeto poético. Thomson, em seu projeto, toma como base as poesias gregas, inglesas e irlandesas.

Partindo da comparação dessas essas três bases, ele relata experiências que contribuíram para a pesquisa. Assim, observa a estreita união das poesias grega e irlandesa com a música, diferenciado-as da inglesa, de cunho mais estritamente ligado à escrita. A poesia está intrinsecamente ligada à língua, como no caso dos camponeses irlandeses, para quem, já que a maioria é analfabeta, ela não tem relação com os livros, e é, acima de tudo, uma propriedade coletiva, já que “Na conversação diária a poesia aflora constantemente.” (Thomson, 1997, p. 12). Para esses irlandeses, ela é uma espécie de uma força criadora, e, por esse motivo, Thomson usa o verbo improvisar no lugar de compor, já que a arte da poesia é algo natural ou, como ele denomina, uma “inspiração momentânea.”. (1997, p. 13). Essas

sociedades usam o instinto, o ritmo e a melodia, e parecem entrar em “uma espécie de transe”. (*op. cit.*, p. 13). A linguagem flui naturalmente, ganha um contorno colorido e rítmico; o corpo acompanha esse ritmo com movimentos que acompanham a voz.

Segundo ele, essa é a típica fala inspirada, é a percepção sobre a qual se debruça para adentrar as origens do poético, pois é a única maneira de se chegar ao cerne da poesia. A esse respeito, ainda afirma que: “A poesia primitiva não pode ser estudada recorrendo à literatura escrita do passado, visto ser, por sua própria natureza, oral, anterior à escrita. Apenas em condições muito excepcionais foi registrada em forma de escrita.”. (p. 14)

A partir daí, de uma teoria mais voltada à poesia como uma inspiração, passa a uma compreensão do homem como distinto das outras espécies pela fala e pelas ferramentas, e a coloca em um plano estabelecido na relação fala/trabalho, dando-lhe um caráter mais aproximado do pensamento dialético marxista (tese – antítese – síntese), segundo o qual tenta provar a origem da poesia nas relações de trabalho. Essa conexão permitiu ao homem primitivo o desenvolvimento necessário que garantisse a construção, por meio das ferramentas, em um estágio muito mais desenvolvido, do instrumento musical.

As colocações aí presentes orientam a análise da poesia de Bandeira pelo caráter dialético materialista, em que as necessidades movimentam o homem e lhe propiciam o desenvolvimento dos modos de produção. As constantes lutas pela sobrevivência estimularam-no ao domínio das forças da natureza, e o colocaram no espaço onde o embate de forças nas relações do trabalho era a condição necessária à relação desse homem com o universo e com ele mesmo. Com isso, desprendia-se, cada vez mais, das leis da natureza, passando a dominá-las.

Quando não conseguia compreender as leis da natureza, buscava modificá-las ou imitá-las por atos arbitrários. A esse ato, em que esse indivíduo tenta impor ao meio sua própria vontade, Thomson define como “magia”. Ela se materializa na dança, primeiramente. Mas, com a elaboração e evolução da articulação da voz, o indivíduo desenvolveu uma nova forma de sistematização do meio de comunicação e da organização social, que é a voz e “[...] ao inventar a ferramenta, o homem inventou a fala.”. (p. 17)

No início, é o ritmo dado pela voz que garantia a execução do trabalho, e dessa forma a fala surgiu como uma espécie de parte da técnica concreta da produção. O cantar poético desponta-se, então, como imitação dos eventos da

realidade concreta e, além de tudo, coletiva. No entanto, essa coletividade nas ações conjuntas do trabalho vai, gradualmente, individualizando-se, mantendo, apenas, o ritual da dança e da fala, e conservaram a função mágica.

Thomson chega à seguinte hipótese: surgem dois modos de discurso, a linguagem corrente e a poética. A primeira refere-se ao meio de expressão com o qual os indivíduos relacionam-se; já a segunda conserva muito mais o meio de expressão típico dos rituais mágicos, do fantástico e do rítmico. A poesia, nessa linha de raciocínio, é anterior à linguagem corrente, e está muito mais próxima da poesia que a linguagem sistematizada, pois esta somente muito tardiamente, desenvolveu-se. Tal fato justifica a opção dos modernistas, e especialmente Bandeira, cujos versos não somente a linguagem parece recuar a um tempo remoto, como também as imagens construídas. Tudo converge para as raízes, tudo ao sistema escapa. Ao mesmo tempo, como já fora argumentado, revela, de forma sutil, uma realidade dramática, mas tal dramaticidade é diluída pela leveza com que compõe os versos.

Como em “Os meninos Carvoeiros”, o ritmo da poesia cria um ambiente mágico, que ameniza o trabalho pesado das crianças, o mesmo efeito causado sobre os povos primitivos na dança e na música para a amenização da dureza do trabalho. A linguagem corrente dessas comunidades, por sua constituição, “[...] revela um grau de ritmo, melodia e fantasia.” (p.19), e isso confere à linguagem corrente um aspecto poético; e ao poético, um caráter mágico. Thomson (p. 21) escreve em relação aos povos primitivos:

A única forma de poesia que conhecem é a canção, e as suas canções são quase sempre acompanhadas de qualquer movimento físico. A poesia tem uma função mágica, destinando-se a modificar, de uma forma ou outra, o mundo exterior, por meio de um fenômeno de mimese, isto é, procura impor a ilusão à realidade.

Thomson entende por magia o efeito que a música, dança ou poesia provoca no sujeito que pratica o ato, e esse, por ter a ilusão de que o efeito desejado realiza-se, entrega-se de corpo e alma e se sente mais forte. Pois “É nisto que consiste a magia: uma técnica ilusória destinada a suplementar a técnica real.”. (p. 21). É verdade que em toda época os poetas buscam, na arte literária, o material concreto capaz de transformar, mesmo que em parte, a realidade. Bandeira, com sua proposta, também se enquadra nesse grupo, e o mágico surge em seus poemas pelas singularidades aproximadas com o canto primeiro, a origem da voz, a

simplicidade do cotidiano como o eco que ressoa através dos tempos e espaços, cronológicos ou mesmo psicológicos.

A poesia emana pela cadência, pelos efeitos, rítmicos, as assonâncias e aliterações, a mimese, em fantasia, a concretização do real desejado. Tanto a dança, a música e a poesia, pelos elementos particulares, têm o poder de mudar a realidade exterior, uma vez que fortalece a comunidade diante das dificuldades desconhecidas. Mesmo sabendo que o apelo não será atendido, ainda assim fingem acreditar, certos de que o trabalho torna-se mais leve, e é aí que reside o elemento mágico, do qual nasce a poesia. A leveza é depreendida dos aspectos triviais, nos momentos em que a oralidade e as ações cotidianas servem como fundamento da força propulsora das ações conjuntas, nas quais a individualidade está intrinsecamente ligada ao social. Essas ações nada têm a ver com preocupações científicas, mas com a realidade da materialidade corporal posta como meio de alteração dos eventos naturais, próprios das culturas populares primitivas. É o mergulho intenso ao subconsciente, com a finalidade de atingir o impossível. Segue-se uma passagem de Thomson (pp. 24-25).

De onde vem este anseio dos poetas pelo impossível? Da função essencial que a poesia herdou da magia. Nos transportes arrebatados por suas danças mímicas, os povos primitivos, dominados pela fome e pelo medo, revelam a sua impotência perante as forças da natureza, executando um ritual histórico de extrema intensidade física e mental em que perdem a consciência do mundo exterior, do mundo tal como realmente é, para mergulhar no subconsciente, no mundo inteiro da fantasia, no mundo tal como desejariam que fosse. Tentam, num supremo esforço de vontade, impor a ilusão à realidade. A tentativa fracassa, mas o esforço não é em vão, porque resolve o conflito psíquico entre o homem e o meio natural. Restabelecido o equilíbrio, o homem regressa à realidade concreta em melhores condições para lhe fazer frente.

Esse trecho demonstra a importância da poesia na vida do homem, clarifica a visão de Thomson no que diz respeito à fantasia como forma de impulsionar o indivíduo na realização dos desejos. Esses mesmos ideais presentes no mundo primitivo refletem na poesia moderna. É um retorno às origens, ao mundo tal como é, como forma de garantir a concretização dos anseios de recuperação da identidade em uma época em que os valores já são substituídos pela produção em larga escala, individualizada e individualizante, orientada pelo lucro. Os indivíduos perdem o caráter humano e se tornam meras sombras circulantes no meio das

selvas de concreto. No entanto, na mesma linha de raciocínio de Thomson, Bandeira captura aquelas figuras menos interessantes à indústria da comercialização, como os camelôs com seus brinquedos, as crianças, os sapos, as brincadeiras ingênuas nas calçadas, a vida natural que acontece pelas ruas. Nada disso interessa ao homem adulto, pois não tem valor comercial; e por esse motivo são objetos estéticos nas linhas magistrais desse poeta, como é possível depreender dos seguintes versos iniciais do poema “Camelôs”.

“Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:
 O que vende balões de cor
 O macaquinho que trepa no coqueiro
 O cachorrinho que bate com o rabo
 Os homenzinhos que jogam Box
 A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado
 E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma.”

Ou ainda nas belíssimas linhas que encerram esse poema, em que as crianças dão aos homens o exemplo do verdadeiro sentido da vida: “E ensinam no tumulto das ruas os mitos heróicos da meninice... / E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância.”

I . 4 . 1. Relação entre ritmo e trabalho na construção prosaica.

É significativa, também, a abordagem de Thomson em relação ao uso de ferramentas pelo homem como a origem do ritmo humano, pois confere ao ritmo a articulação do corpo necessária à execução do trabalho. Há, desse modo, a relação intrínseca entre o ritmo e o trabalho; e o autor, partindo de extensos estudos e observações com populações isoladas e cujos hábitos são mais próximos das remotas culturas, chega à conclusão de que assim como a canção é a evolução do grito, o trabalho tem sua origem no ritmo. Essas hipóteses podem ser conferidas com vários exemplos, como a seguinte (p. 33): “São ainda conhecidas, mesmo na Europa Ocidental, numerosas canções ligadas às fainas agrícolas e outras atividades laborais: as canções de fiar, as canções de ceifa, as canções de remar (...).”

Nesse exemplo, Thomson retoma as raízes encantatórias, atribuindo ao ritmo do poema a força expressiva interior capaz de transformar o mundo exterior. A ilusão de que a canção possa amenizar o trabalho projeta no sujeito o ímpeto

necessário e hipnótico que lhe aumenta o ânimo, processo esse parecido ao da magia. As compensações psicológicas são resolvidas nas cadências que vão tomando conta do trabalhador, tal qual a estabelecida entre o texto e o leitor. No entanto, essas características vão perdendo força à medida que as sociedades industrializam-se, onde o barulho das máquinas sufoca esses tipos de canções. A sociedade fragmentada perde a força expressiva da coletividade. O ritmo do trabalho, estudado por Marx e Engels, consolida a divisão dos setores de produção, e a da sociedade em duas classes muito bem marcadas.

Em Bandeira, os poemas, devido ao estilo e à aproximação com o prosaico, conservam uma relação estreita com a oralidade primitiva, cuja voz, na afirmação de Zumthor, é um corpo movente. Há, aí, uma relação com o pensamento de Thomson acerca do trabalho, e, também, uma aproximação entre os postulados de Thomson e Bakhtin, já que ambos partem de uma visão dialética marxista. O encanto, outrora notado nas comunidades primitivas, cede espaço a um tipo de pensamento voltado à produção e ao lucro. É essa a função do prosaico na poesia moderna, como se observará mais adiante nas análises poéticas, pôr à prova essa duas instâncias: uma primitiva, voltada ao encanto; e, em posição diametralmente oposta, a transformação do espaço e do homem em mercadoria.

As novas máquinas, já no início da Revolução Industrial, pela rapidez e eficácia, pareciam chamar a atenção dos indivíduos. Além disso, os arranha-céus, cada vez mais, ocupavam o espaço urbano, pelas estruturas e desenhos, juntamente com as novas tecnologias dos trens a vapor, movimentados pelas energias produzidas pela queima do carvão. Tudo isso se torna, aos poucos, os novos mitos. Essa mudança trouxe também novas categorias dentro das relações de trabalho, mas manteve uma parcela da população fora do sistema, ficando essa parte marginalizada. Os camelôs, como em “Os camelôs”, que será estudado adiante, são a representação típica desses desempregados. Porém, tornam-se figuras simbólicas dentro dos versos do poeta, como representação prosaica do pólo de oposição às regras sociais. Eles, assim como as crianças (“Os meninos carvoeiros”), os balõezinhos (“Na rua do Sabão”) e os sapos (“Os sapos”), evidenciam o caráter prosaico como objeto estético na construção da poesia de Bandeira.

Não é apenas o prosaico em si mesmo que torna singulares os versos bandeirianos na produção modernista literária, mas o modo como o poeta constrói o cotidiano. O prosaico representa, simultaneamente, a realidade simples em cada

individualidade ali posta e também a tragicidade da existência humana. Sabiamente, Bandeira alivia o peso existência com elementos que imprimem um teor de leveza capaz de amenizar a “insustentável leveza do ser”, conceito este abordado por Calvino. Tudo isto contribui para a criação de um tipo de verso verdadeiramente singular.

A modernidade instaurava novas crenças e impunha necessidades como garantias da ordem social; e isso fez que a poesia e os rituais perdessem a força de incentivo ao ímpeto humano. No entanto, com o objetivo de retomar esse primitivismo e expressar a liberdade tão cara ao ser humano de toda e qualquer norma, os modernistas buscam retratar o prosaico, instância na qual tais anseios poderiam materializar-se.

É preciso esclarecer que para Thomson o trabalho na sociedade primitiva não tem o mesmo sentido que na moderna, pois nesta tem um caráter de alienação, na qual o indivíduo (oprimido pelo sistema) é uma peça descartável, passando de produtor a assalariado. Naquela, representa um meio de transformação do mundo, como uma possibilidade de esse indivíduo operar a realidade em benefício da comunidade. O trabalho para os primitivos está muito mais ligado à necessidade do indivíduo no que se refere à sua relação com o mundo do que uma imposição ideológica de determinada camada social sobre uma grande massa oprimida por um sistema alienador. Naquelas, isso tem a ver com o bem social.

Ao retomar a ideia de trabalho, Bandeira instaura as duas concepções nas linhas magistrais de sua produção, uma explícita amenizada pela leveza dos versos, que deixa transparecer outra realidade dramática, onde a alienação é a conduta do ser humano na relação com o seu *alter*. Quanto mais próxima da linguagem corrente, mais estreitos os laços com a comunidade; quanto mais culta, mais individualizada e distante. Pela linguagem prosaica, a

[...] individualidade entra em estado latente, libertando os impulsos e aspirações básicas, que são comuns a todos nós, mas que, em nossa vida consciente, são reprimidos por inibições de ordem social. O nosso mundo onírico é menos individualizado, mas uniforme, que a nossa vida consciente. (Thomson, p.46)

Nesse sentido, Thomson compara a poesia ao mundo onírico, e daí o fascínio singular da poesia, na qual o leitor penetra como que em um mundo de fantasia, em que o espírito paira em uma espécie de transe. A inspiração a que o autor se refere é pelo fato de este estar menos preso às coerções sociais e longe dos conflitos da

próprios anseios. Ao ouvi-la, passam pela mesma experiência psíquica, que ele viveu ao compô-la. Sentem-se transportados para o mesmo mundo da fantasia, onde experimentam a mesma sensação de alívio.

Apesar da organização simples, sem a divisão de classes, as sociedades primitivas conseguiam manter a unidade. Já a sociedade civilizada peca por ser uma sociedade dividida, mesmo com todas as condições favoráveis propiciadas pela industrialização. A base da magia naquelas primeiras está no conflito instaurado entre sociedade (homem) e natureza. No entanto, esse caráter mágico foi sobreposto pela poesia, cuja base está o conflito entre o indivíduo e a sociedade.

Bandeira, em suas linhas, evidencia, constantemente, esse conflito, que representa o espaço onde trava a luta entre as forças opostas. Tais forças estabelecem-se tanto no plano social quanto nos econômico, político e linguístico. É da tensão aí surgida que fluem as imagens da sociedade moderna, como as relações indivíduo/sociedade; unidade/totalidade, parte/todo, prosaico/culto, infância/mundo adulto, liberdade/prisão, passado/presente, mundo sensível/mundo onírico, pulsão individual/coerção social.

I. 5. O conceito de poesia na visão de Bandeira.

Para uma melhor compreensão do *modus operandi* de Bandeira quanto à poesia, é imprescindível a leitura da sua obra *De poetas e de poesia*, na qual disserta sobre a própria teoria do fazer poético e, recorrendo às outras poesias, procura uma definição mais próxima do conceito. Essa leitura serve como antecâmara para os estudos e para a compreensão acerca do pensamento dele no que tange a criação poética, o verdadeiro sentido da poesia e da palavra como um tecido vivo de onde irradia um mundo de significados. Chega a tratar a palavra como um elemento mágico e primordial na arquitetura dos versos. Esse caráter mágico pode ser associado ao pensamento de Thomson. E daí o entrelaçamento das partes desta pesquisa como um conjunto de remendos que pela coesão dos aspectos linguísticos e da relação temática ganham a coerência necessária à compreensão do prosaico como objeto estético das linhas magistrais desse poeta.

Fica explícito, no capítulo “Poesia e verso” (BANDEIRA, 1954, p. 107), a admiração do autor pela ideia da poesia como possessão, conceito este desenvolvido por Platão, e, no texto, retomada pelas palavras de Schiller, quem Bandeira muito admira. Fica plausível a aproximação com os pensadores do romantismo, e isso não é algo estranho, pois o modernismo recuperou não só a ideia de indivíduo da estética Romântica, como também, um pouco mais atrás na história, a tensão barroca. De alguma forma, elas têm algo em comum. Jakobson, em “O dominante”, já deixara claro essa inter-relação entre as correntes passadas e as posteriores; nenhuma ideia é totalmente nova, pois, se assim o fosse, perderia o sentido na perda da coesão entre elas, nem que seja para apenas afirmar ou até mesmo negar algumas ou até mesmo todo um pensamento fundamentado.

Ainda nesse capítulo (p. 107), Bandeira deixa transparecer a dificuldade em relação à conceituação da própria poesia, e esse problema ele admite tranquilamente. Tal fato demonstra o quão difícil é o adentramento ao estudo do gênero lírico em virtude de, na escrita, os pólos da razão e da emoção confundirem-se. Confundir, nesse sentido, não como constatação caótica, mas a fusão

necessária da construção racional em favor da criação imagética dotada de um lirismo transcendental regido pela emoção. Essa fusão aparentemente paradoxal é imprescindível à poesia, e daí a dificuldade de uma compreensão puramente racional do texto lírico. O momento da composição é, para o autor, mágico, uma energia movente da emoção capaz de elevar o espírito.

Eu, que desde os dez anos de idade faço versos; eu, que tantas vezes sentira a poesia passar em mim como uma corrente elétrica e afluir aos meus olhos sob a forma de misteriosas lágrimas de alegria; não soube no momento forjar já não digo uma definição racional, dessas, que, segundo a regra da lógica, devem convir a todo o definido e só ao definido, mas uma definição puramente empírica, estilística, literária. (*op. cit.*, 1954, p. 107)

Expostas essas dificuldades, o poeta recorre à ideia de uma poesia como força divina, inapreensível, negável, inefável e, por que não, indizível. A poesia não procura dizer, ela é, está acima de qualquer explicação racional. Nesse ponto, Bandeira traz para o discurso o poeta alemão Schiller, para quem, “Poesia é a força que atua de maneira divina e inapreendida, além e acima da consciência.” (*Apud* Bandeira, 1954, p. 107). Quanto a essa afirmação, o poeta brasileiro confessa não compreendê-la, mas denota a maneira inapreendida da emoção proporcionada pela leitura como algo inexplicável. Essa emoção é entendida como as operações psíquicas isentas de qualquer tipo de emocionalismo ingênuo que tantos outros modernistas, como ele mesmo afirma, enveredaram neste campo. Para Bandeira, muitos enveredaram, sem nenhum conhecimento, na arte da poesia, dizendo-se artistas criadores de versos livres. Essa incompreensão criou uma situação incômoda no meio literário e colocou a poesia por um momento como uma arte menor. Emoção é lirismo, é o elemento importante para o ritmo do verso. O poeta é consciente na elaboração poética, não obstante traz para dentro da obra a emoção necessária semantizada na palavra, que atua de maneira enigmática como um embate de termos.

O poema não precisa ser entendido, entretanto pode ou não produzir no leitor determinada reação de incompreensão, não somente consequência de temas que exigem maior ou menor grau de capacidade de abstração. Pois até mesmo um fato corriqueiro pode revelar-se como espantoso, e, assim, exigir um olhar atento e captador desse fenômeno literário. Para explicar melhor o ponto de vista dele, cita-se o seguinte trecho:

É assim que muitos fatos de rua atuam sobre a nossa sensibilidade. Dois automóveis colidem, ou uma senhora desmaia, ou um homem é assassinado, ou uma estrangeira em trânsito para Buenos Aires desembarca na Praça Mauá em trajes pouco mais que menores: forma-se logo um ajuntamento e os que vão chegando e aderindo ao grupo e os que olham de longe não sabem ainda o que se passou. Paira no ar um certo tumulto emocional, criando uma como que atmosfera de poesia. Pois bem, o poeta suscita a mesma coisa, só que mediante apenas uma colisão de palavras. (1954, p. 108)

Está aí um dos índices de que ele já via nas cenas cotidianas a temática para a poesia. É nessa cena prosaica, simples, aparentemente isenta de dignidade e de beleza poética, que ele reencontra o fio condutor carregado de potencialidade para seu projeto estético. Com isso, aponta duas tendências concernentes ao conceito de poesia com as quais trabalha:

- a) consciência: social e crítica, nascida em pleno foco do consciente e, portanto, atuante de forma claramente apreensível, pelo processo racional evolutivo.
- b) encantamento: força mágica encantatória que atua fora da consciência humana.

Assim, em decorrência das proposições, Bandeira afirma que mesmo na produção consciente são perfeitamente possíveis momentos nos quais brotam focos do subconsciente, representado por toda carga trazida dentro do sujeito empírico, ou seja, o autor real. Isso representa um caminho de mão dupla, é um ir e voltar entre as camadas interiores e exteriores; nunca um ponto de chegada, mas sempre de partida.

Sobre a atuação da poesia nessas duas esferas, o autor organiza um conjunto de seis tipos de definição. Para isso, recorre a alguns poetas célebres. Primeiro, retoma a ideia do dramaturgo inglês contemporâneo de Shakespeare, Johnson, da poesia como ficção, segundo a qual a fábula e a ficção representariam a forma e a alma do poema, também retomada por Donne (poesia = *simili* = Criação → tornar as coisas não existentes como se existissem.) e Dryden (ficção = essência da poesia).

Por que não tornar a poesia um palco virtual da realidade transposta sem o fingimento necessário ao universo poético? Essa é uma questão que o autor faz e que fundamenta este trabalho. Por que a vida tal qual ela apresenta não pode ser

representada em versos, se o cotidiano está imbuído de cargas poéticas? O espanto da realidade não traz em seu cerne o mesmo espanto do grito original e originário do ser diante da luz que cega e, ao mesmo tempo, ilumina? Tais questionamentos orientam este estudo à análise do prosaico, das cenas cotidianas, como matéria carregada de vida e deslumbramento, cuja linguagem, também prosaica, materializada pelo embate de vocábulos, e esses são os fios com os quais o poeta tece a cena.

A poesia, de acordo com Bandeira, não implica uma simples transposição da realidade, mas a realidade em seus aspectos mais simples, captados por um filtro que possa subtrair-lhe o instante mágico revelado imagetivamente por palavras.

A segunda definição é a proposta por Dante, para quem a poesia é uma ficção retórica musicada, imprimindo sobre as palavras-imagens o aspecto também sonoro. Esse caráter também é presente em Carlyle, como um “pensamento musical”, e Ruskin, para quem ela é a musicalidade imagética que se desdobra em emoções. Nesse sentido, o objeto estético, a expressão, sintetiza imagem e som combinados em um universo ficcional que poderia representar a realidade. Porém, a música na poesia moderna não corresponde à imposta pela tradição literariamente. Em outros termos, a poesia moderna pode ou não ser composta com vistas à musicalidade.

Aí, Bandeira ilumina e, concomitantemente, inaugura a poesia moderna no momento em que re-estabelece o conceito de musicalidade. Em vez de uma sonoridade forjada ou forçada, posta como rimas internas ou no final dos versos, prefere a música da vida, pois esta possui uma harmonia própria. A nova realidade, modificada pelas transformações impostas pela Revolução Industrial, já no século XVIII, e, em seguida, pelas revoluções tecnológicas, rege-se mediante as novas operações e a aceleração do ritmo de vida do indivíduo. Consciente dessa sobreposição do espaço urbano à Natureza outrora intocável, ele projeta no ritmo uma cadência singular e adequada às cenas urbanas. Os versos precisam fluir naturalmente, mesmo que para isso se exija uma engenhosa articulação. O deslocamento das tônicas e átonas para o centro do verso subtrai-lhe o peso estatizante e o vazio de sentido percebido na modernidade pós-guerra.

Se as mudanças dos meios de produção impuseram um estilo de vida desarticulado e, talvez, caótico, as constantes revoluções e guerras subtraíram a musicalidade do sujeito, agora imerso em um cenário devastado, cercado dos restos do concreto, pelo mono-cromatismo acinzentado. Após a primeira grande guerra, era

quase impossível manter essa musicalidade da palavra. Esta, dadas as circunstâncias, deveria esvaziar-se do peso imposto pelas regras e, a partir daí, fazer dela germinar um mundo de significados capaz de recolher em si mesma o universo em sua estrutura.

Em seguida, Bandeira aborda a significação da poesia colocada por Coleridge, como uma composição avessa à obra científica, devido ao prazer imediato esvaziado da verdade. Nesse caso, a poesia afasta-se de toda e qualquer ideias de mundo real. Ao retomar tais aspectos sobre o objeto lírico da poesia, o autor procura entender sua própria arte, e a ele confere impressões, se não esclarecedoras, próximas do verdadeiro sentido da elaboração poética.

Após esse conceito, adentra o pensamento de Lautréamont, autor para quem a definição é de uma poesia-conhecimento, pois ela anuncia as relações entre os princípios e as verdades secundárias da vida. O termo aí se relaciona ao mundo metafísico já explanado por Platão, cuja realidade absoluta – a ideia – é a luz fundadora da realidade terrena, rebaixada por ser uma mera cópia do mundo transcendental, também chamado de essência. Ao fazer essas abordagens, Bandeira já explica e adianta o projeto de acordo com o qual organiza sua obra. Fica também clara a oscilação do entendimento entre a razão e a emoção, dois pólos fundamentais na lírica moderna, apesar de o primeiro sobrepor o segundo. Além disso, entende-se emoção não como emocionalismo, mas como o lirismo próprio da poesia.

Adiante, formula-se a definição de Edwin Arlington Robinson, cujo pensamento articula-se ao inefável, também observado por Novalis, para quem a poesia é uma linguagem indizível. A palavra não diz, ela é, e é esse o efeito que o poeta brasileiro pretende atribuir ao tecido poético. Os versos devem reagir como um universo de imagens moventes que saltam aos olhos do leitor como a vida aos olhos de uma criança ao se deparar com o primeiro brilho penetrando-lhe a visão. A luz revela a imagem desvelada da opacidade e ilumina a realidade pincelando-a em matiz vibrante. E cada definição não pode ser apreendida isoladamente, pois “Nada obstante, cada uma contém uma parcela de verdade, ilumina um ângulo do problema, que é talvez insolúvel. Todas me parecem falar em termos de poesia, com o seu vago, o seu mistério.”. (1954, p. 112)

Ainda há a definição de Valéry, para quem a poesia é a forma de representação, por meio das palavras, dos conjuntos de expressões possíveis exprimidas pelos gestos, ou pelas lágrimas e suspiros. Segundo esse ensaísta, os

sentimentos e todas as formas físicas de expressão humana são captadas, traduzidas e transportadas para os versos, cujos vocábulos dançam cosmicamente, como também afirma Bandeira, em um combate. E, em meio a essa ebulição, a energia transformasse, na atmosfera verbal, em pura imagem, e pudesse produzir no leitor os mesmos sentimentos pretendidos pelo autor.

A quinta acepção escolhida por ele vem de André Gide, e este compartilha as expressões de Banville, para quem a comunicação poética acontece de maneira mágica, porque a combinação dos sons desperta sensações no leitor. Novamente, retoma o elemento mágico, devido à impossibilidade de conceituá-la. Mediante esse pensamento, o poeta ascende à posição de mago, e as palavras, pela constante movência, põem o leitor em movimento, tirando-o do comodismo estatizante e o coloca diante do espanto revelado por elas. Por isso, a escolha do termo é primordial na composição e nenhuma outra pode substituí-la, pois ela é expressão pura, dentro da qual une significante e significado, ficando o primeiro em posição privilegiada em relação ao segundo.

Bandeira, de acordo com essa visão, disserta sobre o verdadeiro sentido da expressão verbal, levando-se em conta as particularidades envoltas em musicalidade e, conseqüentemente, a intraduzibilidade dos versos. A palavra é o único material como qual o poeta opera, e deve imprimir dentro da poesia a máxima carga energética pela sonoridade produzida, objetivando o procedimento desejado. Ao substituir uma palavra por outra, o autor pode até manter o sentido dos versos por pertencer ao mesmo campo semântico, mas não manterá igual efeito de encantamento. Mesmo que a escolha não tenha tido intencionalidade, emerge do subconsciente como dotada de magia e por esse motivo deve ser inegavelmente contestada.

Essa definição repousa no pensamento de Mallarmé, para quem Bandeira converge seu discurso e a quem confere crédito: “Mallarmé tinha razão: ‘Não é com ideias que se fazem versos: é com palavra.’” (p. 113). Nesse caso, importa o sentido das palavras, sem a devida associação à sonoridade. Dessa forma, a palavra em si já instaura o sentido necessário à suscitação da emoção poética.

No entanto, Bandeira adverte quanto à emoção causada pelo poema, tece considerações a respeito do leitor. Um mesmo verso pode ou não agradar, pois depende do conhecimento de mundo ou da experiência da pessoa que o lê. É observável já a preocupação do poeta em relação ao papel do leitor, papel que, aliás, mudou de maneira relevante na década de 20. O sujeito moderno já não é o

mesmo. Os deslocamentos provocados pelas modificações no cenário geográfico planetário impuseram ao homem a necessidade de um estudo acerca da identidade do sujeito, cada vez mais posto na teia de ramificações globalizadas. A marca da individualidade era paradoxalmente construída pelo amálgama da sociedade também intrinsecamente interligada. O sujeito, com a mudança dos meios de produção serial industrial, modelo baseado no seccionamento das fábricas, tornou-se parte da totalidade da realidade de que pertence, e sua participação dentro do sistema tornava-o individualizado tal qual a relação entre o todo e a parte, ideia já trabalhada pelo também poeta Gregório de Mattos no período barroco brasileiro. O moderno traz em seu germe não somente a preocupação com o “eu” em sua individualidade e sujeito no mundo, mas também as tensões barrocas produzidas pelo aforismo dialético ora baseadas na racionalidade neoclássica, ora na fé medievalesca.

Em seguida, Bandeira debruça-se sobre o estudo do verso, imprescindível à elaboração desta pesquisa, uma vez que ilumina e orienta a própria análise de seus versos, e contribui para que se evitem falsas suposições e vagas interpretações da leitura do *corpus* aqui escolhido. Também, nesta parte, o poeta retoma outros autores com vista a destacar e discutir, por meio da aproximação, o pensamento dialogante entre as várias posições. Assim, estabelece um parâmetro muito bem definido na a versificação e lança as bases de seu projeto estético. Segundo o poeta, o exame das partes do objeto estético é tão difícil quanto expor uma teoria em relação ao gênero, muito mais complexo, pois se deve percorrer séculos de tratados sobre o estudo da poesia, ainda mais quando a historicidade muda a ideologia e os objetivos perseguidos nos distintos períodos. Isso é observável pela alternância do pensamento humano acerca do homem, ora convergindo em determinados pontos ora divergindo em outros ou até mesmo em todos eles.

Ao tomar como pontos de referência Bilac e Guimarães Passos, observa-se o verso como um ajuntamento de palavras ou composto por uma única palavra, cujas pausas são obrigatórias e o devido número de sílabas, os quais se redundam em música. No entanto, adverte que essa significação só serviria à língua portuguesa e a algumas outras línguas, o que denota um caráter limitado. A esse respeito, ele descreve o seguinte trecho: “A definição de Bilac e Guimarães Passos, que é mais ou menos a de todos os outros tratadistas podia servir para a nossa língua e mais algumas outras mas só até o advento do verso livre.”. (pp. 114-115)

Daí o questionamento de uma acepção que se possa aplicar a todo e qualquer idioma seja qual for o tempo. Quanto a essa proposta, o poeta brasileiro recorre a Pedro Heriquez-Ureña, mestre dominicano, cujo pensamento traduz a poesia como “[...] uma linguagem dividida em unidades rítmicas; prosa é linguagem continuada.” (in Bandeira, p. 114). Tomando o princípio de Ureña, Bandeira formula a seguinte afirmação:

O verso é a unidade rítmica do poema. Ritmo, em sua fórmula elementar, é repetição. O verso, em sua essência, é unidade rítmica porque se repete e forma séries. Para formar séries podem as unidades ser semelhantes ou dessemelhantes. Podem ser unidades flutuantes. Mas é necessário que cada verso seja uma como que entidade, ou como disse Valéry “uma palavra total, vasta, nativa, perfeita, nova e estranha à língua. (Pedro Henriquez-Ureña, *apud* Bandeira, p. 114)

Veja-se que Bandeira apresenta uma visão de verso não tão estável, mas flutuante, pois o ritmo regular é quebrado e se torna uma célula movente, cambiante dentro do corpo de verso. A expressão deve ser muito bem escolhida para abarcar a totalidade do sentido e do efeito esperado pelo poeta. Em vez de trabalhar a linguagem metafísica, dada como nova, superior, devido à carga racional com a qual molda o poema, prefere a palavra nativa. Essa, ao mesmo tempo em que é abandonada pela ideia tradicional por ser considerada trivial, indigna de elevação, é, paradoxalmente, estranha à linguagem poética, e, portanto, nova, dado o abandono e, por consequência, o esquecimento. Todavia, é reveladora e é perfeita para o projeto estético modernista.

A valoração ou o abandono de tais construções, ou, até mesmo, o da aproximação de determinados termos ligados à materialidade física do mundo, ao cotidiano humano, deveu-se às ideologias predominantes nos vários campos de atuação do conhecimento humano, em especial a filosofia, determinada pelo pensamento metafísico como forma de compreensão do universo humano. Como consequência, o foco distanciou-se do próprio indivíduo e da realidade da qual ele faz parte. Se, por um lado, o distanciamento do objeto de reflexão permite a compreensão acerca desse objeto de forma mais abrangente; por outro, a aproximação do foco garante o desdobramento das partes como uma luz que penetra os recônditos das cavernas e incide sobre os pontos que dão contorno às formas. Isso permite, com certeza, uma visão detalhista e também verdadeira, e por que não mais real da fisicalidade tanto das matérias quanto dos eventos aos quais o

mundo real está condicionado. Essas eventualidades são o cotidiano das coisas no mundo sensível.

Tomando tal hipótese como verdadeira, ele busca a observação desses eventos e a aproximação da visão em relação à mundivivência com o fito de desvelar os tecidos das relações humanas em suas simplicidades, sem as máscaras que as encobrem e as lançam novamente ao fundo da caverna, onde a realidade fantasiada promove a estaticidade e o comodismo necessário à alienação física e mental do indivíduo. Não mostrar o cotidiano com todas as trivialidades participantes dele é negar o direito do espanto do leitor diante dos versos, é impedir a fluidez e a leveza necessária ao prazer da leitura.

A historiografia mostra os diferentes expedientes dos quais se valeram os poetas em busca de colocar, em maior evidência, o ritmo. Nessa afirmação, enquadram-se os diversos tratados de poesia, como por exemplo, de autores remotos como Platão, Aristóteles e Horácio; e, na modernidade, Rodrigo Lapa, Valéry, Baudelaire, Borges, Schiller, Benjamin e tantos outros. A esse respeito, Bandeira, postula os vários expedientes como os “[...] valores de sílabas (quantidade), acentos de intensidade bem marcados, regulação dos sons ou diferenças de altura musical entre sílabas, número fixo de sílabas, rima, aliteração, encadeamento, paralelismo, acróstico.”. (p. 115)

O autor conhecia muito bem tais tratados, e, por conta disso, pôde estudá-los e desenvolvê-los, pois buscava uma poesia liberta das amarras que já não dava mais conta da realidade moderna. A liberdade era um pressuposto, como já se observava desde final da Idade Média e acentuada pelos iluministas. É importante não esquecer que a busca pelas identidades nacionais, após a Revolução Francesa, corroboraram o desencadeamento de sucessivas revoluções responsáveis pelo novo desenho da Europa, da África e das Américas. O pensamento humano acompanhou todos esses processos, e, por se tornar um postulado, fomentou os estudos nas diversas áreas do conhecimento. Não em menor grau na Literatura, a modernidade mudou categoricamente os novos poetas.

O novo desenho geográfico, em meio ao crescimento e desenvolvimento dos centros urbanos, fez surgir as novas rotas comerciais, remodelou a política, transformou o cenário planetário, e acentuou o êxodo rural. As promessas de enriquecimento mexeram com o íntimo das pessoas. Os métodos tradicionais, baseados nos modelos de produção feudal, cederam lugar a mecanismos articulados e a reorganizações do espaço físico. A velocidade tornou-se um

imperativo categórico nas produções e nas relações humanas. Quanto à linguagem, redirecionou os estudos linguísticos, colocando o sujeito, cada vez mais, em uma posição em evidência. Na Literatura, a condensação da forma era o reflexo das tensões vividas, uma vez que a relação tempo/espáço/produção tornava o homem um escravo do tempo e do trabalho.

Meio a tudo isso, consciente da nova realidade e da necessidade de transpô-la nos versos, sintetiza todos esses conflitos das cidades para sua obra. Todavia, consegue, por meio dos vocábulos, aliviar o peso dessas tensões e promove, pela recuperação do cotidiano, a simplicidade necessária à amenização das opressões sociais, e instauradora, de um universo para o qual converge a utopia, os sonhos, único lugar onde os desejos e anseios podem realizar-se.

Nas páginas subsequentes de sua obra, discorre sobre os encadeamentos paralelísticos e as mudanças ocorridas ao longo dos tempos. Além disso, trata das rimas como o apoio rítmico e dos números de sílabas fixos como o mais forçoso metrônomo do ritmo. Talvez parecesse mais um tratadista se não deixasse bem claro a posição dele em relação à exposição do verso, e ao fato de que o ritmo não necessita obrigatoriamente de um mesmo metro.

Para exemplificar essa afirmação, ele cita os versos de Gonçalves Dias, do poema intitulado “Minha vida e meus amores”. Observa a mudança de decassílabos (versos 67 e 68) para versos de onze sílabas (versos 70 e 71) cujo ritmo se mantém. Segue adiante o mesmo trecho, citado pelo autor na página 119:

- | | | |
|----|--|------|
| 67 | Ela tão meiga e tão cheia de encanto, | (10) |
| 68 | Ela tão nova, tão pura e tão bela... | (10) |
| 69 | Amar-me! — Eu que sou? | |
| 70 | Meus olhos enxergam, enquanto duvida | (11) |
| 71 | Minh'alma sem crença, de fôrça exaurida, | (11) |

Se ele fez questão de expor essas colocações, é porque já construía um pensamento voltado à liberdade de versificação cuja estrutura mantivesse um ritmo próprio, independente do metro a ser seguido. O deslocamento não acarreta prejuízo do ritmo, mas esse não poderia ficar preso a estruturas, uma vez que tal recurso confirmaria o aprisionamento da ideia na própria estrutura. Em *De poetas e de poesia*, está explícito o projeto do autor em relação ao verso livre. Como ele mesmo alerta, aponta que não se deve confundir o termo com a falsa acepção de uma poesia sem ritmo, composta ingenuamente, como muitos se aventuraram no empenho dos versos sem a devida compreensão literária. Muitos enveredaram

ingenuamente na produção de textos, autodenominando-os poesia. A aparente facilidade do verso livre impunha uma grande dificuldade, pois o poeta precisava criar um ritmo próprio sem recorrer a qualquer tratado de versificação, a qualquer teoria. E para exemplificar, disserta que “É como o sujeito que sôlto no recesso da floresta deva achar o seu caminho e sem bússola, sem vozes que de longe o orientam, sem os grãozinhos de feijão da história de João e Maria.”. (p.123)

Essa passagem expressa muito bem a dificuldade deparada pelo autor diante da composição e do próprio conceito de verso-livre, pois exige máxima concentração e trabalho árduo na distribuição rítmica. É como se um arquiteto tivesse que elaborar uma estrutura móvel sobre um terreno oscilante, pois dependeria tanto da agitação da estrutura quanto da movência do terreno sem levar em conta, ainda, os fatores externos como umidade e tipo de solo, posição da estrutura quanto ao calor, vento e às chuvas.

Verso livre, afirma o autor, não é uma ingênua distribuição de um trecho em prosa por linhas irregulares, levando-se em conta apenas as pausas do pensamento. Se assim fosse, completa, toda e qualquer palavra e gênero textual, apenas colocados em versos, seriam dignos de poesia. Todo argumento orienta o leitor a não se deixar levar pelas simples aparências.

Nos poemas considerados nesta investigação, é perceptível esse jogo entre a essência e a aparência; entre o mundo real e o imaginário, versos nos quais a arena de combate entre as palavras abre-se a diferentes realidades e percepções. Para engendrar a bipolaridade é necessária uma leitura atenta, na qual a simplicidade revela a grandiosidade e a beleza transcendental da arquitetura dos versos, cujo único material é a vida. Mas a vida em sua mais natural fluidez, em sua cotidianidade trivialesca e quixotesca. No entanto, a banalidade é apenas o meio de colocar diante do espanto aquele que imerge na poesia bandeiriana. Dentro do tecido poético confluem a utopia e a tragicidade do homem moderno, que perde a oportunidade, devido à correria do trabalho, de apreciar as belezas simples dos gestos, das brincadeiras e das conversas.

Para amenizar o elemento trágico, Bandeira equilibra a forma e o conteúdo, segundo a lógica pela qual ele mesmo projetou. A sintaxe mais livre e a articulação de elementos convergentes aos pólos da leveza, da simplicidade, do mundo da infância e do espaço da fantasia são, por excelência, os elementos prosaicos inauguradores da obra desse que foi, sem dúvida, um poeta maior. Soube captar, inteligentemente, os aspectos tão esquecidos ou abandonados pela tradição.

I. 6. O cotidiano da modernidade em Karel Kosík

O estudo de Karel Kosík a respeito do cotidiano é imprescindível ao entendimento do prosaico presente na malha poética do poeta brasileiro aqui estudado. Em sua obra, intitulada *Dialética do concreto*, o filósofo debruça-se sobre o tema da “preocupação” que permeia o homem moderno. Como está posto no capítulo “Metafísica da vida cotidiana”, a preocupação está no próprio indivíduo, pois “Não é o homem que tem preocupação”, é a “preocupação” que possui o homem. (p.69), ela é presente não apenas no ato de preocupar-se como também no de despreocupar-se, mesmo que ele possa se libertar, não poderá, enquanto um ser

vivo, eliminá-la, já que, “A ‘preocupação’ é a transposição subjetiva de realidade do homem como sujeito objetivo.”(KOSÍK, 1976, p. 70).

O homem, por se pertencer a um tecido social, está vinculado por “conexões e ralações” com o mundo sensível, e elas se manifestam a ele como um mundo da prática utilitária não intuitiva, mas por uma realidade do trabalho, de angústia, de meios e fins, de perspectivas. Ele não existe sem uma intencionalidade dentro de um sistema social. A realidade à qual ele está ligado apresenta-se como “atividade e intervenção” (*Idem.*, 1976, p. 71) e, portanto, depende das ações do indivíduo. Essa realidade é uma criação humana que consiste no movimento de constantes interferências produzidas pelo homem.

A modernidade não postula as determinações divinas como ditadoras do curso da história, mas, acima de tudo, como um mundo criado pela *praxis* do trabalho que o movimenta e o modifica e que pode alternar-lhe os cursos. Por tudo isso, o homem moderno está preso aos sistemas criado por ele mesmo, e as transformações econômicas que mudaram a lógica do trabalho tornaram-no preso à rede sistêmica de organização do tempo e do espaço, e, portanto, o torna alienado. Ela, a preocupação, é uma realidade e “[...] não é um estado de consciência cotidiano de um indivíduo cansado, que dela se pode libertar mediante a distração.” (1976, p. 72). Ela é, ao contrário, a própria realidade desse indivíduo, e, ao mesmo tempo, “um mundo supra-subjetivo visto pelo sujeito.” (p. 72), é o mundo “mundo no sujeito”.

O modelo de produção surgido com as revoluções industriais tornou o trabalho uma prática fragmentada em setores, e isso fez que o homem perdesse a noção da totalidade pelo fato de conhecer apenas parte do processo. Destarte, não somente nas relações de trabalho perdeu a consciência de que é criador do produto, mas também de que esse mundo é uma criação dele. Essa fragmentação é sinônimo de enfraquecimento da individualidade humana e o trabalho, diferente da concepção do mundo primitivo, também estudado por Thomson, foi substituído pela preocupação no século XX devido às modificações da própria realidade da qual esse homem pertence. A esse respeito, Kosík escreve:

A passagem do “trabalho”, para a “preocupação” reflete de maneira mistificada o processo da fetichização das relações humanas, cada vez mais profundo, em que o mundo humano se manifesta à consciência diária (fixada na ideologia filosófica) como um mundo *já*

pronto, e provido de aparelhos, equipamentos, relações e contatos, onde o movimento social do indivíduo se desenvolve como empreendimento, ocupação, onipresença, enteamento — em uma palavra, como “preocupação”. (Kosík, 1976, pp. 73-74)

O modelo de produção surgido com as revoluções industriais tornou o trabalho uma prática fragmentada em setores, e isso fez que o homem perdesse a noção da totalidade pelo fato de conhecer apenas parte do processo. Destarte, não somente nas relações de trabalho perdeu a consciência de que é criador do produto, mas também de que esse mundo é uma criação dele. Essa fragmentação é sinônimo de enfraquecimento da individualidade humana e o coloca como apenas uma peça em meio a uma variedade de outras, cujas operações parecem desconectadas.

Desse ponto de vista, a preocupação do homem moderno torna-se sinônimo de alienação; o homem, aí, manipula e é manipulado, cujas ações repetidas nos processos de produção moderna reforçam sua natureza mecanizada. Kosík sustenta a afirmação de que “O preocupar-se é a *praxis* no seu aspecto *fenomênico alienado* (...)” (p. 74).

O preocupar-se é a *praxis* no seu aspecto *fenomênico alienado*, que já agora não alude à *gênese* do mundo humano (o mundo dos homens, da cultura humana e da cultura da natureza) mas exprime a *praxis* das operações diárias, em que o homem é empregado no sistema das “coisas” já *prontas*, isto é, dos aparelhos, sistema em que o próprio homem se torna objeto de manipulação. A *praxis* da manipulação (*faina*, *labuta*) transforma os homens em manipuladores e objetos de manipulação.

Nesse tipo de trabalho, o sujeito manipula as ferramentas, mas é manipulado pela preocupação das ações repetidas diariamente, executadas de forma mecânica, imprimindo à *praxis* um caráter de “coisificação”. As ações são tão mecanizadas que boa parte das coisas passa despercebido ao indivíduo, tudo se torna uma realidade dada, e os atos parecem pré-estabelecidas. Dadas as manipulações mecânicas, configura-se como um objeto estático e passivo diante dessa realidade. Perde sua característica humana se torna uma peça da engrenagem do sistema. Torna-se, portanto, em escravo do trabalho e do tempo. Kosík observa esse condicionamento mecanizado do indivíduo no seguinte exemplo.

O indivíduo maneja o telefone, o automóvel, o interruptor elétrico, como uma coisa banal e indiscutível. Somente um defeito,

uma interrupção, lhe revela que ele existe em um mundo de aparelhos que *funcionam* e que formam um sistema internamente interligado, cujas partes dependem uma das outras. (1976, p. 75)

Nesse modelo de sociedade, o trabalho torna-se uma instância abstrata, já que produz uma realidade de tal modo utilitária também abstrata por não possuir um significado independente nem mesmo uma existência objetiva. Aí, tudo se converte em produto, em aparelhos que precisam ter uma função. O homem projeta sobre o tempo presente o futuro desejado, e tudo passa a estar em função de um tempo inexistente. O presente é o tempo em que a vida explode de dinamicidade, mas deixa de ser vivenciado por um tipo de indivíduo que se preocupa apenas com o futuro, momento não real.

A preocupação antecipada revela-se no mais alto grau de desumanização e de aniquilação do próprio homem enquanto ser existencial. Em vez de viver o presente, ele usa deste como meio ou instrumento com vista à realização de determinados planos; por se projetar sempre no futuro, remói-se de incertezas preocupantes. Sobre essa perda do momento presente, Kosík (*op. cit.*, p. 78) expõe o seguinte argumento:

O indivíduo avalia o presente e o passado com base nos projetos práticos em que vive, com base em planos, esperanças, apreensões, expectativas e metas. Como a “preocupação” é antecipação, ela deprecia o presente e tende para o futuro, que *ainda* não é. (p. 78)

Tendo como base essa linha de raciocínio, o autor denota essa postura como uma condição de alienação do ser humano, pois viver o futuro não representa, em nenhuma hipótese, qualquer forma de superação da alienação, mas, pelo contrário, é a maneira pela qual a negação da vida apresenta-se como forma de anulação. O prosaico em Bandeira faz brotar em sua poesia o tempo presente com todo o seu esplendor, em que a cotidianidade explode em vida e transcende pela singularidade dos *flashes* captados das instâncias aparentemente banais.

Em vez de compor uma individualidade superada pela universalidade do sistema, (e também Kosík comenta a sobre essa dualidade) Bandeira consegue captar as diversidades aí presentes e reconstruir as particularidades de forma que cada imagem ou cena materializada pela palavra ganhe vida própria, como se cada uma constituísse micro-células poéticas, uma nova forma de composição de poesia. Cada linha, cada mudança rítmica ou até mesmo cada imagem são partes muito

bem caracterizadas e não perdem o teor poético da simplicidade cotidiana recuperada na malha textual. De modo contrário, eleva-se, e torna o banal em não-banal

Se, como aponta Kosík, na complexidade do mundo moderno, a universalidade absoluta supera e substitui a particularidade, em Bandeira, há o movimento inverso, que recoloca o homem e o mundo em seus lugares e tempos devidos, sem perder, em nenhum momento, a beleza necessária ao cantar poético. O presente desponta como a realidade máxima, o momento único em que a vida acontece. Essa universalidade é constituída na vida diária, nas ações isoladas. O homem não está jogado em um mundo, que já existe como pronto e acabado, nem se move de acordo com sistemas, nem mesmo segundo sua preocupação. Nos versos de Bandeira, o homem simplesmente é, e a vida acontece, a realidade é uma construção contínua no olhar do leitor.

Em oposição às preocupações do mundo adulto e do sistema, o poeta tece realidades em que transparecem figuras como as crianças, o camelô, o sapo, as brincadeiras nas calçadas, os balões, a banalidade do dia-a-dia. Tudo está lá, e tudo existe não como algo acabado, mas como um recorte temporal e espacial da realidade poética.

Mas qual é a relação entre a cotidianidade e a história dentro da poesia, já que aquela representa o corte sincrônico, e esta última a linha diacrônica? Como entender, dentro dos estudos filosóficos, o significado do prosaico para a interpretação da poética de Bandeira? Para isso, a obra de Kosík também pode esclarecer tal relação. De acordo com esse autor, toda maneira da existência do ser humano tem sua cotidianidade, e cada época está relacionada com um próprio tempo que se ordena segundo o ritmo da vida. E dentro dessa ótica, não se pode pensar a cotidianidade como a vida privada em oposição à pública, mas como uma organização, como o dia-a-dia, no qual todo e cada indivíduo vivem sua individualidade.

Nas repetições das ações vitais desse indivíduo, o cotidiano tem “[...] a sua própria experiência, a própria sabedoria, o próprio horizonte, as próprias previsões, as repetições, mas também as exceções [...]” (p. 80). Nela, os modos de vida e as atividades transformam-se “[...] em um instintivo, subconsciente e inconsciente, irrefletido mecanismo de ação e de vida.” (p. 80). Porém, todas essas ações e tudo na cotidianidade não mantêm em si as mesmas manifestações, nem mesmo são intuídas em sua originalidade e autenticidade, elas são naturais, desprovidas de

qualquer julgamento ou intento. É um mundo das ações banais e também tanto da intimidade quanto da familiaridade na qual convivem os opostos.

Nesta o indivíduo cria para si relações, baseado na *própria* experiência, nas *próprias* possibilidades, na *própria* atividade e daí considerar esta realidade como o seu próprio mundo. Além das fronteiras deste mundo da intimidade, da familiaridade, da experiência imediata, da repetição, do cálculo e do domínio individual, começa um outro mundo, que é o exato contrário da Cotidianidade. O choque destes dois mundos manifesta a verdade de cada um deles. (*Idem*, pp. 80-81)

Quando os indivíduos são retirados do ritmo de trabalho, da vida e das ações naturais (a das quais participam e a que estão acostumados) ocorre, então, a destruição dessa cotidianidade. Fora desse cotidiano é que se situa a História, a que Kosík compara à guerra desestabilizada. A História decepa uma cotidianidade no choque com ela, então um novo ritmo de ação e de vida começa, dando origem a outra cotidianidade. Portanto, ambas, História e cotidianidade, são recíprocas, interpenetram-se.

A cotidianidade esvazia-se de sentido quando separada da História, e esta fica impotente quando separada da primeira, pois não pode mudá-la, nem mesmo suprimir o banal lá existente. Por isso, representa a catástrofe que pesa sobre a realidade cotidiana.

Em relação a essa afirmação, as palavras de Kosík (p. 82) reforçam-na no seguinte trecho:

Enquanto a cotidianidade é intimidade, familiaridade, vizinhança, “ar caseiro”, a História se manifesta como descarrilamento, como destruição da trilha da cotidianidade, como exceção e estranheza. Esta divisão corta de um só golpe a realidade em *historicidade* da História e *a-historicidade* do cotidiano. A História muda, a cotidianidade permanece constante. A cotidianidade é o pedestal e o material da História: ela suporta a História e a nutre, mas em si mesma não tem história, fica à margem da História.

Essa cotidianidade pode manifestar-se como anonimato e também como tirania pela força da impessoalidade que impõe ao indivíduo determinado comportamento, e determinada maneira de pensar dentro da própria cotidianidade, pois a anonimidade desse mesmo sujeito encontra um correlato na anonimidade dos agentes históricos. Isso implica dizer que até mesmo a realidade prosaica é regida por leis próprias. Contudo, não significa que tais leis sejam as mesmas impostas nos

processos históricos, cuja realidade é representada e afirmada pelas camadas superiores que ditam e criam as verdades a elas convenientes. A história, como também postula Thomson, pertence tão somente ao denominado “[...] mundo nobre, o mundo dos grandes feitos e das ações históricas que encobrem a vacuidade da vida de casa dia.” (Kosík, p. 84)

Kosík postula a cotidianidade como uma realidade também alienada, dadas as ações repetidas de maneira automática, e essas ações são vitais para que o homem possa ser realmente humano. Ele precisa automatizar essas ações, pois, ao contrário, corre o risco de ser impelido de viver. Para desalienar-se, o homem precisa ter consciência de sua própria vida e ser arrancado de forma brutal dessa vida, para, então, ser conduzido à própria realidade. Esse indivíduo precisa desligar-se dessa cotidianidade alienada, exercer sobre ela a violência transformadora. A arte moderna, especialmente a poesia, pela sua característica não vendável, representa a violência exercida de forma consciente sobre a cotidianidade, forma pela qual garante a destruição da pseudoconcreticidade.

A cotidianidade, como é visível nos poemas de Bandeira, é um duplo, uma força agente que põe em cena a ambiguidade da realidade sensível. É como um palco sobre o qual duelam forças antagônicas, onde se desdobra a dialética marxista como também postulam Thomson, Bakhtin e Kosík, e que é experienciada pelas veias poéticas de Manuel Bandeira, que soube como poucos reinventar uma linguagem também dialética, problematizadora e questionadora das verdades universais. O drama existencial paira no prosaico tecido nos versos de Bandeira, como a “insustentável leveza do ser”, conceito trabalhado por Kundera (KUNDERA, 1983) e retomado por Calvino (*Seis propostas para o próximo milênio*, 1990).

O trecho seguinte, de Kosík (p. 90), encerra esta parte do trabalho sobre a verdade da cotidianidade.

Na modificação existencial o sujeito do indivíduo desperta para as próprias potencialidades e as escolhe. Não muda o *mundo*, mas muda a *própria posição diante do mundo*. A modificação existencial não é uma transformação revolucionária do mundo; é o *drama individual de cada um no mundo*. Na modificação existencial o indivíduo se liberta de uma existência que não lhe pertence e se decide por uma existência autêntica *também* pelo fato de julgar a cotidianidade *sub specie mortis*.

Em Bandeira, as pequenas feições prosaicas é que dão o tom da imagem impressa nos versos, ao contrário da história (oficiosa), a realidade é composta por

figuras, por excelência, símbolos da marginalidade. Isso é possível ser apreendido das imagens que brotam em seus versos, como em os camelôs: “Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão: / O que vende balões de cor / O macaquinho que trepa no coqueiro / O cachorrinho que bate com o rabo”. Ou mesmo em “Meninos carvoeiros”: “Os meninos carvoeiros / Passam a caminho da cidade. / — Eh, carvoeiro! / E vão tocando os animais com um relho enorme.” Assim como nas brincadeiras infantis na Rua do Balão: “Cai cai balão! / A molecada salteou-o com atiradeiras / Assobios / Apupos / Pedradas. / Cai cai balão!”.

Tudo, nesses versos, está fora do sistema. Aí tudo escapa à previsibilidade, cada qual com sua própria lei, é o microcosmo agindo e participante da universalidade macroscópica.

II – Análise do *corpus*

Após as leituras teóricas, imprescindíveis ao estudo da poética bandeiriana, os textos que compõem esta parte da pesquisa demonstram, mediante as análises, o modo de composição adotado pelo poeta como forma de engendrar a linguagem prosaica em seus versos. Embora os poemas estejam colocados na parte final da monografia, como regra, é importante deixar claro que a leitura reflexiva e a apreciação foram feitas antes mesmo da leitura e pesquisa dos textos teóricos. Daí, então, a busca pelas doutrinas como forma de embasamento e confirmação das observações feitas e levantadas nesta parte do trabalho. Isso, como já fora anotado, para que não se faça análise simplesmente em função de comprovação de determinadas doutrinas, mas, ao contrário, utilizar-se dessas como apoio e orientação na leitura dos poemas. Tudo isso, com o fito de observar como a linguagem prosaica é construída na malha poética desse poeta maior.

Também, o conceito de leveza de Ítalo Calvino sedimenta o estudo do prosaico em Manuel Bandeira, como forma de aliviar o peso dos versos e amenizar a tragicidade da vida descortinada pela trivialidade do mundo moderno. É aí o

espaço onde o barulho das máquinas aliena e individualiza o ser humano, tornando-o invisível perante à multidão urbana. A seleção de teorias que orientam o entendimento do prosaico em Bandeira constitui o alicerce deste trabalho.

Calvino busca imprimir na literatura a clareza da linguagem como forma de expressão, cuja tessitura transcende pela leveza da forma, um estilo conciso, fundador de um núcleo de onde emerge a transparência e a lucidez. A tensão imposta pelo rigor das formas é aliviada do peso por uma linguagem construtora de elementos materializadores de imagens sutis, leves, dada a simplicidade da forma. Em virtude desse enxugamento, os versos ganham um tom universalizante, pois levita como uma partícula dentro das correntes cósmicas. Nesse sentido, o poeta brasileiro aproxima-se do autor, e o tema da leveza pode servir de apoio para o exame dos versos aqui propostos. Basta lançar o olhar sobre esses dois literários para se entender a verdade da poesia moderna. O próprio romancista e ensaísta, naturalizado italiano, afirma “Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura como universal, sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro (...).” (Calvino, 2009, p. 09)

E é fundamental a proposta do universal e do nacional, do passado e do futuro esboçada no ensaio para o escopo desta pesquisa. A oposição entre pólos intrinsecamente ligados instaura o equilíbrio aparente paradoxal, dada a subtração do peso pela tensão dos opostos da qual emerge o sentido da criação. O poema é a metáfora perfeita dessa síntese. A operação aparente ilógica da linguagem produz o máximo da expressão no mínimo condensado. A poesia é o canto primeiro, produtor de ondas que vibram e movimentam o cosmos; no entanto, elas reverberam, colidem-se e criam outras, como um sistema coeso e coerente, ininterrupto de significantes e significados.

Tanto para Bandeira como para Calvino a vida é a matéria-prima da criação poética, e, por esse motivo, é necessária ao estilo a agilidade, a leveza e o esvaziamento da forma. A vida é dinâmica pela alternância dos dias. Em outros termos, o cotidiano é vida em sua forma mais transcendental. O tempo é uma sucessão de cortes e são esses que realmente interessam, pois é o momento vivido. Não obstante, pouco valor se dava a esses instantes. Em uma imagem aparentemente fixa como um ponto isolado, distante dos olhos, move-se uma infinidade de vidas, entrelaçadas por ações, cada qual com uma natureza singular. Somente aproximando o foco é que essas vidas transbordam.

Assim é o cotidiano, e assim é a poesia. O cotidiano é o momento mágico da vida é o ponto onde se movem todas as formas de vida, e cada detalhe captado significa a recuperação do espetáculo movente do mundo. A poesia de Bandeira descortina o teatro da vida e põe em cena a simplicidade dos fatos, despojada do véu da imposição que estatiza e prende o homem ao solo mediante o peso da rigidez.

Fugir do peso estatizante das tradições é cortar o cordão umbilical que prende a vida ao útero. Esse mesmo útero, no qual se desenvolveu, oprime, sufoca e impede a liberdade transformadora do mundo. Tudo isso se traduz no projeto estético de Bandeira. Falar sobre a obra monumental desse poeta talvez seja diminuí-la. Mas, deixar de investigá-la é sinônimo de um ostracismo intencional e irracional. Estudá-la é permitir que as ondas sonoras e as imagens visuais do cotidiano, tecidas em sua malha, vibrem e ecoem pelas futuras gerações e façam que a posteridade reverbere continuamente a musicalidade poetizada na singularidade dos versos. O que parece simples, nem sempre condiz com o movimento de produção do autor. A esse respeito, argumentando sobre a elaboração do discurso sobre a leveza, Calvino, do mesmo modo, deixa transparecer tal dificuldade.

Logo me dei conta de que entre os fatos da vida, que deviam ser minha matéria-prima, e um estilo que eu desejava ágil, impetuoso, cortante, havia uma diferença que eu tinha cada vez mais dificuldade em superar. Talvez que só então estivesse descobrindo o pesadume, a inércia, a opacidade do mundo – qualidades que se aderem logo à escrita, quando não encontramos um meio de fugir a elas. (CALVINO, 2009, p.16)

Deixa transparecer, também, a dificuldade da representação da leveza por exemplos próprios da vida contemporânea, pois, seria inevitável a condenação a uma busca infinita e inalcançável. A modernidade opressiva e complexa transformase em um peso insustentável. Neste ponto, cita o romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, no qual o autor faz uma “[...] constatação amarga do Inelutável Peso do Viver.” (p. 19). E continua, em relação a Kundera, argumentando que: “O peso da vida, para Kundera, está em toda forma de opressão; a intricada rede de constrictões públicas e privadas acaba por aprisionar cada existência em suas malhas cada vez mais cercadas”. (*Op. cit.*, 2009, p.19)

Na verdade, a leveza revela o peso insustentável da vida, a tragédia manifesta-se no momento em que o poeta transforma os objetos em uma cena leve. Por isso, o leitor opera na imaginação, a viagem ao universo ficcional. Bandeira utiliza, como meio de transporte, a linguagem simples, leve, cuja liberdade sintática torna a passagem um fluxo contínuo, no qual é suprimida toda e qualquer forma de opressão. Em relação ao romance, mas também justificável à poesia, Calvino expõe o seguinte argumento:

O romance nos mostra como, na vida, tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insustentável. Apenas, talvez, a vivacidade e a mobilidade da inteligência escapam à condenação – as qualidades de que se compõe o romance é que pertencem a um universo que não é mais aquele viver. (*Idem*, 2009, p.19)

O homem sente a necessidade de migrar ao aspecto ficcional toda vez que vê diante de si a dura e amarga realidade. No entanto, alerta Calvino que não se trata, neste caso, de uma fuga irracional, ingênua, mas outra forma de se colocar diante da mesma realidade, observando-a por um ângulo diverso e estabelecendo lógicas diferentes para que, com isso, as imagens da leveza não se dissolvam. Neste caso, a liberdade é capaz de oferecer um universo infinito de formas e estilos que permitem e propiciam uma nova leitura do mundo.

As ideias expostas até aqui permitem o diálogo com os poemas de Bandeira no sentido de leveza e peso como conceitos de estilo, e esse é tecido pela linguagem prosaica. No poema “Os meninos carvoeiros”, por exemplo, o poeta, ao instaurar a leveza do mundo infantil, configurada na passagem dos meninos em direção à cidade, revela a tragédia humana pelo longo e pesado trabalho das crianças que labutam até o findar do dia. O peso só é suprimido pelas imagens emanadas da linguagem prosaica, tecida por frases curtas, pela sintaxe direta, da forma aprimorada de conto. O poeta é sutil, não carrega os versos de detalhes, não enfoca a cena trágica diretamente. Não obstante, o impacto surge como as pesadas rochas que vão ganhando forma na medida em que o olhar aproxima-as e penetra, lentamente, a opaca neblina. Sob a aparente leveza, repousa a rocha sedimentar e estática.

A ilusória simplicidade da linguagem prosaica revela uma estrutura muito bem arquitetada. As imagens com as quais o poeta compõe os versos estão postas de forma consciente, pelas palavras muito bem selecionadas. A combinação entre elas

dá forma e sentido ao conjunto, assim como recria uma sonoridade singular, uma cadência flexível, capaz de garantir a sensação de liberdade de leveza, de esvaziamento.

Em Bandeira, as palavras construtoras do prosaico, assim como os átomos, desviam-se das normas preestabelecidas na tradição literária, segundo as quais o prosaísmo, a linguagem pragmática, não era digno de ser considerado objeto estético. No desvio da norma, essas palavras chocam-se e criam imagens imprevisíveis, incomuns na tradição poética. Daí, sua potencialidade ilimitada e causadora do espanto no leitor, recolocando-o em relação ao mundo no qual vive. Essa imprevisibilidade da linguagem desaliena o cotidiano, tão comodamente visto pelo olhar despercebido do homem. Nos versos, o prosaico é a vida, a imprevisibilidade dos fatos, os motivos considerados não poéticos, vistos de um novo ângulo, uma nova forma de pensar o imediatismo, de captar os momentos de forma natural.

Assim, rompe como os laços da alienação e transforma o cotidiano em não cotidiano. De um lado, a tradição privilegia o idealismo platônico, a metafísica e os elementos distantes do mundo real, fazendo que o olhar se desloque para o distante, apreensível apenas pela razão. De outro, o prosaico parece, com isso, trazer esse mesmo olhar de volta ao mundo sensível, onde o cotidiano é o palco das experiências. Os fatos comuns, uma vez tirado o véu da alienação do olhar do homem moderno, revelam-se como cenas de espanto e transcendentalmente iluminadas, que ofuscam e se elevam ao *status* de poético. Com isso, pode-se afirmar que não há distinção entre a linguagem poética e a prosaica, mas somente a alienação do pensamento que faz ofuscar a visão do indivíduo, impedindo-o de observar a cena que descortina diante dos olhos. Esse olhar projeta-se no mundo ideal, tomando-o como ponto de referência em relação ao mundo material. Calvino exemplifica a leveza em três acepções distintas

1) Um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consciência.

(...)

2) A narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração.

(...)

3) Uma imagem figurativa de leveza que assuma um valor emblemático (...). (pp. 29-30)

Em suma, as afirmações de Calvino sobre o conceito de leveza norteiam as análises dos versos de Bandeira quanto à proposta desse autor na utilização da linguagem prosaica na poesia. Entender este conceito aos olhos de alguém como Calvino é lançar luz sobre esta pesquisa na compreensão da liberdade tão cara aos modernistas, ao desprendimento das amarras da tradição pela leveza do corriqueiro. No entanto, evidencia a realidade trágica do ser humano por trás da trivialidade, mas amenizada por um tipo de linguagem re-criadora dos eventos particularizados, mas tão desprezados do dia-a-dia, momentos nos quais a existência pulsa no mais alto grau de dinamismo.

II. 1. – Análise do poema “Os sapos”

O poema “Os sapos”, composto em 1918, e publicado na obra *Carnaval*, um ano depois, segundo livro do poeta, constitui-se como marco de um pensamento ligado às imagens prosaicas. Bandeira marca, assim, uma nova fase de sua produção, com um tom forte de crítica aos neoparnasianos. Estes, pela análise do poema, soavam como falsos escultores da palavra, por buscar, a todo custo, pô-las entre o alicerce das formas poéticas fechadas, principalmente dos sonetos.

Para Bandeira, este modo de composição não só aprisiona as palavras em velhas molduras, mas também tornava a poesia um montante de palavras cuja única finalidade era a primazia da rima e do ritmo. Portanto, havia a necessidade de libertá-las. O problema parece não ser a forma utilizada, mas, sobretudo, o modo como se operava o material de construção da poesia, a palavra. A temática e tom estavam presos a uma tradição estatizante que impedia os autores de reelaborar uma poética mais viva, dinâmica, isenta da mesmice. Faltava à poesia a criatividade necessária que lhe propiciassem a liberdade das formas consagradas, e um novo colorido à temática, pois aquelas já não davam mais conta de expressar as angústias humanas nem mesmo de recriar a realidade.

Com a modernização proposta por muitos pensadores brasileiros, como Monteiro Lobato, a sociedade brasileira precisava soltar-se das amarras que a

prendia, ainda, à tradição rural e à dependência econômica europeia. A literatura trilhava por mudanças em direção à autenticidade e à autonomia. Naquele momento em que se iniciava o século XX, os poetas viviam meio à inquietação efervescente das “tendências estéticas renovadoras” (LIMA, Rocha. Dois momentos da poesia de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992). A poesia precisava ser renovada por um tipo de verso em cujo cerne pulsasse a vida em plena dinamicidade. Isso posto, depreende-se o texto poético como um campo onde a luta das palavras provoca a desestabilização do indivíduo, tirando-o de um estado de inércia, de alienação.

Além disso, a linguagem dos puristas, segundo Bandeira, precisava emancipar do purismo e voltar ao seu estado verdadeiro como condição de canto. Só assim poderia provocar o encanto e a magia, estes no sentido postulado por Thomson, pois somente dessa forma ela adquiriria seu estado de áurea. O choque dessas palavras é o motor propulsor de sentidos e provocador de estranhamentos. Em outros termos, é a revolução contra a mesmice, contra o marasmo mecânico desarticulado da própria ideia da arte.

O poema “Os sapos” é a síntese de um pensamento avesso à alienação da poesia. E tal postura materializa-se na linguagem prosaica, pela palavra, o poeta recria um universo poético condizente com a realidade vivida por ele. No momento em que escreve esse poema, nas palavras de Rocha Lima (1992, p. 37):

Vivia-se uma fosse meio desarvorada, quando os (falsos) ‘mármore’ dos neoparnasianos e o penumbrismo nevoento dos (últimos) simbolistas conviviam com a inquietação de tendências estéticas renovadoras, ainda um tanto informes, em buscas de caminhos próprios; porém impetuosas em sua ânsia de afirmação.

Os sapos

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra
Berra o sapo-boi:
— “Meu pai foi à guerra!”
— “Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: — “Meu cancionero

É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos
Que arte! E nunca rimo
Termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço imas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinqüenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.

Clame a saparia
Em críticas cétricas:
Não há mais poesia,
Mas há arte poéticas...”

Urra o sapo-boi:
— “Meu pai foi rei!”
— “Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”

Brada em assomo
O sapo-tanoeiro:
— “A grande arte é como
Lavor de joalheiro.

Ou bem de estatuário.
Tudo quanto que é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo.”

Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe),
Falam pelas tripas:
— “Meu pai foi rei!”
— “Sei!” — “Não sabe!” — “sabe!”

Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Verte a sombra imensa;

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

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

(1918, pp. 33-35)

“Os sapos” compõe-se de 14 estrofes, com 55 versos ao total, cada um com cinco sílabas métricas. Inicia-se em um ritmo de cantiga – redondilha menor – e segue os esquemas tradicionais. Todavia esta recuperação da forma é apenas um dos recursos do prosaísmo utilizado pelo autor como meio de crítica, essa aproximação é a maneira de expor uma poesia cujo *ethos* converge na forma, mas diverge na enunciação dos últimos parnasianos para quem a recuperação das formas, mediante a citação de Lima, não passava de um uso pelo uso.

Já no próprio título, o leitor depreende, na figura dos sapos, o elemento vulgar. Na primeira estrofe, a imagem dos sapos saindo da penumbra pode tecer relações com o constante ciclo até então repetitivo das ações desses seres aparentemente bizarros. O que parece simples incide como uma luz deslumbrante, como um grito de clamor como é mostrado na estrofe seguinte. O movimento dos sapos é recriado pelas consoantes oclusivas /p/ em **p**apos, **p**enumbra, **p**ulos, **s**apos. Também, soam as marteladas dos poetas parnasianos sobre o duro mármore do qual buscavam a forma clássica perfeita. O branco desse material é expresso nas vogais abertas /a/ que imprimem um espaço amplo e claro como em **p**apos, **p**enumb**r**a, **s**apos. As vogais /u/, fechadas, semantizam a escuridão de onde surgem os sapos: pen**u**mbra. A segunda estrofe materializa o clamor da poesia pelos sons que ecoam das vogais abertas /a/, /e/ e das consoantes tepe /R/ que constroem a ferocidade vocal.

Esse poema é uma forma híbrida de composição, que mescla em versos discursos diretos e indiretos. O prosaico aí surge nessas formas híbridas vivas, como um campo onde diferentes vozes (“Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”) compõem o ambiente. O sapo constitui a forma híbrida de vida, e é, portanto, de natureza prosaica. A escolha desse elemento como célula *mater* do poema denota a intenção do poeta. No cotidiano, ocorrem os eventos banais e singulares, componentes de uma realidade microscópica carregada de energia.

Bandeira, nesses versos, carrega de musicalidade e de leveza a realidade medíocre (penumbra) do discurso vazio dos parnasianos (papos enfunados). A leveza é recriada nos pulos dos sapos. Em “Camelôs”, imagem parecida a essa também é construída em “A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado” como um objeto sem valor de comercialização, dado o caráter grotesco.

Enquanto o verbo no gerúndio “Enfunando” denota o “orgulho vazio”, o “sapo-boi” representa a arrogância pelo seu porte físico. A voz da autoridade também é percebida nas consoantes erres que rasgam a malha poética. O sapo-boi contribui para uma interpretação da voz do adulto, o tom de imposição do sistema a que está subordinada a multidão dos outros sapos.

Na terceira estrofe, a voz poética dirige-se ao artesão dos discursos vazios e das formas perfeitas. Os turnos das vozes alternam-se como em um teatro. Essa hibridização torna o texto um palco sobre o qual os eventos cotidianos acontecem pela relação desarmônica das individualidades. Aí, o martelo representa o instrumento grosseiro assim como grosseira é a voz do sapo-boi. O tom irônico perpassa as estrofes ao mesmo tempo em que a linguagem prosaica constrói uma nova cena poética com elementos banais, às vezes, ásperos, dados de uma realidade concreta.

Com efeito, o tom trágico confere a plasticidade da cena na antropomorfização do sapo, caracterizando o alto grau de envolvimento com o leitor, prostrado diante da cena ambigualmente trágica e patética, paradoxalmente contida na unidade temática. Tais aspectos promove a riqueza poética em cujas linhas ressalta a complexa fertilidade ressaltada na multiplicidade das vozes como um constante pulsar, como a marcha histórica humana.

A poética nasce do alumbramento do leitor perante imagem grotescamente trágica, mas prosaicamente patética recriada pela repetição do verso (—“Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”). Nesse trecho, o discurso redimensiona o cotidiano, dando-lhe características de ludismo e dispersão, pois não se sustenta segundo as normas prescritas gramaticais. Ao contrário, estabelece um sistema próprio, por um social imaginado no tecido do discurso. “Os sapos” recupera a oralidade cotidiana dos discursos improvisados. As repetições aí presentes são forças moventes de constante renovação e transformação. Se, em determinadas passagens, a voz do sapo-boi instaura o discurso autoritário (Berra o sapo-boi: — “Meu pai foi à guerra!”); em outras, Bandeira dilui o peso dessas imposições sociais por um tipo de expressão próxima à familiaridade cotidiana (— “Não foi!” — “Foi!” — Não foi).

A repetição na linguagem diária implica a reformulação do discurso estabelecido e cria uma espécie de familiaridade entre os interlocutores, e, por essa razão, dilui os

[...] resquícios de autoritarismo, moralismo, didatismo, cientificidade — traço do universo das instituições sociais — mas o sujeito do saber cotidiano preserva sua dimensão própria, respondendo pela significação e, portanto, pela constituição do social. (MATTOS, 1998, p. XIV – apresentação)

Soam, dentro dos versos, concomitantemente, as vozes da tradição e da modernidade como em um embate de forças materializadas na figura grotesca dos sapos, que saem da penumbra em marcha. A voz da tradição está impressa no enunciado, enquanto a voz lírica apresenta-se na enunciação como um *ethos* disfórico em relação aos parnasianos. Se aquela voz está presente no plano da forma, cujos versos são compostos de redondilhas menores (5 sílabas métricas) como em:

Em / fu / nan / do os/ pa / pos

Sa / em / da / pe / num / bra

Aos / pu / los / os / sa / pos

A / luz / os / des / lum / bra

A voz poética da modernidade permanece na linguagem prosaica como nos verbos que expressam certo tom de rudeza e agressividade como em (Enfunando os papos/ Berra o sapo-boi/ Urra o sapo-boi// Falam pelas tripas). É interessante a dissonância dessas expressões diante de outros verbos de tons mais épicos como (Em ronco que aterra / Vede como primo/ Clame a saparia/ Brada em um assomo/ Canta no martelo/ Verte a sombra imensa). A citação seguinte, de Benedetto Croce (CROCCE, 1967, p. 16), esclarece as relações desse embate de vozes.

Realmente, a conciliação dos contrários, em cujo embate palpita a vida, o esvanecimento das paixões que, juntamente com a dor, nos trazem não sei que tibieza voluptuosa, o abandono da morada terrestre que nos torna ferozes e não obstante é a morada do mesmo gôzo, sofrimento e sonho, êste alçar-se da poesia ao céu, é simultaneamente um olhar para trás que, embora sem nostalgia, ainda guarda algo de saudade.

A arte transforma-se, continuamente, e acompanha as mudanças das visões de mundo do homem, mediante as experiências, hábitos e a moral de cada época. Mesmo porque o mais velho servirá sempre de parâmetro ao novo, e este será sempre o velho renovado. Isso revela um dado, embora já conhecido, capital a essa pesquisa, o de que a mudança de paisagem humana, o material da arte, não

permanece sempre o mesmo. Em “Os sapos”, subentende-se que Bandeira constrói o moderno sem prescindir do passado, das formas canônicas, e é aí que o poeta encontra seu equivalente na consagração de sua proposta estética.

No ensaio, intitulado “O dominante”, Jakobson, ao discutir a pesquisa formalista, descreve o dominante

[...] como sendo o centro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes. O dominante garante a integridade e estrutura. É ele que torna específico o trabalho. O traço típico da linguagem “contida” é obviamente seu padrão prosódico, a escrita em verso. (Jakobson, Roman. apud. LIMA, 1986, p. 516)

O dominante é o elemento especificador de determinada variedade linguística e é ele que domina toda a estrutura do texto. Entretanto, o dominante varia conforme as mudanças sociopolíticas e culturais e também ideológicas. Jakobson concebe que este movimento nem sempre é diacrônico, uma vez que determinado padrão é contestado pela nova linguagem, mas pode ser retomado por um outro que a este novo impõe-se.

A essa evolução da forma poética, caracterizadora das alternâncias sociais em função do desgaste pelo uso, ele chama de desvios do dominante. Ou seja, a importância dada a certos aspectos dentro da poesia desloca-se para outros pontos entendidos pelo pensamento vigente. Assim ele escreve (Jakobson, Roman. apud. LIMA, 1986, p. 516):

No caso da evolução da forma poética, não se trata apenas do aparecimento e da extinção de determinados elementos, mas também de desvios nas relações mútuas entre os diversos componentes do sistema, em outras palavras, desvios do dominante.

Na agitação modernista brasileira, tais observações comprovam-se, especificamente em Bandeira, cujos versos são tecidos por uma linguagem prosaica. Como em “Os sapos”, por exemplo, a forma é retrabalhada, pois a poeticidade e o ritmo, assim como sonoridade, têm uma singularidade no corpo poético. A paisagem lúgubre enlameçada dos sapos em marcha é construída de tal forma a evidenciar a circulação desses seres como um plano descontínuo desde a penumbra até a solidão fria do sapo cururu na marginalidade o rio. A humanização desses seres metaforiza a revolução da multidão humana na também marcha à marginalidade da História.

O prosaico garante ao ritmo e à linguagem a simplicidade e a proximidade ao canto, como uma voz que ecoa pela oralidade. Além disso, constrói a leveza da graça que ameniza o peso, a violência, a rigidez e a crueza do discurso dos últimos parnasianos. Novamente, essa postura encontra-se na ressonância da voz de Croce (CROCCE, 1967, p. 16).

O mais humilde canto popular, quando iluminado por um raio de humanidade, é poesia e pode defrontar-se com qualquer outra sublime poesia. Geralmente uma ostentação de falsa gravidade nos torna arredios a reconhecer tais coisas ante obras de que se desprendem o riso e a jovialidade, enquanto nos faz propensos a reconhecê-las ante obras em que se condensam o solene, o trágico, o doloroso e o aterrador. Enquanto, não raro acontece que esses últimos tons se apresentem rígidos, crus, violentos, não poéticos, enquanto a jovialidade e o riso oferecem, a quem souber observá-los, a filigrana da dor e a compreensão da humanidade.

Essa citação sustenta a análise dos versos bandeirianos como uma forma de rever os valores da essência e também o re-exame do elemento estético da poesia. O material com o qual o artista tece suas linhas é a pura e simples linguagem comum, mas na aparente simplicidade da composição ergue-se um universo cujos fios dialogam-se e materializam um complexo, porém leve e penetrável tecido poético.

Croce, em seu tratado sobre a poesia, esboçou o prosaico como linguagem que, se colocada ao lado do conceito de poesia dado pela tradição, nada deverá a todo e qualquer postulado. Ele convergiu para seus estudos sobre a teoria e prática da crítica estética todos os campos de pensamento humano. E dentro do *corpus* do trabalho desse pensador, também há espaço reservado para o corriqueiro, e isso lança luz sobre o exame desse conceito, acrescentado, nesta pesquisa, aos postulados de Hegel, Bakhtin e Kosík. Na obra *A poesia: introdução à crítica e história da poesia e da literatura*, no capítulo I, denominado “A poesia e a literatura”, Croce estuda as expressões poética e prosaica, colocando-as em patamares equilibrados pela importância de ambas.

Não somente nas composições de “Os sapos” como também desde o início de sua produção, Bandeira trabalha com dois pólos da arte, um no qual adere ao mundo estritamente real e outro no qual procura subvertê-lo, voluntariamente, por meio da deformação. Essa técnica é, na afirmação de Gilda e Antônio Cândido (Manuel Bandeira, 1986, p. 3, Introdução.), “[...] como unificador de um Eu que se

revela incessantemente quando mostra a vida e o mundo, fundindo os opostos como manifestações da sua integridade fundamental.” (p. 3 - Introdução)

A figura dos sapos é a deformação, no sentido mais prosaico, da realidade sensível e ecoa como um coro de vozes ao lado da qual caminha, simultaneamente, na apologia das formas consagradas, um protesto contra o apego ao agudo e martelado sistema literário parnasiano. Na parte seguinte, o cenário recriado na Rua do Sabão desponta em um universo tecido de pura alegria.

II. 2. Análise do poema “Na Rua do Sabão”

Os surpreendentes significados que brotam da reestruturação das imagens no espaço do poema ou dos ritmos inusitados do verso livre, imitando a andadura menos marcada da prosa, são o resultado dessa sensibilidade liberta para um novo poético. Um poético não mais restrito aos padrões da versificação, ao purismo de linguagem dos acadêmicos ou ao repertório dos grandes temas da tradição, mas suscetível de brotar de onde menos se espera, fora dos limites antes previamente determinados para sua manifestação. (ARRIGUCCI Jr., 2000, p. 17)

Assim, no estudo do poema “O cacto”, Arrigucci define a poesia de Bandeira e esse trecho parece resumir os versos do poeta, sem cair em qualquer tipo de reducionismo. Nesta parte do trabalho, a análise do poema “Na Rua do Sabão”, parte integrante da obra *O ritmo dissoluto*, auxilia na compreensão do prosaico que Bandeira usou para erigir sua obra. O tom de prosa é a forma, por excelência, de composição como maneira de materialização das imagens dos temas aparentemente banais. Mais uma vez, a rua é o espaço ficcional que integra a já tão modificada realidade das grandes cidades. A trajetória do poeta, devido aos problemas pessoais já na infância, resultou em algumas viagens pelos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e poucas feitas ao exterior, em busca de um clima mais propício à recuperação e restabelecimento da saúde física.

Esses descolamentos espaciais permitiram-lhe, sobretudo, acompanhar as mudanças no cenário espacial e cultural brasileiro e, em consequência, desenvolver a observação crítica com a qual tece suas linhas. A visão é, por excelência, o sentido mais aguçado na modernidade, onde a imagem ganha, cada vez mais, importância. Com o aumento da velocidade das máquinas, o ritmo de vida também acelera, e a mensagem verbal funde-se à visual como garantia de realce meio à correria dos adultos que se prendem gradativamente à marcação do tempo.

Diferente da concepção nas sociedades primitivas, abordada por Thomson, o trabalho representa, na modernidade, a plena alienação do indivíduo. O capitalismo transformou tudo em mera mercadoria, e esta se confunde com a própria natureza humana na entrada do século XX, consolidada pelas leis e pelas formas de produção. Em outros termos, a velocidade e a repetição mecânica dos trabalhos exercidos pelos indivíduos nas fábricas, tornaram o homem um ser alienado e dependente de um sistema opressor. Como forma de contraposição a esse mecanismo, Bandeira volta-se às formas simples e à linguagem prosaica, como modo de desalienação da arte e da consciência poética, e, também, da desautomatização da palavra.

O presente poema, “Na Rua do Sabão”, permite ao leitor penetrar as malhas poéticas e compreender, pelas imagens que evocam o cotidiano, o imaginário libertador.

NA RUA DO SABÃO

Cai cai balão
Cai cai balão
Na rua do sabão!

O que custou arranjar aquele balãozinho de papel!
Quem fez foi o filho da lavadeira.
Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.
Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os gomos oblongos...
Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame.

Ei-lo agora que sobe — pequenina coisa tocante na escuridão do céu.

Levou tempo para criar fôlego.
Bambeava, tremia todo e mudava de cor.
A molecada da Rua do Sabão
Gritava com maldade:
Cai cai balão!

Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das mãos que o tenteavam.

E foi subindo...

Para longe...

Serenamente...

Como se o enchesse o soprinho tísico do José.

Cai cai balão!
A molecada salteou-o com atiradeiras
Assobios
Apupos
Pedradas.
Cai cai balão!

Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas posturas municipais.

Ele foi subindo...

Muito serenamente...

Para muito longe...

Não caiu na Rua do Sabão.

Caiu muito longe... Caiu no mar — nas águas puras do mar alto.

Nesses versos, o fio condutor é o desprendimento do pequeno balão que, imprevisivelmente, cai lentamente no mar. No entanto, não importa apenas os fatos, mas, acima de tudo, a maneira como são descritos. A voz lírica canta ou conta um acontecimento, aparentemente, banal; porém, pela análise dos versos, as imagens ganham contornos que as transcendem, e a leitura parece reviver o momento dos acontecimentos. Essa aproximação entre o leitor e o texto só é possível dada ao prosaísmo da linguagem, e pela simplicidade da forma. O presente é o tempo caracteristicamente prosaico, em que os eventos desdobram-se em ações triviais. é, também, uma forma de o poeta contrapor ao futuro, tempo não real, já abordado por Kosík.

A primeira estrofe, composta de apenas três versos curtos, recupera as cantigas de rodas. Somando-se as sílabas métricas dessas linhas resultam em um número igual a 14, como dois versos de redondilha maior. As redondilhas refletem as cantigas populares simples cantadas de improviso. E esse tom de improviso diferencia-se das formas fechadas dos sonetos clássicos, e convergem à temática também simples, trabalhado pelo autor. Aí, emergem as imagens do mundo sensível, lugar das ações particulares onde a vida segue seu curso natural, destituída das preocupações filosóficas e científicas do mundo adulto.

Em sentido oposto ao universo adulto, a voz da infância dá o tom de desalienação e de brincadeira. Tudo é festa e leveza, o balão é leve e isso o possibilita a desprender-se do solo, não possui qualquer tipo de valor comercial para o mundo adulto. Além disso, a irregularidade dos versos cria um novo ritmo ao poema e à vida que aí pulsa. A voz multiplica-se em várias outras, como um coro de crianças harmonizante e, ao mesmo tempo, dissonantes. Essa voz apresenta-se como um *ethos* que converge para a pulsão individual infantil, com a liberdade de expressão.

Na estrofe seguinte, a segunda, essa voz revela o criador do “balãozinho” e também o modo pelo qual o objeto de desejo é feito. É interessante observar o

diminutivo no termo como uma forma carinhosa, assim como a maneira no manejamento do corte do papel.

“O que custou arranjar aquele balãozinho de papel!
 Quem fez foi o filho da lavadeira.
 Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.
 Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os gomos oblongos...
 Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame.”

O balão é feito da mesma forma do verso, ambos necessitam do papel, e o poeta, nesse caso, pode ser comparado ao “filho da lavadeira”, pois enquanto aquele constrói o balão, este produz, concomitantemente, a poesia. Essa profissão seria inaceitável como imagem digna na tradição clássica, mas Bandeira parece elevar a costureira a um patamar sublimado. Aquela é quem molda o tecido, à margem do fazer de versos, ambos, lavadeira e poeta, compõem um tecido de acordo com as amarras que unem os fios, que tornam o universo poético um mundo coeso e coerente.

No entanto, meio a essa banalidade da vida, surgem os elementos que revelam a modernidade, como, por exemplo, o trabalho e o jornal, índices que constituem as relações da faina na sociedade aí erigida. O prosaico ou a cotidianidade pode revelar ou até mesmo esconder a verdade da realidade, como aponta Kosík. Nesse caso, Bandeira deixa emergir desse cotidiano certa tragicidade tal qual é observada no conjunto de sua obra, como pode se depreender, também, nesta pesquisa, mediante a análise de “Os sapos”, “Meninos carvoeiros” e “Camelôs”. Ela contém em si o duplo, pois simula certa liberdade, mas, ao mesmo tempo, deixa as pistas para que o leitor perceba a tônica opressora do mundo moderno. O balão, nesse lance, embora possa ser entendido como um produto sem valor comercial, é, na verdade, um produto das relações comerciais comprovado no verbo: “**Comprou** o papel de seda...”.

Essa tragicidade recai como um peso sobre o sujeito, insustentável e necessário. Entretanto, a linguagem corriqueira alivia essa autoridade com tal elaboração que transcende e supera qualquer forma de aprisionamento; como é observável nos termos “balãozinho de papel”, “filho da lavadeira”, “cortou-o com amor”. Concomitante ao movimento de composição dos versos, o banal compõe a palavra artística da vida. A leveza também está no próprio tecido, “seda”, como forma de garantir o voo à imensidão do espaço celeste, único limite da imaginação.

Embora o balão esteja preso ao “morrão de pez”, continua a subir, pois é uma “pequena coisa tocante na escuridão do céu.” (4º verso) A disposição das linhas contribui para essa liberdade, dada a irregularidade e a cadência singular, propiciando uma leitura dinâmica e prazerosa. O travessão nesse verso imprime um tom de oralidade, mais acolhedora pela aproximação do discurso direto: “Ei-lo agora que sobe — pequena coisa tocante na escuridão do céu.”.

Na quinta estrofe, formada por cinco versos curtos, o balão ganha tons de humanidade por meio dos verbos: “Levou tempo para *ganhar* fôlego.” / “*Bambeava, tremia* todo e *mudava* de cor.”. Além disso, a cena ganha contornos de dinamicidade, e atribui vida a todas as imagens, como a “molecada” em alvoroço pelo voo do objeto. No entanto, descortina-se outro lado dessa infância, o negativo, revelado no adjunto adverbial de modo “com maldade”, que lhe confere as ações. Novamente, o poeta, com maestria, revela o duplo existencial: “Gritava com maldade: / Cai cai balão.”

A negatividade é amenizada pela leveza e pelo colorido do balão, criando uma cena convergente ao *ethos dionisíaco*, do desequilíbrio, em oposição ao *ethos apolíneo* que tanto prezou a retórica clássica greco-romana. Também, o substantivo “molecada”, coloquial, dilui a tensão do advérbio.

A rua é o palco onde desfilam as imagens, é o ambiente aberto, representante da amplitude. É, por excelência, o espaço da grande cidade, onde tudo acontece, por onde circulam as diversas formas de vida. A Rua do Sabão constrói um ambiente de alegria, no qual o poeta tece as tramas do texto. As ruas tecem o tecido urbano como uma totalidade coesa, é o micro fundido na universalidade.

O ritmo das cinco primeiras estrofes é quebrado pela sexta, em que o balão “arranca-se das mãos que o prendem, assim como a criança é tirada bruscamente de seu estado natural das pulsões individuais. O advérbio “subitamente”, topicalizado, anuncia essa mudança. É a metáfora da própria natureza humana brutalmente corrompida pelo capitalismo. Kosík, em sua obra *A dialética do concreto*, pontua a necessidade da arte como desalienação do cotidiano. Entretanto, o autor entende a cotidianidade como, do mesmo modo, alienadora, pela mecanicidade das ações repetidas no dia-a-dia, nos mais simples movimentos dentro de um sistema alienador. Para ele, a brutalidade dos eventos históricos é essencial para retirar o homem de seu estado de alienação, e a poesia é uma das artes na modernidade capaz de promover o ser a um estado de consciência desalienadora.

O prosaico é, duplamente, a via de desalienação do indivíduo, é o *modus operandi* do poeta para libertar a poesia do eruditismo exacerbado, cuja estrutura age como um fardo sob o qual a realidade é recriada dentro de padrões estatizantes. Esses seguem orientações e obedecem às regras gramaticais que excluem e fecham todo e qualquer tipo de abertura às novas linguagens, ou se recusa a reconhecer a linguagem prosaica viva que pulsa na pluralidade das variações linguísticas.

Certamente, Bandeira já arquitetava um mundo ficcional de variedades singulares, cuja simplicidade temática e estrutural fosse capaz de sublimar até mesmo as mais banais cenas, e recolocá-las em seu verdadeiro lugar. A cotidianidade deve ocupar o lugar na poesia como garantia de revelar o mascaramento das realidades históricas produzidas pelas classes dominantes. É na simplicidade da Rua do Sabão com a “molecada” à busca de um balão que a vida brota e ilumina com luz própria a realidade ficcional criada pelas palavras, único material da poesia.

Redirecionando o olhar ao poema, no 7º verso, o movimento do balão é recriado pela disposição das palavras:

E foi subindo...

Para longe...

Serenamente...

As reticências aí presentes e também a disposição das palavras põem a leitura em suspensão, como o movimento de elevação do balão, que segue a direção do pensamento criativo como que uma fuga para o mundo de utopia, de forma serena. Ao balão, a todo instante, são empregadas características humanas, como uma voz que se desprende das amarras que o atrela ao solo. Ele não sobe simplesmente, mas “serenamente”. É interessante também a comparação desse movimento com o “soprinho físico do José”, e o nome aí escolhido ecoa como alguém dentre a população que sofre com sua enfermidade. A forma como é descrita a cena põe em jogo o embate entre a individualidade e a massa, onde o sujeito emerge no anonimato. Porém, assim como José representa um dentre a multidão, é cabível uma interpretação de um José representando-a, pois o artigo definido (em do = de + o) permite essa análise.

O substantivo *soprinho*, em “Como se o enchesse o soprinho tísico do José” revela a ironia do *eu* lírico em relação a “José”, mas essa ironia pode funcionar de forma inversa, como um jogo, persuadindo o leitor a um sentimento de comiseração ao “pobre” indivíduo que sofre despercebido pela enfermidade.

Diferente de Kant e de Platão, para quem a realidade configura-se sempre em um duplo, uma oposição entre o sensível inteligível, o material e o espiritual, Schiller supera esse tipo de pensamento dicotômico. Para isso, ele entrelaça essa dicotomia e aproxima os opostos como um jogo entre a união do sensível ao inteligível e do material ao espiritual. O jogo é o modo pelo qual a arte põe-se acima das “necessidades naturais da realidade sensível e também como forma de se desprender dos interesses práticos. O lúdico pertence ao mundo em que uma esfera mais liberta das normas rígidas manifesta-se nos movimentos supérfluos, nos instintos primários das brincadeiras infantis. Nunes (2008, p. 55), ao interpretar o pensamento de Schiller, escreve que o jogo representa:

[...] simples descarga vital de energias biológicas e psíquicas excedentes, não inteiramente consumidas pelas necessidades orgânicas, descarga espontânea, incontrolável, exteriorizada em movimento, e que se esvai com o prazer que a própria atividade exercitada ocasiona.

O lúdico é um recurso pelo qual Bandeira elimina o rigor da forma e do conteúdo mediante a linguagem prosaica. Também, nas entrelinhas, por meio do jogo, põe em embate duas realidades diametralmente opostas, mas paradoxalmente intrínsecas na modernidade. É sempre o duplo em função de desvendar essa realidade sensível concreta nas manifestações triviais. Dessa forma, ele utiliza o prosaico não de maneira ingênua, como mais uma via de representação fictícia no universo poético, mas como garantia de pôr à prova essa duplicidade cotidiana. Dando continuidade à palavras de Nunes (*op. cit.* 2008, p. 55)

“[...] o jogo estético neutraliza tanto o rigor das formas abstratas, produzidas pelo intelecto, quanto a imediatidade das sensações passageiras, e, “dando forma à matéria e realidade à forma”, liberta o homem do jogo da Natureza exterior e das exigências racionais exclusivistas.”

Retomando o poema, a oitava estrofe é um retorno do olhar, como uma câmera direcionando à cena da “molecada” em busca do objeto de desejo, nesse caso o balão. O paralelismo sintático dos verbos substantivados

assobios
 apupos
 pedradas.

tornam a cena estática, como a imagem do balão ao longe, ilusoriamente parado no ar. Toda imagem vista à distância parece uma cena estática, e isso demonstra o simulacro da realidade, pois nem tudo que parece é, caracterizando a ambiguidade possível dos versos como uma intencionalidade do poeta. A repetição do sema “Cai cai balão” denota a repetição das ações e da própria direção de leitura, criando uma linha cíclica.

Logo em seguida, a voz do adulto, na nona estrofe, quebra essa monotonia do prosaísmo e imprime uma realidade imposta pelas obrigações, outro mundo, avesso ao das crianças que ali brincam. Essa voz converge ao aprisionamento, às ordens criadas pelos sistemas e pelas instituições: “Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas posturas municipais. O mundo do adulto é o da responsabilidade, das preocupações (conceito desenvolvido neste trabalho sob a postulação de Karel Kosík), das advertências e, acima de tudo, das proibições. No entender de Kosík, as preocupações do homem moderno impedem que ele (o homem) viva o presente (real) e passa a antecipar o futuro (não-real), mediante às angústias e elaborações racionais que projetam no futuro a realização irrealizável de suas aspirações materiais. O momento da felicidade espiritual é sempre a realidade presente, o da realização material e falsamente pessoal é a virtualidade de um tempo que não existe e nem mesmo se possa imaginar realizável.

O mundo da criança é a realidade prosaica, com toda dinamicidade vital, é sempre o presente, é o mundo para o qual convergem as realizações espirituais e as práticas discursivas, a *praxis* dos eventos. Por esse motivo, as potencialidades vitais dos indivíduos em cada ação. Cada evento é parte de uma totalidade orgânica, com suas leis próprias. A poesia é capaz de condensar nela tudo isso, mas somente possível com uma linguagem capaz de permitir a liberdade da expressão das palavras. A linguagem prosaica é, por natureza, garantia de re-criação de uma universalidade ficcional também liberta de sistemas aprisionantes.

A intensidade do embalar do balão concentra-se na última estrofe, nos advérbios de intensidade “muito”, retomando no pronome *Ele*, no sétimo verso, agora modificado. Aliás, mudança é um pressuposto na poesia de Bandeira, como

na quinta estrofe, em que as cores também mudam: “Bambeava, tremia todo e **mudava** de cor.”. Os últimos versos que encerram o poema expandem-se sonoramente nas vogais abertas, como em “**C**aiu muito longe... **C**aiu no **mar** – **nas** **águas** puras do **mar** **alto**.”

Também, o substantivo **mar** permite uma interpretação da imagem da água como símbolo da purificação da linguagem e da própria poesia, como se os verdadeiros valores da poesia fossem, finalmente, postos em prática. O balão “Não caiu na Rua do Sabão.”, mas no mar da imensidão, onde a vida pulsa nas variedades, a transparência e a clareza da linguagem podem ser traduzidas na limpidez da água, na abertura às várias possibilidades de poetização do universo bandeiriano.

II. 3. Análise do poema “Camelôs”

na coisa uma função, uma praticidade que possa resolver ou amenizar os problemas humanos. Que possa tirá-lo dos anseios, das situações fracassadas perante os outros indivíduos, mas que, além de tudo, possa dar-lhe algum conforto ou lucro.

No entanto, a figura emblemática do camelô não funciona de acordo com essa resolução, pois ele vende tudo o que é considerado inútil para o mundo adulto.

“O que vende balões de cor
 O macaquinho que trepa no coqueiro
 O cachorrinho que bate com o rabo
 Os homenzinhos que jogam Box
 A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado
 E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma.”

Por outro lado, pode significar a oportunidade de realização dos desejos das crianças, como a posse de um brinquedo, própria do mundo infantil, que tudo deseja para si. Mas essa posse não pode ser confundida com o termo usado para referir-se ao indivíduo consciente, que sempre vê no produto um meio de produzir o lucro. Para a criança, nada disso importa, já que ela não se preocupa com as questões financeiras, como a política ou com qualquer outra ansiedade dos homens.

O poema não apenas fala do camelô como também o exalta. Logo no início, e não é à toa, o “eu” lírico expressa o tom de glorificação “Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão”. É com esse tom, de apologia, que a voz lírica confessa sua convergência a ele. Eleva-o à condição de transcendente, digno de poesia. A partir daí, enumera uma série de outros objetos referentes ao campo semântico da brincadeira e do mundo da criança, do qual participa, como o “macaquinho” que trepa no coqueiro e os “balões de cor”. Há, aí, a exaltação do desclassificado.

Os balões podem representar a liberdade, uma vez que se desgarra do solo e decola pelo espaço em busca do infinito, do inefável, do imaginário. A criança é sempre curiosa em relação ao que não conhece; imagina, sempre, um diferente mundo em algum outro espaço distante. O balão sugere a forma de conhecimento, a passagem entre os lugares distintos. Ainda importa observar a locução adjetiva “de cor”, demonstrando o colorido, a alegria. Não é monocromático – pólo da rigidez, do apolíneo, mensurado, equilibrado. Essas são cenas pertencentes ao mundo clássico greco-romano, no qual se privilegia o equilíbrio, valor concernente ao belo artístico da tradição. Para contrapor essa realidade, Bandeira sugere a cor como o pólo dionisíaco, do carnavalesco popular, e do colorido que as massas populares

constroem com as diversidades culturais, a mistura, das etnias, a alegria instaurada pelo cromatismo.

Mas o camelô é sempre o vendedor das coisas fúteis, como foi apontado. É sempre simpático, alegre, brincalhão, atrativo, cativante pela postura e jeito de falar, rimado e cantado. Ele aprende com a vida, observa as pessoas que passam e o jeito pertencente a cada tipo que circula pelas ruas. É um comerciante fora do sistema, um marginal perante as regras impostas pelo comércio. Se para o adulto torna-se um objeto invisível aos olhos, para a criança representa o homem que pode conseguir para ela, como a um passe de mágica, o elemento de desejo. Os brinquedos vendidos por ele, embora não tenham utilidade, alegra quem perto dele chega. Enche os olhos pelo tom jocoso, cômico, pelo desempenho. Esses produtos são parte da realidade infantil.

Outro aspecto a ser observado é o uso do diminutivo que perpassa a primeira estrofe, como em “balõezinhos”, “macaquinho” e “cachorrinho”. Isso pode revelar o carinho que a voz lírica trata o elemento de desejo. É a maneira como a criança retrata tais brinquedos. Interessa, aqui, também observar a linguagem que constrói as imagens erigidas nos versos. O autor emprega termos de caráter informal, típico da fala. O “macaquinho” não sobe, mas “trepas” no coqueiro. Essa é a forma corriqueira com que a meninada se refere ao mundo. Apesar de a cena construir um ambiente visual, esse espaço não é fixo, o que poderia ser imaginado em qualquer outra região. Assim, as cenas ganham um matiz universal. É o cosmo fundido na unidade.

O que a princípio parece uma imagem banal, ela, no entanto, ascende pela naturalidade e pela simplicidade do tom de fala. O poético dá-se pelas cenas cotidianas, dos assuntos triviais: um macaquinho trepando no coqueiro e um cachorrinho que bate com o rabo. E as coisas tecidas no diminutivo, como os próprios “homenzinhos que jogam box”. Por trás desses diminutivos, além do que já foi dito sobre a voz carinhosa da meninice, esconde-se uma crítica feroz ao homem moderno, cuja realidade é voraz, dura, sinistra. A ambiguidade do termo reflete o universo da condição humana.

O lúdico é a atmosfera do poema no momento em que privilegia a visão da criança sobre o mundo. No entanto, a voz duplica-se igualmente na visão do *eu* lírico como uma crítica tenaz aos homens que cruzam pelas avenidas e ruas das metrópoles sempre apressados, devido aos compromissos e aos trabalhos que os massacram, oprimem e os diminuem enquanto seres humanos, tirando-lhes a

humanidade e lhes imprimindo o aspecto de objeto. Tornam-se, então, invisíveis à multidão, pois não têm mais tempo de aproveitar os pequenos instantes. Se, ao olhar da criança, o diminutivo cria uma situação de carinho, prazer, de alegria e afeto; para o adulto é sinônimo de desprezo.

Mesmo situado no centro das ruas das cidades, no meio do turbilhão, dos excessos, das preocupações que afligem os indivíduos, o camelô ainda consegue enxergar a infância, mesmo que por instantes, como um retorno à fantasia, às possibilidades. Ele tem a consciência de que os adultos não terão tempo para uma conversa, mas se revigora nos olhares dos pequenos que em volta dele circulam, escolhendo ou apenas observando os brinquedos dada a emoção despertada. O lúdico e o trágico são o pano de fundo para o autor compor os belíssimos versos em estudo.

Outra figura encantadora pela simplicidade é a “perereca verde”, que pula enquanto a voz lírica delira de contentamento. É interessante que o advérbio “de repente” parece criar a sensação de uma cena, cujo tempo e ação é concomitante ao da expressão da voz. Esse fato imprime um tom de realidade, aproximando o leitor ainda mais da cena. O “eu” lírico entrega-se à fantasia do desejo da diversão. É como se ele convidasse esse leitor a participar também como um expectador, e ainda mais próximo tal qual um dos que circulam o camelô? Quem não se recorda de algum instante parecido a esse? Quem não guarda na memória as brincadeiras dos tempos de criança? Esquecer a infância, pela leitura dos versos, é deixar de sonhar, é jogar fora o que se teve de melhor.

É comum os pequenos comprarem artefatos que são apenas imitações do mundo adulto, como as “canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma” (último verso dessa estrofe). O que poderia ser mais banal que isso? Mas qual cena poderia ser tão marcante quanto essa? Como se observa, o autor compõe em linhas ascendentes, por meio da *eu* lírico, um tipo de poesia, cujo teor melódico e harmônico, de pura vagarosidade, inunda a alma do leitor, e faz que este viaje para um tempo de simplicidade e de realização máxima da vida. Assim, pela leitura, ele – o leitor – torna-se participante da tela pintada pelas palavras.

Com vocábulos simples e elaborados segundo o projeto artístico optado pelo autor, além de uma sintaxe cuja ordem direta facilita a leitura, conferindo-lhe dinamicidade, clareza e leveza, a composição projeta aquele que o lê dentro das malhas textuais. A alegria transborda cada verso, e ela também está presente em

tudo que a modernidade deixou para trás, como nas conversas e brincadeiras nas “calçadas” nas quais “uns falam pelos cotovelos”.

O primeiro verso da segunda estrofe “A alegria das calçadas” é interessante pelo seu caráter ambíguo. Pois pode indicar a alegria das pessoas que nela estão, pelo fato de os divertimentos ali ocorrerem. Por outro lado, podem, além disso, conceder aspectos humanos às calçadas, como se estivessem alegres com as crianças ali, próximas, brincando. Assim, ela também brinca. Tudo ganha vida neste poema. O tom prosaico torna-o uma narrativa da voz poética, como se ela contasse uma cena da qual participa.

As calçadas são as margens da rua e, portanto, são símbolo da imagem da marginalização, juntamente com o próprio camelô e com as crianças, em relação divergente ao sistema social. Tanto o camelô quanto a infância, e também se podem acrescentar a voz lírica e a memória do leitor, não correspondem à ordem dada pela ideologia capitalista. Estar às margens é convergir para o pólo das pulsões individuais, para o primitivismo, para as origens. Essa voz, portanto, diverge da coerção social que aprisiona, fecha, impede e, por consequência, degrada e destrói a liberdade.

O tom da prosa da voz lírica chama à atenção ao contar de um fato corriqueiro. Conta e não narra, pois o caráter da oralidade projeta a voz como um corpo vivo, pois faz vibrar; o poema toca quem o lê pela emoção e pela vibração sonora, além do contato direto da visão.

“Uns falam pelos cotovelos:

— “O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar um pedaço de
[banana para eu acender o charuto. Naturalmente
[o menino pensará: Papai está malu...”

Outros, coitados, têm a língua atada.

Todos porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo de demiurgos
[de inutilidades”

O grau performático dessa voz cria a imagem de um contador de “causos”, observado ao longo dos versos. Tal característica ainda pode ser comprovada no final dessa estrofe, a segunda, no momento em que o “eu” lírico introduz o discurso direto, marcando a fala de outra voz, e insere, com isso, a quebra do ritmo. Nesse trecho do discurso direto, a linguagem formal parece impor sobre a coloquial. Parece, porque o discurso culto é novamente abafado pela voz que fala, rompendo, assim, com a ditadura da erudição. A retomada da linguagem prosaica comprova o

privilégio tecido em convergência à variação utilizada pela criança, pois ela não se preocupa com as etiquetas.

Ganha força a palavra utilizada nas conversas informais, cotidianas das pessoas comuns. Com isso, Bandeira recria essas imagens de forma sutil e louvável. O que parece uma escolha arbitrária é, pelo contrário, fruto da elaboração criativa de alguém que conhece as variantes linguísticas e por elas transita com maior facilidade. A simplicidade da forma é o processo de um árduo trabalho de poeticidade, tanto no plano formal – pelas escolhas sintáticas – quanto no plano do conteúdo – a temática. Em outros termos, forma e conteúdo fundem-se para a produção de sentido, cujo combustível é a criação literária materializada sobre o branco da folha.

Ainda na segunda estrofe, a expressão “falam pelos cotovelos” contribui para que a voz do homem adulto perca força de persuasão. O uso de uma expressão cristalizada denota a preferência do autor. Nas rodas de conversa, esses fatos acontecem com certa frequência. Enquanto uns “falam pelos cotovelos”, “outros, coitados, têm a língua atada”. O uso do termo “coitados” demonstra a posição da voz lírica em relação à cena à que assiste. Esses últimos, calados, remetem àquelas pessoas nas conversas, que são inseguras na arte da linguagem, como também pode tecer uma dura crítica à produção poética clássica que ora constrói um poema cuja verborragia ganha força em detrimento da poeticidade, ora se preocupa demasiadamente com a concisão, tornando o poema um todo preenchido pelo vazio de sentido. Se um peca pelo exagero o outro se perde no vazio das palavras.

Ao contrário desses modelos, Bandeira consegue extrair força e beleza de cada palavra. Constrói uma tela cujas figuras imprimem um alto teor de leveza e dinamicidade. Embora no início de sua produção tenha trabalhado com veemência os pressupostos das escolas parnasianas e simbolistas, tais recursos vão desaparecendo, gradativamente, de seu trabalho. Reinventa o estilo moderno e cria uma técnica própria de concepção artística. Se, de início, sua crítica às velhas escolas eram feitas de forma sutil, o autor começa alertar os artistas para a necessidade de reinvenção da linguagem. Isso se deve à aproximação e contado com muitos outros poetas preocupados com a cultura brasileira, como Mário de Andrade. As inúmeras viagens pelas diversas regiões do país, em decorrência da doença que o acometeu ainda na infância e que lhe impunha uma vida mais regrada, permitiram-lhe o contato não somente com uma geração de pessoas que pensavam o Brasil, mas, acima de tudo, viver e sentir as culturas por onde passou.

Mais de uma vez, o poeta recupera o falar cotidiano, as conversas de roda frequentes nas esquinas meio ao turbilhão da modernização avassaladora dos ambientes e costumes. Parece, também, que ele pretende recuperar a beleza das simplicidades dos gestos, das falas, dos modos como as pessoas agem, e cada qual compondo um todo rico pela variação de detalhes. Não apenas reconstrói o “cavalheiro” das etiquetas importadas como também recupera a realidade rural e roceira nos cordéis, cujas imagens estabelecem a vivacidade do falar do povo, despida da frieza e da artificialidade gramatical.

A infância, tema recorrente na obra poética desse artista, é, mais uma vez, trabalhada neste poema como que uma válvula de escape, ou até mesmo uma tentativa de resolução para os problemas do homem moderno, que vagueia pelas cidades, tristes e preocupados com o trabalho que os sufocam gradualmente, e os mergulham em um estado de desconsolo, chegando à desumanização. O universo infantil enriquece os versos pela sutileza e matiz, e concebe à tessitura dinamicidade, nitidez e prazer.

Para a voz lírica, abandonar ou esquecer os momentos de brincadeira é entregar-se ao marasmo ritmado das máquinas que entorpecem o espaço físico e psicológico dos indivíduos, transformando-os em corpos mecanicamente moventes em um sistema, cujo único interesse é o aprisionamento e a mesmice, condições necessárias para a padronização dos meios de produção modernos. Retomam-se, aqui, a caráter de exemplificação, as passagens da epístola de São Paulo aos coríntios, tão nobremente recuperadas pelo poeta português, autor de *Os lusíadas*, para entender o homem moderno como um vagante solitário pelas surdas e cegas multidões das ruas, invadidas pelo excesso de bens de consumo impostos como úteis e necessários a ele.

O espaço físico externo projeta-se no interior desse indivíduo, e a voz lírica expressa a realidade nos aspectos minuciosos, recuperando-os e materializando-os como um corpo vivo que pulsa em cada palavra, criteriosamente escolhida pelo autor. Tem-se, com isso, a fusão do universal nas particularidades poéticas dos versos de Bandeira. As imagens emergidas daí poderiam representar qualquer espaço devido à potencialidade expressiva e ao caráter universal tal como já foi apontado. Esses detalhes fazem de “Camelôs” um dos grandes poemas do autor pernambucano, pela riqueza da seleção lexical e de uma sintaxe leve, o que tornam o modo peculiar do ritmo e das rimas. Tudo isso contribui para a poeticidade dos aspectos prosaicos como dignos de transcendentalização e composição das cenas

urbanas, materializadas no espaço ficcional, mas que, indubitavelmente, podem revelar a realidade brasileira da primeira metade do século XX.

Os versos ascendem-se com uma animação vibrante de pura vitalidade e encantamento, com liberdade, brilho e imprevisibilidade trabalhados pela temática e pelas características linguísticas, tais como as escolhas lexicais e sintáticas já apontadas. Tais feitos podem ser conferidos nas vogais orais abertas (como em *bate*, *rabo*, *jogam*, *box*, *perereca*, *dá*, *engraçado* e outras) que criam a abertura representante da alegria, de leveza, luminosidade e liberdade. Essa sonoridade entrecruza-se com as vogais nasais (*abençoada*, *vende*, *tostão*, *vende*, *balõesinhos*, *macaquinhos*) que conferem ao poema um movimento contínuo e denota a vida em constante andamento e dinamismo, o que se contrapõe a tudo que é estático. Além desses aspectos, somam-se os as consoantes palatais //, índice que contribui para o sentido de deslizamento, do rolar ininterrupto, do escapamento, do desprender-se das raízes. Esse aspecto pode ser observado em *balõesinhos*, *camelô*, *pulo*, *alegria*, *falar*, e outros.

Dessa forma, os versos, como será estudado adiante, ganham dinamicidade e vaporização, o que aproxima o leitor e o cativa como um convite a penetrar na mundivivência recriada pelo autor.

Em oposição ao peso, a leveza da malha textual em “Camelôs” comprova-se nas imagens do balão, figura emblemática do pólo da liberdade, uma vez que se desprende do solo e alcança a imensidão do espaço azul celeste. Voa porque é leve, pois o seu interior constitui-se do vazio; apenas o ar o eleva. Um todo constituído do nada aparente, única matéria que o movimenta e se liberta da gravidade esmagadora, mas também pelo aspecto diminuto como as partículas que dançam na atmosfera, impalpáveis e invisíveis. O diminutivo, ao que se refere ao leve, torna ainda mais o objeto digno de graça e sublimação e é, portanto, o banal sublimando-se. Junta-se a isso a salto da perereca, pois pula porque é leve, pequena e ágil. E, com ela, os olhos das crianças que veem acompanham-na no pulo. O percurso ainda é seguido pelo olhar do leitor, que o acompanha como que hipnotizado pelo inesperado.

Essa imprevisibilidade pode ser entendida como uma fuga por caminhos desconhecidos. Os pensamentos fogem como os balõesinhos e a perereca e, por sequência, os olhos. Ser imprevisível é escapar das normas impostas ao cosmo, é desviar-se das leis que regem a física, instaurando o caos e o livre arbítrio.

O ideal buscado pelos modernistas, embora não se tenha resolvido esse problema, era a libertação das formas padronizadas. Se, por um lado, tiveram que se aproximar da tradição para contestá-la, por outro, mesmo que ainda absorvendo, das antigas escolas, certas características tanto do plano da forma como do conteúdo, os novos poetas reinventaram técnicas e estilos ousados. Em outros termos, a negação do passado é, ainda assim, a sua afirmação, porém com um novo modo de dizer, conforme o instante.

Em contato com os novos lugares e com as novas pessoas, Bandeira pôde retrabalhar seu estilo e seu ponto de vista acerca da realidade, no qual tudo já se tornara um transtorno e incômodo. Tomando como referência a situação amarga, devido ao ritmo lhe imposto pela doença, o que o forçava a uma alteração sucessiva de endereços, passa a produzir uma obra despida dos excessos.

No poema em apreciação, a escolha de elementos leves e ágeis evidencia o estilo proposto por ele. A seleção lexical dos termos já estudados juntam-se ao “macaquinho” que trepa no coqueiro, ao cachorrinho, ao agito do rabo, aos homenzinhos que jogam. Eles instauram a dinamicidade que colore a vida da criança e da voz lírica, pois são despojados do peso da matéria. Cada termo é escolhido de forma a dar vida e movimento a cada linha. A agilidade dá-se no prosaico em contraposição ao eruditismo carregado. Como argumenta Calvino, a matéria esmaga e é por esse motivo que ele coloca a leveza como proposta. Assim, escolhe as “canetinhas tinteiro” sem o peso das tintas que carregam a folha branca, pois essa deve manter-se com o mínimo possível, garantindo mais liberdade e movimentação.

A poesia deve concentrar todo o mundo à volta em poucas palavras, e em direção em via dupla. O universal funde-se na unidade, e dessa particularidade evoca a totalidade. Parece paradoxal tal axioma, mas isto pode ser entendido como um jogo de espelhos, em cujas faces está o duplo que reflete os pólos da leveza representados pelo microcosmo/ liberdade/ dinamismo/ prosaico/ criança/ modernidade *versus* o pólo do peso, entendidos como o macrocosmo/ prisão/ estaticidade/ erudito/ universo adulto/ tradição.

Dessa bipolaridade, emerge conscientemente o duplo existencial humano. Destarte, Bandeira, permite que de sua veia artística emanem por trás da imagem corriqueira um cenário espantoso que aprisiona o indivíduo em um sistema opressor, e, daí, o entendimento do esmagamento da consciência pelas ideologias vigentes.

Com maestria e sutileza, o poeta torna o poema um espaço de combate entre as forças sociais. A luta de poder, embora seja o motor propulsor da sociedade, não invade o tecido poético, mas se dissimula na astúcia criada pela palavra comum. É da argúcia com que pinta as cenas, que Bandeira parece resolver tais embates. A diluição da tensão, evidenciada pela leveza, resolve-se por um tipo de linguagem despojada dos princípios gramaticais, uma vez que a oralidade constrói a fala descompromissada das conversas ocorridas pelas ruas, ou até mesmo na banca de camelôs, e se estendem pelas calçadas. Nesse tipo de discurso, o prosaico, a leveza está na ausência de uma voz dominante. Todos falam conforme o turno, todas as vozes cruzam-se em plena liberdade.

Nota-se um discurso típico das sociedades primitivas. A oralidade remete às origens do homem, ao cantar poético, como forma primeira de expressão. A apreensão rápida pela qual o leitor se aproxima do texto deve-se à liberdade do ritmo, à simplicidade das imagens e à linguagem que recria a fala cantada das rodas de conversas. Tal modo recupera, ao mesmo tempo, as cantigas populares, de fácil entendimento e de acompanhamento, devido a uma estrutura muito bem trabalhada com vista a ganhar o máximo de simplicidade. A primeira estrofe é construída pelo paralelismo, formado por um sujeito seguido de uma oração subordinada adjetiva.

Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:
 O que vende balõezinhos de cor
 O macaquinho que trepa no coqueiro
 O cachorrinho que bate com o rabo
 Os homenzinhos que jogam Box
 A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado
 E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma.

As diferentes vozes presentes em “Camelôs” constroem a pluralidade oral dos diferentes pontos de vista. A voz lírica percorre a mundivivência da criança e encontra dentro dos versos o peso da voz do burguês adulto.

— “O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar um pedaço de
 [banana para eu acender o charuto. Naturalmente
 [o menino pensará: Papai está malu...”

Ainda juntam ao discurso as falas do camelô, percebidas no apagamento de sua voz, dos homens que passam preocupados e com os grupos que conversam pelas calçadas “E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância.”. O trágico surge aos olhos do leitor como um grande fardo a ser carregado.

A crítica irônica da voz do adulto materializa-se nos diminutivos com que se referem aos brinquedos, dados, segundo essa voz, como elementos inúteis (balõezinhos, macaquinho, cachorrinho, canetinha tinteiro). No entanto, para a criança esse diminutivo confere aos objetos um sentimento de carinho, pois vê neles a passagem para a fantasia, para a liberdade das brincadeiras.

A tragicidade é amenizada pelos elementos leves, pela alegria dos meninos. Embora o presente signifique a prisão e a anulação da possibilidade, ainda subsistem os elementos cotidianos que propiciam o afastamento das preocupações, desviam o olhar em direção às coisas corriqueiras, sendo essas as válvulas de escape que projetam o olhar para a infância perdida materializada na “Alegria das calçadas”. A criança, desse ponto de vista, é marginal por natureza, assim como o camelô e a linguagem prosaica. A infância representa, pela indiferença às preocupações mundanas dos adultos, as pulsões individuais. Ela quer o óbvio, a simplicidade, o inútil, pois não vê o mundo da mesma forma que aqueles, para os quais todas as instâncias estão a serviço da utilidade.

Os românticos já observavam a infância como um passado a ser cultivado pela memória, justamente por se tratar de um momento irrecuperável. Tal projeção já significava a oportunidade de auto-aniquilação, abandono das imposições do mundo. Muitos compositores debruçaram sobre esse tema como fez Robert Schumann em suas “Cenas infantis”. Essas peças representavam determinada oposição ao virtuosismo que vigorava no século XVIII. As cenas infantis exigiam o mínimo de sons e o máximo de silêncio nos pentagramas, como forma de libertação dos excessos. Voltar ao mundo infantil pode representar o esvaziamento da mente, já que exige o apagamento, na memória, das preocupações presentes da realidade vivida na modernidade. São essas as preocupações estudadas por Kosík (1976) que tornam o presente uma experiência amarga e um peso existencial para o indivíduo (Calvino, 1990).

Entretanto, o poeta busca no passado a presentificação instantânea desse tempo sem, no entanto, pintar a melancolia dos românticos. É um passado alegre, mais presente, colorido e despido da nebulosidade melancólica e saudosista.

II. 4. Análise poema “Meninos carvoeiros”

Em “Meninos carvoeiros”, escrito em 1921, em Petrópolis, parte integrante da obra *Estrela da vida inteira*, Bandeira consegue pincelar um clima ameno com cores que ora imprimem certa paz espiritual ora a dramaticidade que envolve o mundo individual da criança podada de sua liberdade. O trabalho do carvão impõe a dureza das obrigações que poderia impossibilitar a aventura e a fantasia. É a gravidade do mundo que rouba o sonho e a felicidade dos meninos. Porém, apesar do peso do labor que tematiza e dá carne ao fio condutor que recorta, atravessa o poema tal como os pequeninos fazem a passagem pela cidade, o poeta consegue amenizar a tragicidade da existência com um toque de leveza.

Como se dá essa leveza? Para isso, novamente é preciso recorrer a Calvino, cuja elaboração teórica serve de respaldo e pilar para o entendimento do que vem a ser esse conceito. Toma-se como leve tudo aquilo que orienta o olhar e o sentido

para as imagens e sons que remetem à liberdade de elaboração. E aí está o cerne do trabalho, pois é essa a liberdade na qual se projeta o prosaico. Neste poema, a tragicidade esmagadora da infância é construída por uma articulação linguística, cujos fios, tecidos com palavras simples, dão um caráter de suspensão, de desprendimento à cena e diluem a opressão. Isso é permitido pelo fato de a imagem ser filtrada e despida de qualquer preocupação se se tomar como ponto de referência o olhar da criança sobre a realidade.

É interessante observar o modo como as passadas dos meninos carvoeiros tangenciam o solo tal qual o sonho da infância reveste a realidade da pura fantasia. Nesse sentido, a poeticidade produzida nos versos alivia a preocupação do leitor e o remete a um mundo também despido de ideologias, ou de qualquer preocupação mundana para as quais converge o olhar do adulto. O poema é transcendente e leve porque ameniza o sofrimento, e, por isso, propicia à alma adentrar um estado de sublimação. É moderno porque é prosaico, é singular pela oralidade condutora do corpo e da mente a uma condição de pura vibração. Também é lúdico pelas categorias dialogantes projetadas na malha textual cujos fios tecem o destino humano em um mergulho na madrugada do mundo. É uma viagem cujos pontos de chegada e partida alternam-se, pois a inserção de determinada imagem projeta, concomitantemente, o seu duplo, que traz em si o oposto paradoxal. No entanto, não provoca a dúvida angustiante que prende o indivíduo, estagnando-o, mas, pelo contrário, a fusão dos opostos produz a tensão necessária para fazer que o ser humano gravite livremente. E é essa forma como Bandeira busca aliviar o peso existencial, e diluir a estaticidade.

Se a biografia de um autor deve ser evitada na análise da produção literária, não se pode separar autor e obra de forma a um desvinculamento total, pois isto esvazia o texto da experiência a ele transportada. Criador e criação devem estar no mesmo plano, nesse sentido, um é parte do outro. Bandeira, apesar do problema de saúde que o acometeu logo na infância, foi uma pessoa muito dinâmica e teve, por isso, que viajar bastante por diversas cidades brasileiras, principalmente São Paulo e o Sul de Minas. Nessas viagens, segundo o livro *Por que ler Manuel Bandeira*, de Julio Castañon Guimarães, participava do seleto grupo de pensadores, com eles, discutiam os caminhos da nova arte. Talvez a imposição que se mantinha sobre a vida do autor fizesse com que buscasse uma forma de escapamento, de se esvaziar da realidade árdua e nefasta. Se no mundo sensível tal viagem não pudesse ser

desempenhada então a poesia era o espaço para o qual se transferia o desejo de extravasar todos os anseios.

O espaço da ficção permite que nele o homem projete a utopia transcendentalizante, mas deve-se entender esse homem não como um indivíduo isolado. O poema tem um caráter de universalização, cujas palavras e sons extrapolam as barreiras do entendimento humano dado pela razão. Ler é, sobretudo, sentir, um experimento único, pois cada palavra abre-se a realidades interligadas por um eixo temático e por uma sintaxe libertária, e, com isso, rompem-se os muros isoladores que separam os pólos, tornando fértil a imaginação. A razão sem a liberdade do sonho torna-se o mundo uma linha reta imposta por uma limitação noturna e estabilizadora.

Para se entender o pensamento de Bandeira, é imprescindível o mergulho pelas teias ramificadas que se imbricam em um tecido de interligações mentais e imagéticas, o material concreto que permite a observância do exposto até aqui. Segue-se, para objeto de análise, um dos belíssimos poemas que compõem a obra do autor: “Meninos carvoeiros”.

Meninos carvoeiros

Os meninos carvoeiros
Passam a caminho da cidade.
— Eh, carvoero!
E vão tocando os animais com um relho enorme.

.
Os burros são magrinhos e velhos.
Cada um leva seis sacos de carvão de lenha.
A aniagem é toda remendada.
Os carvões caem.
(Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um gemido.)

.
— Eh, carvoero!
Só mesmo estas crianças raquíticas
Vão bem com estes burrinhos descadeirados.
A madrugada ingênua parece feita para eles...
Pequenina, ingênua miséria!
Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!
—Eh, carvoero!

.
Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoado,
Encarapitados nas alimárias,
Apostando corrida,
Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados!

Petrópolis, 1921

Mais uma vez, o autor recupera a realidade infantil e os elementos primordiais para a construção do cotidiano. Aqui, os passos dos meninos carvoeiros compõem as linhas poéticas, dado o movimento melódico e cadenciado em tons e semitons dançantes entrecruzando-se a outros fios. Assim, contrapõem-se e ressoam a harmonia necessária harpejante e transcendental, orquestrada pelos ritmos produzidos pela sonoridade das vogais e consoantes estabelecida ora por aberturas e fechamentos, ora pelo silêncio catalisador de ondas nas quais o som se propaga. A modernidade da poesia de Bandeira revela-se por um ritmo e uma musicalidade singular, pois foge aos padrões tão já conhecidos em que as rimas geralmente vêm nos finais dos versos. Ao transportar a rima para o centro da composição, lega sua marca à modernidade posterior, porque permite o fluxo do ritmo e, igualmente, alivia a tensão dos versos.

A seguir, as linhas iniciais da primeira estrofe

Os meninos carvoeiros
 Passam a caminho da cidade.
 — Eh, carvoero!
 E vão tocando os animais com um relho enorme.

evoca o tom da prosa pelo contar da voz lírica. É própria de Bandeira a composição pela fusão de microcontos no interior do tecido poético. Essa voz projeta-se como um contador, pois mescla o discurso indireto ao direto, cooperando com o tom da fala. Em outros termos, aproxima o interlocutor, desdobrado em diferentes vozes para dentro da malha textual. A vibração dessas vozes ecoa e produz ondas que reverberam por todos os fios condutores de imagens e constrói um teia de comunicação entre o autor, o poema e o leitor. Vale ressaltar que a simplicidade aparente da construção do tecido evoca a fragilidade e a ingenuidade dos meninos que passam em direção à cidade. É a saga moderna triunfal, cujo centro – a cidade – é o ponto para onde convergem os caminhos metaforizados nos fios do destino e do qual ressoa, em um *crescendum*, a dinamicidade macro cósmica e polissêmica, cujos movimentos são sustentados pelas partículas moventes e imbricantes da linguagem.

Os meninos podem ser entendidos como as partes de um processo, e, portanto, uma micro partícula aparentemente estática e nula dentro de um sistema que a suga tal qual o buraco negro devora o cosmos e, por analogia, a representação mítica de Chronos em relação aos próprios filhos. É um eterno

devorar-se, é o corpo devorando o próprio sêmen, é a serpente engolindo-se como o tempo engole o princípio. Essas imagens conferem o sentido da poesia, já que essas concentram no mínimo possível o máximo de expressão, e daí a redução e até mesmo o aniquilamento da própria matéria e, por conseguinte, do peso existencial do ser humano, dada a concentração máxima da forma. No poema em análise, os meninos carvoeiros, dada a graciosidade do caminhar, são leves e por isso a movência é rítmica com uma cadência própria; tocam os animais, inocentemente, imunes às opressões do mundo adulto, mesmo no interior do sistema. Quanto à fisicalidade, estão presos pelas amarras da tradição, mas livres nos pensamentos que correspondem à fantasia, à imaginação criadora do mundo da brincadeira. Meninos e autor, desse ângulo, estão no mesmo patamar; criador e criatura, deixam fluir a imaginação; o primeiro constrói para o segundo o micro-universo para onde ambos se refugiam.

Veja-se que no terceiro verso “— Eh, carvoero!”, o discurso direto denota a vivacidade e a liberdade devido à forma de expressão. A oralidade reproduzida pelo falar desprovido da rigidez gramatical, em “carvoero”, confere o tom corriqueiro ao verso. Tudo parece um ponto minúsculo perante o infundo universo. O universal está justamente traduzido na particularidade e para ela converge como força de repuxo. Assim, também, a linguagem caminha em direção do sentido mais geral “animais” para o mais particular “burros”.

Na segunda estrofe,

Os burros são magrinhos e velhos.
Cada um leva seis sacos de carvão de lenha.
A aniagem é toda remendada.
Os carvões caem.
(Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um gemido.)

não é aleatória a sintaxe do verso “Os burros são magrinhos e velhos”. O verbo de ligação pode ser entendido como a ponte que liga duas realidades: a realidade concreta do substantivo “burros” à abstração dos adjetivos “magrinhos” e “velhos”. A criação é sempre no duplo, e gera, daí, o verdadeiro sentido das coisas. A adjetivação parece concorrer ao mundo dos sonhos, da fantasia leve e solta que se opõe ao peso da concretude do mundo sensível. Os diminutivos podem representar tanto o sentimento de carinho e delicadeza dos meninos e da própria voz poética em relação ao animal, ou também pelo desprezo do olhar adulto. Os

adjetivos imprimem, assim, um tom jocoso de brincadeira, e alivia o peso do trabalho e da própria realidade.

O burro equivale-se, nestas linhas, ao velho, e ambos representam a sabedoria, a paciência e o olhar tenro sobre o mundo à volta. Tudo é dinâmico, pois está sempre em transformação, como, por exemplo, a matéria prima no carvão trazido pelos burros. A criança é projetada em outro pólo, e reflete o velho, e ela representa o ingênuo, a natureza intocável pelo progresso, é a pulsão individual contagiante, é o pólo da matéria crua como a lenha. Na outra ponta, gravitam a razão, a cultura, a coerção social – o cozido, transformação da natureza humana representada na velhice e também no carvão. As análises orientam a interpretação e colaboram na construção de sentidos que servem de reforço ao terreno o qual pisa aquele que busca na leitura a leveza da utopia sobre o peso da realidade.

No entanto, como revela a própria voz lírica, é uma realidade toda remendada, em virtude da tragédia humana. O poeta pretende um poema construído pelos remendos dos micro-contos, como um conjunto coeso e coerente, formado pelas diversas partes representantes das diversas realidades e particularidades de cada indivíduo e de cada situação vivida no cotidiano. Esse tecido é como a aniagem onde se deposita o carvão, material grosseiro e modificado pela ação do fogo. Assim, é a metáfora da malha poética, cuja linguagem aproxima o máximo da oralidade, despida da imposição das regras tão caro à tradição poética.

Novamente, o equilíbrio fundador da poeticidade de Bandeira é garantido pela fusão dos pólos, como símbolo paradoxal que mantém suspenso o peso do mundo, o material cozido – o carvão – sendo absorvido novamente para o interior do cru – a aniagem¹ –, como a criança que retorna ao útero, e que semantiza, por conseqüência, o homem moderno em um eterno retorno; retorno às origens, ao primitivismo, à infância da vida, ao habitual, às formas simples da linguagem.

Entretanto, os carvões caem. Caem pelo peso que os puxam novamente ao solo de onde talvez nunca devessem ter sido arrancados. O eterno retorno, a volta ao solo de onde veio. O jogo do duplo é mais uma vez posto à prova nos versos, como ainda nesta estrofe “Cada um” e “toda”, como o contraste entre a unidade e a totalidade. Cada menino significa as partes, as diferentes vozes e fios que formam os remendos da mundivivência poética, toda intrincada de fios grosseiros, mas constituintes de um todo coeso e coerente, como uma fina e invisível teia sobre a

¹ Aniagem: pano grosseiro, de juta ou de outra fibra para sacos.

qual pende o cosmo. Cada termo é conscientemente escolhido e posto à prova de argumentação, caracteriza-se como um fluxo suspenso sobre a própria força de atração. É como se a próprio peso das bases de um telhado, devido à tensão provocada na sustentação das arestas que ligam os vértices, elevasse o centro para onde converge a força, e faz que elas acompanhem a suspensão.

O autor deixa, também, em suspensão, o último verso dessa estrofe “(Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um gemido.)”. A escolha dessa linha no interior dos parênteses propicia o fechamento do mundo como se a voz se recolhesse. O dia cede espaço à noite, e essa encobre o mundo e lhe tira a luz. O véu escuro cai tal qual o carvão. O prosaico pertence o cantar, à oralidade produzida pela boca. E é interessante, aí, a marca da linguagem formal como referência à realidade do ser humano, adulto, nesse caso, representado pela velhinha. Toma-se esse recurso como um conjunto de elementos que se articulam de maneira a materializar o fechamento das possibilidades. Para os modernistas, a formalidade da linguagem levada aos excessos impede a naturalidade da experiência vivida pela coloquialidade, cuja sintaxe despojada das regras permite maior liberdade.

Tem-se aí a síntese do fechamento nas três esferas: a noite, o mundo adulto e a linguagem culta. Também evocam as imagens do acolhimento: a noite acolhe a Terra em seu seio; uma velhinha recolhe o carvão; e a linguagem culta, do adulto, que recolhe o verso dentro dos parênteses. De forma a sintetizar, o poema recolhe a vida pela condensação. A poesia é o máximo de expressão no mínimo possível de palavras, é o micro dentro do qual se mantém o macro. Daí a complexidade imaterial dos fenômenos reelaborada por um tipo de linguagem que visa ao máximo possível a oralidade avessa ao excesso de erudição.

Na terceira estrofe,

— Eh, carvoero!
 Só mesmo estas crianças raquíticas
 Vão bem com estes burrinhos descadeirados.
 A madrugada ingênua parece feita para eles...
 Pequeninha, ingênua miséria!
 Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!
 —Eh, carvoero!

Reaparece o discurso direto, cuja voz anuncia os “meninos raquíticos” paralelamente aos “burrinhos descadeirados”. Essa seleção lexical de substantivos e

adjetivos confirma o desejo do autor de desenhar o cenário, sem, no entanto, deixar transparecer o detalhamento da realidade, e torna a cena uma pintura impressionista, na qual as cores predominam sobre a forma. Esse recurso é o modo de transformar o papel branco em uma paisagem colorida e leve onde se movimentam as palavras. A pincelada por tons que se sobrepõem deixam, propositadamente, transparecer as diversas camadas aí presentes. O leitor deve atentar-se a tais sobreposições, pois são indícios de realidades distintas, em meio à aquarela, sobrepostas por pinceladas cujos tons de leveza deixam emergir como vapores de tintas o lado funesto do dia-a-dia nas grandes cidades. Embora os adjetivos raquíticos e descadeirados pareçam imprimir um tom de rebaixamento, eles também evocam o lado lúdico da vida, já esquecido pelo adulto, e instaura a graça no modo de ver as crianças e os burrinhos. Também são índices do ritmo com o qual o movimento é dado na passagem deles pela rua. A cena desdobra-se em um balanço gracioso e desajeitado, evitando, assim, o fardo existencial sob o qual está a realidade.

Só mesmo estas crianças raquíticas
Vão bem com estes burrinhos descadeirados.

A escolha pelo termo burrinho dentro dos poemas de Bandeira, como outros, por exemplo, perereca, camelôs, cachorros, macaquinhos (“Camelôs”), sapos (“Os sapos”), balões (“Na Rua do Sabão”) serve como meio de contraste com as figuras utilizadas pela tradição poética. Nesta, é mais comum transcender formas consideradas elevadas como, por exemplo, cavalos alados, ninfas, nereidas, e todo um conjunto de elementos entendidos como sublimes, ou então metafísicos, cujas materialidades estão além da tactibilidade ou até da incompreensão humana, devido ao caráter de universalidade. Camões tenta em seu soneto mais conhecido (“Amor é fogo que arde sem se ver” / “É ferida que dói e não se sente”...) decifrar o amor, mas a voz lírica demonstra o paradoxo das relações estabelecidas entre a razão e sentimento.

Ao contrário, Bandeira busca as formas e os temas mais próximos do homem, capta cenas comuns como a dos meninos atravessando a rua com os burrinhos, e transforma o cotidiano em não-cotidiano. Mostra, com isso, a outra face da vida, a trivialidade como força que emerge impulsionada pela vida em ebulição. Rompe os laços da alienação que tanto pesa sobre o homem e desaliena o cotidiano ao colocar o burrinho em seu poema, o poeta dialoga com a tradição e deixa

transparecer uma postura mais liberta das amarras das estéticas que o antecederam.

É preciso lembrar que nenhum pensamento novo está totalmente dissociado do velho, a este devendo muito, pois as relações, apesar de parecerem paradoxais, são intrínsecas. Muda a maneira de apreensão da realidade, o modo como o poeta observa o fato. E isso fica patente em “O dominante”, de Jakobson. Nesse caso, ao retrabalhar o tom quixotesco no estilo com que opera na cena, pelo jeito de andar dos meninos e dos burrinhos, Bandeira usa da paródia² para revelar uma postura avessa às etiquetas da tradição clássica. Isso não quer dizer rebaixar o modo e o prosaico, mas, ao contrário, torná-lo digno de poesia. Coloca, na cena, as diversas vozes com as quais o cotidiano é formado.

A madrugada ingênua, no quarto verso, em “A madrugada ingênua parece feita para eles...” envolve, carinhosamente, os seres desajeitados. Somente a criança, pela sua visão despida de preconceitos, pode ver, no burrinho, uma companhia agradável. A madrugada pode bem ser entendida como o princípio, as origens, a infância ingênua do homem e do mundo. As relações estabelecidas entre os termos constroem o sentido que orienta a análise, e é fundamental um olhar atento sobre cada palavra, cada sonoridade e para o ritmo escolhido na composição dos versos. Nesse significado, há um movimento de ir e vir no jogo das palavras. E, por trás desse aparente mundo onírico, o calamitoso destino dos meninos traz de volta à realidade o olhar do leitor. O trabalho infantil prolonga-se até o iniciar da noite. Como um movimento cíclico, instaura-se o duplo da existência que pende entre a brincadeira e o trabalho. É a “ingênua miséria” meio à mudança do espaço moderno. A miséria trágica caminha paralela à utópica urbanização.

No final dessa estrofe, no sexto verso, em “Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!”, a voz adulta rasga o discurso de forma irônica, enfatizando o trabalho infantil como se fosse uma brincadeira. Dessa forma, a leveza da brincadeira descortina o peso do trabalho. Mas Bandeira dissolve esse peso ao compor o ritmo dançante dos meninos em “Só mesmo estas crianças raquíticas / Vão bem com estes burrinhos descadeirados.”. A ironia é resolvida pelos diminutivos, pois esse corrobora para uma linguagem carinhosa, embora também de

² Nesta pesquisa, esse termo é usado de acordo com o sentido dado por Affonso Romano de Sant’anna (SANT’ANNA, 2007, p.12). Ele expõe que “Modernamente a paródia se define através de um jogo intertextual. A esse respeito, como veremos em Manuel Bandeira, pode-se falar em intertextualidade (quando um autor utiliza textos de outros) e intratextualidade (quando o escritor retoma sua obra e a reescreve.)

caráter rebaixado. Essa mesma voz, todavia, é a crítica social do poeta, tecendo amargamente o peso insustentável da existência humana. Já em *Grande Sertão: veredas*, Guimarães Rosa demonstrou a dureza da condição humana ao afirmar que viver é sempre perigoso. A realidade aparentemente harmônica oculta em seu mecanismo a imperfeição que faz movimentar a máquina do mundo. Bandeira esquadrinhou nos versos uma espécie de equilíbrio das forças divergentes por meio do prosaico, forma pela qual a leveza ameniza a dureza da realidade moderna.

Dando sequência ao estudo do verso, nota-se a volta dos meninos que “vêm mordendo num pão encarvoado,”. Essa linha revela a vida rotineira dos meninos em um movimento de retorno sobre as “alimárias”. Observe-se a adjetivação do substantivo “pão”, sema do pólo do fechamento, do alto teor da desventura sobre a inocência infantil. No entanto, o autor alivia a cena com ações comuns, triviais das brincadeiras, semantizadas nos verbos no gerúndio “Apostando corrida”, e complementados no verso que encerra o poema “Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados!”

Essa cena, recriada na e pela linguagem prosaica, corrobora o mundo da fantasia onde a criança realiza-se; o espaço utópico é, talvez, o único onde a imaginação percorre livremente devido à imaterialidade. A brincadeira é o jogo com o qual o autor imprime a liberdade autêntica do mundo infantil em oposição à prisão do mundo. Com isso, o verso final coloca em suspensão o cerne do poema, e aí gravita, paradoxalmente, o fluxo da vida em linhas diametralmente opostas e concorrentes. A mesma força puxa-a para baixo e a coloca em suspensão, cria um tipo de poesia fluida. Tal fluidez coloca o leitor em estado de espanto diante qualidade de composição, dada a técnica singular de um dos mais notáveis poetas brasileiros. A mesma cangalha, elemento por excelência trivial, sustenta e equilibra a carga das alimárias, é também a palavra equilibradora da opressão, do trabalho duro e da tragicidade da vida. Essa leveza das linhas poéticas, coesas e coerentes, tão bem arquitetadas, torna o tecido uma força magistral de vida e de pulsações que reverberam pela posteridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um universo construído pela saturação de objetos, de mercadorias, de novidade, pelas novas concepções acerca da arquitetura e urbanística, pelas novas formas de organização espacial, é natural que o poeta reinvente linguagens com a qual critique o momento social ou mesmo que apenas reproduza-o como paradigma da arte poética. A arte, no sentido platônico de *mimesis* da realidade, que a inspira e a molda. No entanto, como pressupõe Platão, deve ser transcendental. Não uma imitação simples e vulgar da realidade, mas como lente que capta os aspectos mais sublimes do mundo secular e o eleve à condição máxima de idealização.

Bandeira, por sua vez, perfila em sentido oposto a essa ideia, buscando, nos elementos considerados rotineiros, vulgares prosaicos, fios condutores que se entrelaçam em uma teia de relações paradigmáticas e sintagmáticas de certa forma em que converta em pura e sublime poesia. Dado que o signo é uma instância resultante de um significante e um significado, na sua poesia, capta aqueles que ao ser humano comum passaria despercebido, em virtude da falta da áurea proclamada pela tradição. Nesse sentido, Bandeira é moderno pelo prosaísmo, pela capacidade de revelar os aspectos relevantes da trivialidade, por decompor os espaços que nenhum outro poeta teria curiosidade ou mesmo interesse; de elevar à condição de sublime os aspectos mais banais da paisagem urbanizada.

Além disso, ele alarga as particularidades, atribuindo-lhe caráter universal, da cotidianidade não de certo ambiente próprio de uma realidade, mas de um espaço e de um tempo que poderia ou poder ser qualquer lugar ou época. Nesse sentido, ele é um poeta temporal e utópico no sentido *lato* desse termo (como nenhum lugar).

Sintetiza, na sua obra, o Cosmos, o cosmopolita, sem, todavia, apagar o individual, o particular. É devido à articulação da linguagem prosaica que se pode ler concomitantemente o particular e o geral, as partes e o todo, a ingenuidade infantil e a dramaticidade dada pela insustentável leveza da existência humana, o passado e o presente, o clássico e o moderno, partes nas quais se fundem a realidade moderna.

A noção de parte e todo, tão cara aos barrocos, como, por exemplo, em Gregório de Matos, parece dar corpo ao universo moderno, etapas do pensamento fundado pelos meios de produção nos quais a divisão do trabalho foi fundamental a garantia de sistema de classes. A poesia é a válvula de escape para a voz lírica cantar o cotidiano vivido. O poeta projeta-se no *eu* lírico, mas dele logo se desvincula; não para se afastar definitivamente e se neutralizar; mas para buscar o entendimento dele mesmo e do mundo que o cerca, e com ele construir a duplicidade do mundo sensível e da realidade fictícia. Quanto a essa projeção, também fizeram os surrealistas, com o fito de compreender o *eu* em sua individualidade, em relação a si mesmo e ao universal. O ser passa a ter sentido em relação ao *alter*, daí a necessidade de se entender o todo, universal, as partes diferentes e opostas.

Mediante os estudos dos textos teóricos desenvolvidos nesta pesquisa e as análises dos poemas escolhidos, depreende-se da tessitura poética de bandeira um prosaico construído de formas diferentes, mas entrelaçadas de modo peculiar. A singularidade da veia artística desse poeta não está na simples utilização do prosaico em seus versos, mas, acima de tudo, no modo como o cotidiano é erigido.

Em “Os sapos”, nota-se o prosaico materializado na linguagem próxima à fala, pelos discursos diretos e indiretos entrecruzados, assim como nas imagens grotescas desses seres. Como complemento, o poema “Na Rua do Sabão” constrói o cenário das brincadeiras onde a infância transcende em alegria nas ruas, e o balão, aí, representa, dada a leveza do material com que é feito, o voo de liberdade pelo céu da cidade. O palco das relações marginais é impresso em “Camelôs” como contraponto a um modelo de sistema econômico que exclui. Finalmente, em “Meninos Carvoeiros” mesclam-se a delicadeza dos meninos e dos burrinhos com o árduo trabalho, em um jogo de embate entre pólos opostos.

O corpus evidencia as maneiras com as quais Bandeira utiliza-se da linguagem prosaica na construção de um tipo de poesia ímpar que o coloca entre os maiores na historiografia literária.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ARRIGUCCI Jr. **O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel bandeira**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

BANDEIRA. Manuel. **As cinzas das horas**. Rio de Janeiro: edição do autor, 1917.

_____. **Carnaval**. Rio de Janeiro: edição do autor, 1919; Rio de Janeiro: Nova Fronteira / casa de Rui Barbosa (edição crítica), 1986.

_____. **De poetas e poesia**. Rio, MEC (1954). Col. “Cadernos de Cultura”, n° 64.

_____. **Libertinagem**. Rio de Janeiro: edição do autor, 1930.

_____. **Estrela da manhã**. Rio de Janeiro: edição do autor, 1936.

_____. **Crônicas da província do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1937.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Por que ler Manuel Bandeira**. São Paulo: Globo, 2008. (Coleção por que Ler, coordenador Rinaldo Gama)

HEGEL, G.W.F. **Cursos de estética**. Vol. IV. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. Consultoria de Victor Knoll. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2004. (Clássicos; 26)

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e poética**. In: *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.

KOSÍK, Karel. **Dialética do concreto**. Trad. Célia Neves e Aldorico Toríbio. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LAFETÁ, J.L. **1930: A crítica e o modernismo**. S.P: Ed. 34, 2000.

LIMA, Luiz Costa.. “O dominante.” In: **Teoria da literatura e suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

LIMA, Rocha. **Dois momentos da poesia de Manuel Bandeira**. Prefácio de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago Ed., São Paulo: FAPESP.

Manuel Bandeira. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2008.

THOMSON, George. **Marxismo e poesia**. Lisboa: Editorial Teorema, 1997.

ZUNTHOR, Paul. “A poesia e o corpo e Uma poesia no espaço”. In: **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Performance, percepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. Cotia, SP: Cosacnfy, 2007.

_____. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Trad. Amálio Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II). 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução á poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.