

“MENINOS CARVOEIROS”: A LINGUAGEM PROSAICA COMO EMBATE NO PALCO DAS PULSÕES INDIVIDUAIS E DAS COERÇÕES SOCIAIS

“MENINOS CARVOEIROS”: THE PROSAIC LANGUAGE AS CLASH ON STAGE OF THE INDIVIDUAL DRIVES AND CASTS

Gládiston de Souza Coelho<sup>1</sup>

**RESUMO:** O escopo do presente artigo é a análise da malha poética do poema “Meninos carvoeiros”, de Manuel Bandeira, no qual se observa o embate travado pela linguagem prosaica com o sistema linguístico, que materializa o trágico que perpassa o fio condutor do poema: o ritmo do trabalho duro dos pequenos carvoeiros amenizado pela leveza da linguagem com que o autor constrói sua lírica.

**PALAVRAS-CHAVE:** manuel bandeira; meninos carvoeiros; modernidade; poesia; prosaico.

**ABSTRACT:** The target of the present article is the analysis of the poetical mesh of the poem “Meninos carvoeiros”, of Manuel Bandeira, in which it observes the shock stopped for the prosaic language with the linguistic system, that materializes the tragic that go through the conducting wire of the poem: the rhythm of the hard work of the small coal dealers brightened up by the slightness of the language with that the author constructs its lyric one.

**KEYWORDS:** manuel bandeira; meninos carvoeiros; modernity; poetry; prosaic.

*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. (Bandeira, 1954)*

Neste texto, busca-se observar o modo pelo qual Bandeira constrói o prosaico. Em outros termos, desvendar o método de construção desse prosaico, as intenções do autor ao preferir essa linguagem, a maneira como ela emerge nos versos e, sobretudo, os efeitos de sentido que estabelece na malha textual de seus poemas. Aqui, toma-se um *corpus* para análise, o poema “Meninos carvoeiros”, não somente pela sua singularidade, beleza, mas também pela sua composição, pelas tensões que a linguagem provoca no interior do texto, cujo jogo de palavras recria o cotidiano moderno do momento vivido pelo poeta.

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), bolsista CAPES. Professor de Língua e Literatura Portuguesa nas redes Municipal e Estadual da Cidade de São Paulo. gladistonsouza@ig.com.br

A estrutura obedece a uma organização que visa à melhor exposição dos conceitos até a análise do *corpus*. Para tal, serve como apoio teórico, 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 à análise do poema proposto. Em terceiro, as conclusões observadas, dadas as orientações das teorias, das análises discursivas, literárias e das interpretações.

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.

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.

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.

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).

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 *linguística*. 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 linguística; por outro lado, ela não pode deixar este elemento linguístico 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. (2004, p. 21)

Morson e Emerson, no estudo do pensamento de Bakhtin, depreendem 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”, *Apud* Morson e Emerson, 2006, p. 39)

Bandeira usa a linguagem prosaica como garantia de desalienação desse cotidiano, da voz lírica e, em decorrência, da própria poesia, libertando-a dos moldes da tradição. Em vez de uma poesia fechada, cujo amálgama disseca e arraiga as ramificações como teias presas a um centro para o qual converge a ideologia dominante e alienadora, o poeta promove a naturalidade do trivial, do dia a dia das pessoas, materializados pela liberdade da sintaxe e da própria palavra. Revela, magistralmente, a alegria dos momentos ímpares, descontraídos, captados por um olhar atento, e resgata o que a poesia clássica considerou como elementos de rebaixamento, vulgares.

Em movimento oposto, põe o prosaico em seu devido lugar, como imagem transcendente. Para isso, com uma técnica singular, ao mesmo tempo em que revela o pano de fundo trágico das crianças no trabalho árduo, abrandando-o com imagens emanadas do universo infantil, cuja criança representa, pela sua natureza, o polo da pulsão individual da desalienação, cujas brincadeiras sobreposições e imprimem a leveza necessária em contraposição ao polo das coerções sociais. Mas é somente análise do poema que pode revelar tais afirmações.

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 grave 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 seletto 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 polos, 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, carvoeiro!  
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, carvoeiro!  
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, carvoeiro!  
. .  
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 uma 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, carvoeiro!”, o discurso direto denota a vivacidade e a liberdade devido à forma de expressão. A oralidade reproduzida pelo falar desprovido da rigidez gramatical, em “carvoeiro”, 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 a zoomorfização mais degradante e particular “burrinhos”.

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 esse fenômeno 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 polo, e reflete o velho, e ela representa o ingênuo, a natureza intocável pelo progresso, é a pulsão individual contagiante, é o polo 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 polos, como símbolo paradoxal que mantém suspenso o peso do mundo, o material cozido – o carvão – sendo absorvido novamente para o interior do cru – a aniagem<sup>2</sup> –, como a criança que retorna ao útero, e que semantiza, por consequência, 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 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

---

<sup>2</sup> Aniagem: pano grosseiro, de juta ou de outra fibra para sacos.



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...  
Pequenina, 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 taticidade 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.

Quanto mais próxima da linguagem corrente, mais estreitos os laços com a comunidade; quanto mais culta, mais individualizada e distante. Pela linguagem prosaica, segundo Thomson, 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. (1997, p.46)

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 paródia<sup>3</sup> 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. São postas, na cena, as diversas vozes com as quais o cotidiano é formado.

---

<sup>3</sup> 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.)

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 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.

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 o 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”. (1976, pp. 73-74)

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 polo 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.

O real na modernidade mostra sempre as mesmas coisas, o que torna o ser humano um espectador alienado e passivo diante da situação que lhe é imposta, o *status quo*. A poesia mostra a outra cara da realidade, não a que se diariamente, mas a sua dimensão dentro da própria realidade. E a verdade é que o homem sempre se preocupou com o universo em que está lançado. No momento em que deixou de ser apenas *antropos* para ser *homo sapiens*, tomou consciência de sua humanidade, das inquietações que o tiram do lugar de repouso, de seu conforto alienante. Então, passa a refletir sobre sua função no mundo em que o cerca, e toma consciência dele mesmo.

A dimensão humana, por ser enigmática, imprevisível, lança o homem a todo tipo de interrogação em relação ao universo desconhecido, cósmico. É essa dimensão que Octávio Paz, em *A outra voz*, procura revelar, como um interlocutor, um espelho, uma voz que reverbera pela infinitude do espaço cósmico intransponível. E por ser outra voz que não fala da mesmice, tal qual

o lado animalesco, mas daquela humana, da intelectualidade, a voz outra, tira-o do estado de opressão. O humano é extremamente multifacetado, e, dadas essas particularidades, vive uma eterna busca do outro para uma possível saída da mesmice.

Dessa forma, como se pode observar pela análise do texto, o leitor penetra a malha textual do poema e descobre um universo de opostos que dançam como um cosmo vibrante e dinâmico, cujas tensões são paradoxalmente os alicerces da leveza insustentável que acomete o homem moderno. Uma realidade que, à primeira vista, nos põe diante de uma imagem de pura beleza, mas que revela outra tragicamente espantadora.

### **REFERÊNCIAS:**

BANDEIRA, Manuel. **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”, nº 64.

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

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).

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

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

PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 2001.

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