UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO / DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS (LÍNGUA PORTUGUESA)

JOÉLITON SUELDO CAVALCANTE ARAÚJO

POÉTICA SOCIOLÚDICA: 'MENINOS CARVOEIROS' E SEU GINGADO

CAMPINA GRANDE – PB
2012

JOÉLITON SUELDO CAVALCANTE ARAÚJO

POÉTICA SOCIOLÚDICA: ‘MENINOS CARVOEIROS’ E SEU GINGADO

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras (Língua Portuguesa) da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC – graduação), sob a orientação do Professor Doutor Ricardo Soares.

CAMPINA GRANDE – PB
2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

A662p Araújo,Joéliton Sueldo Cavalcante.

Poética sociolúdica [manuscrito]:/'meninos carvoeiros/' e seu gingado. / Joéliton Sueldo Cavalcante Araújo. – 2012.

57 f. il.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras e Artes) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2012.

"Orientação: Prof. Dr. Ricardo Soares da Silva, Departamento de Letras e Artes".

1. Análise literária. 2. Socioludismo. 3. Sociopoética. 4. Manuel Bandeira. 5. Trabalho infantil. I. Título.

21. ed. CDD 801.95

uepb
Universidade
ESTADUAL DA PARAÍBA

JOÉLITON SUELDO CAVALCANTE ARAÚJO

POÉTICA SOCIOLÚDICA: "MENINOS CARVOEIROS" E SEU GINGADO

(Monografia de TCC)

Aprovada em 02 **de** Julho **de 2012.**

BANCA EXAMINADORA

Ricardo Soares da Silva Nota: 10,0

Professor Doutor Ricardo Soares - UEPB

(Orientador)

Kalina Naro Guimarães Nota: 10,0

Professora Doutora Kalina Naro Guimarães - UEPB

(Examinadora)

Adalberto T. Rodrigues Nota: 10,0

Professor Mestre Adalberto Teixeira Rodrigues – UEPB

(Examinador)

Média: 10,0

Minha avó estimulava as minhas veleidades de hortelão: “Plante estes talinhos de bredo, que quando eles derem folha eu lhe compro”. E eu plantava e ela comprava o bredo, e com esse dinheiro comprava eu flecha e papel de seda para fabricar os meus papagaios... Essa atividade não me fez agricultor nem negociante, mas as horas que eu passava no quintal eram de treino para a poesia. Na rua, com os meninos da minha idade eu brincava ginasticamente, turbulentamente; no quintal sonhava na intimidade de mim mesmo. Aquele quintal era o meu pequeno mundo dentro do grande mundo da vida... (BANDEIRA, 1997, p. 220)

Todo aquele que questionar a sua vida com a exigência mais elevada encontrará os próprios mandamentos. Libertará o vindouro de sua forma desfigurada, reconhecendo-o no presente (BENJAMIN, 2002, p. 47).

Só uma concepção renovada de historicidade da prática simbólica pode dar conta das imbricações de sujeito e trama social, mesmo porque o que chamamos genericamente de “sociedade” entra no sujeito na medida em que o sujeito se forma e se transforma no drama das relações com outros sujeitos e consigo mesmo (BOSI, 2000, p. 14).

Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa,
Abranda as rochas rígidas, torna água
Todo o fogo telúrico profundo
E reduz, sem que, entanto, a desintegre,
À condição de uma planície alegre
A aspereza orográfica do mundo! (ANJOS, 1994, p. 199)

AGRADECIMENTOS

A Ricardo Soares, fabuloso e fraterno orientador;

A Kalina Naro Guimarães, profunda analista e intérprete literária, que me abriu os olhos para a temática da criança em Bandeira;

A Adalberto Teixeira Rodrigues, que acompanhou meu Estágio Supervisionado final e dos meus colegas, e que não se esqueceu de sonhar conosco algumas Pasárgadas;

A meus colegas da Faculdade de Letras, pelo entusiasmo com que apoiaram meus trabalhos acadêmicos, especialmente Robson Braz do Nascimento, arguto linguista e educador;

A Sílvia e José Vitorino, meus pais: sem eles não poderia haver para mim nem o lúdico divertido nem o lúdico sério.

RESUMO

Esta monografia analisa o poema “Meninos carvoeiros”, publicado na obra *O ritmo dissoluto* (1924), de autoria do escritor pernambucano Manuel Bandeira. A análise evidencia elementos do contexto ficcional (aspectos temáticos, formais e simbológicos), permitindo uma interpretação que os relaciona entre si e com elementos de outros contextos, como o biográfico e o de recepção. A finalidade é compreender de que modo se configura no poema a “emoção social” direcionada pelo eu poético a crianças brincantes que resistem na “ingênua miséria” do trabalho como carvoeiros. Para tanto, na fundamentação teórico-metodológica – com pressupostos interculturais da sociopoética –, se estabelece a noção de ‘sociolúdico’ e de ‘resistência sociolúdica’, bem como se revisam acepções dos termos ‘lúdico’, ‘poética’, ‘criança’ e ‘infância’. O principal interlocutor crítico é o alemão Walter Benjamin, sobretudo na reunião póstuma de ensaios *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (2002). Na presente monografia, defende-se a atualidade literária e social do poema e sustenta-se a hipótese de que Bandeira ‘destila’ no texto, através do eu poético, um sentimento de solidariedade face à condição socioeconômica dessas crianças brasileiras, agenciando elementos prosaicos modernistas para também criticar a miséria que envolve tais meninos.

Palavras-chave: socioludismo, sociopoética, trabalho infantil, Manuel Bandeira.

ABSTRACT

This monograph work analyzes the poem “Meninos carvoeiros” (“Boys Colliers”), published in the collection of poems *O Ritmo Dissoluto* (*Dissolute Rhythm*) of 1924, authored by Manuel Bandeira, Brazilian writer from Pernambuco (state of the northeast of Brazil). The poem analyzes highlights elements from the fiction context (thematic, formal and symbological aspects), permitting an interpretation of the relationship between those elements and with elements from other contexts, as the biographic and of reception contexts. The aim is to understand the way the poem is set with “social emotion” directed by the ‘self poetic’ there are playful children that resist in the “ingenuous misery” of working as colliers. For this, in the theoretical-methodological foundation – based on intercultural presuppositions of sociopoetics criticism –, establishes the notion of ‘socioludic’ and of ‘socioludic resistance’, it also reviews acceptations of terms, ‘ludic’, ‘poetics’, ‘child’ and ‘infancy’. The main critic interlocutor is the German Walter Benjamin, most of all in the posthumous reunion of essays *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (*Reflections about children, toys and the education*) of 2002. In the current monograph work defends the literary and social present of the poem and is sustained by the hypothesis that Bandeira bring in the text, through the self poetic, a felling of solidarity face to the socioeconomic condition of Brazilian children, acting prosaic modernist elements to also criticize the misery that involves the boys.

Keywords: socioludism, sociopoetics criticism, child work, Manuel Bandeira.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Foto 1 – Cartaz da FACMA 32
Foto 2 – Bandeira e quadro de Portinari 32
Foto 3 – 'Time' de pai e filhos na carvoaria 46

SUMÁRIO

PARA COMEÇO DE BRINCADEIRA SÉRIA 11

1. ‘TERRA DE QUINTAL’, ‘RUA DE BAIXO’: FUNDAMENTOS LÚDICOS 14

1.1. O lúdico, o texto lúdico e o ‘recorte’ sociolúdico nas poéticas 14

1.1.1. ‘Solo’ sociolúdico 17

1.2. Crianças ‘jogadas’ no mundo e na literatura 19

1.2.1. Infância e ‘jogos da memória social’ 20

1.2.2. Voz de criança, formas lúdicas e despoetização 23

1.2.3. Crianças pobres e resistência sociolúdica 26

1.3. ‘Abrindo o jogo’: Manuel Bandeira, o ‘Nenê’ ou o ‘Menino Dissolutinho’ ..28

2. O GINGADO DOS MENINOS CARVOEIROS 34

2.1. *Alea* semântica, gestos sociolúdicos e aposta no futuro (obscuro) 39

3. ‘FINAL DE PARTIDA’: AGITAR A BANDEIRA DE UMA LITERATURA PARA CRIANÇAS DE TODAS AS IDADES 47

REFERÊNCIAS 53

ANEXO – Manuscrito de “Meninos carvoeiros” 58

PARA COMEÇO DE BRINCADEIRA SÉRIA

Manuel Bandeira (1997, p. 123), na crônica "O heroísmo de Carlito"[1], sintetiza a arte de Charles Chaplin, mas em uma interpretação que serve para sua própria poesia. O poeta afirma que "A sua arte simplificou-se ao mesmo tempo que se aprofundou e alargou. Cada espectador pode encontrar nela o que procura: o riso, a crítica, o lirismo ou ainda o contrário de tudo isso". Vislumbra-se, desde já, a inclinação bandeiriana para as criaturas, atitudes e produções artísticas simples (mas não simplórias), as imagens marcantes de feitio cinematográfico, a possibilidade de a arte criticar e a 'união de contrários' ou 'antípodas'.

Em outra crônica, que Bandeira (1997, p. 208) sagazmente intitulou "A chave do poema"[2], o autor – já idoso – renova-se ao discutir se alguns de seus poemas[3] são brincadeiras ou experiências concretistas, lançando uma pergunta-defesa que mescla poesia com velhice e infância, profano e sagrado: "Puerilidade? Então me deixem ir para junto de Jesus, que disse *Sinite parvulos venire ad me'*"[4].

Como continuação e aprofundamento da pesquisa iniciada no artigo "A criança e a criação bandeiriana: três poemas sociolúdicos" (ARAÚJO, 2008), nesta monografia discutem-se contribuições de estudiosos a respeito do ludismo em geral e na obra de Manuel Bandeira (1994; 1997; 1998; 2003; 2007) como um todo[5], priorizando o poema "Meninos carvoeiros". Para tanto, além de noções como 'lúdico', 'sociolúdico', 'poética', 'criança' e 'infância', torna-se necessária a acentuação do papel da poesia como 'resistência' – no caso, sociolúdica –, bem como entender de que modo a inserção de elementos 'prosaicos' na versificação de Bandeira contribui para implicações de modernismo e crítica social. Prosaico no sentido de 'ordinário' e, daí, 'cotidiano', 'baixo', 'não elevado'.

Desse modo, o trabalho se insere na área de 'Literatura e Sociedade', a partir da análise de poema. Tal área se relaciona 'intimamente' com outras, ou as engloba: 'Literatura e Estudos Socioculturais', 'Literatura, Memória e Estudos Culturais', 'Diálogos entre Gerações', etc.

---

[1] Publicada em livro no ano de 1937, na coletânea *Crônicas da província do Brasil*.
[2] De 1957, e que passou a integrar a coletânea *Flauta de papel*, do mesmo ano.
[3] Depois publicados na obra *Estrela da tarde*, de 1963 (publicada parcialmente em 1960).
[4] "Deixai vir a mim as crianças [ou os pequeninos]" – *Evangelho segundo Marcos* 10: 14 (A BÍBLIA, 1996, p. 1249).
[5] As publicações originais são do período de 1917 a 1967, portanto cinquenta anos de produção.

O principal interlocutor crítico-filosófico neste trabalho é o alemão Walter Benjamin (1985; 1987; 1989; 2002), sobretudo nos ensaios reunidos na obra *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*[6]. Não se pode esquecer, todavia, a atividade autocrítica do próprio Bandeira, marcante em *Itinerário de Pasárgada*[7] e outros textos. A perspectiva crítico-literária adotada para as análises será a da *sociopoética*, que tem Benjamin como um dos precursores e que se baseia em dois eixos: uma crítica sociocultural das regras do domínio literário e um diálogo intercultural desencadeado pelo estudo dos textos (JOACHIM, 2007). Aliás, as várias epígrafes reunidas na monografia já funcionam como uma conexão intercultural, ainda mais em um autor como Bandeira, exímio 'jogador' com as chamadas intertextualidades e/ou interdiscursividades, sem falar em intersemioses (ligações da sua escrita com a oralidade, a gestualidade, etc.). Portanto, a sociopoética fornece as diretrizes metodológicas para uma análise dialética, e o socioludismo vincula-se ao próprio 'fazer' divertido ou divertido-crítico do eu poético, dos humildes 'personagens' e do poeta enquanto 'trabalhador' da literatura.

O problema da pesquisa assim delineia-se: de que modo a análise dialética em perspectiva da crítica sociopoética pode esclarecer a "emoção social" no poema "Meninos carvoeiros"?[8] Torna-se necessário focalizar o socioludismo, a resistência sociolúdica (derivada de certas concepções de resistência, especificamente a de BOSI, 2000[9] e a de BENJAMIN, 2002), as estratégias lúdicas (ISER, 1979) e certos recursos lúdico-estilísticos (notadamente o uso de diminutivos, a configuração da fala ou do silêncio da criança, a utilização de elementos prosaicos).

A relevância da monografia deve-se ao fato de o problema de pesquisa, tal qual delineado, não ter sido suscitado em outro estudo (pelo que se pôde apurar) e ao fato de os estudos sobre Bandeira como autor canonizado e, ao mesmo tempo, aberto aos diversos públicos leitores merecerem aprofundamento. Consequentemente, percebe-se que não é comum relacionar mais detidamente Bandeira com a crítica europeia da própria época do poema, no caso Benjamin em especial. No plano educacional, a oposição à instrumentalização pedagógica da 'literatura infantil' e as sugestões de aproveitamento de poemas bandeirianos em aulas e projetos podem mostrar-se válidas.

---

[6] Reunião póstuma de textos publicados de 1913 a 1932. Benjamin, Adorno, Horkheimer e Marcuse integram a chamada 'Escola de Frankfurt'. Em linhas gerais, eles coincidem por criticar a exaltação ao progresso e defender a emancipação humana.

[7] Autobiografia crítica, publicada no ano de 1954 e com 2ª edição aumentada de 1957.

[8] A expressão "emoção social" encontra-se no *Itinerário de Pasárgada* (BANDEIRA, 1997, p. 343).

[9] Em *O ser e o tempo da poesia*, primeira edição publicada em 1977. Conferir, principalmente, o capítulo "Poesia-resistência".

Os objetos de estudo serão, pois, por um lado, a obra literária de Manuel Bandeira, especialmente o poema "Meninos carvoeiros" – da obra *O ritmo dissoluto*[10], e, por outro lado, as obras teóricas, críticas e lexicográficas constantes das referências. Suplementarmente, constam documentos imagéticos (fotografias).

Do exposto, estabelece-se como objetivo geral ou principal: analisar e interpretar o poema "Meninos carvoeiros", com base na 'fundamentação lúdica', para esclarecer como nele se configura a "emoção social" direcionada pelo eu poético às crianças brincantes e miseráveis desse poema. E como objetivos específicos, decorrentes ou complementares: a) entender a relação das crianças do texto com os outros seres nele presentes; b) enriquecer a interpretação com elementos de contextos extraficcionais.

A hipótese de partida é esta: Bandeira 'destila' no poema selecionado, através do eu poético, um sentimento de solidariedade face à condição socioeconômica de resistentes crianças brasileiras, agenciando elementos prosaicos modernistas para também criticar a situação de miséria.

A monografia constitui-se de três grandes divisões textuais: 1ª – 'Terra de quintal', 'Rua de Baixo': fundamentos lúdicos; 2ª – O gingado dos meninos carvoeiros; 3ª – 'Final de partida': agitar a bandeira de uma literatura para crianças de todas as idades. A primeira seção (ou capítulo) traz a fundamentação teórico-metodológica e histórica, em torno das noções lúdicas. A segunda seção apresenta, analisa e interpreta o poema "Meninos carvoeiros", inclusive com remissões claras à fundamentação. E as considerações finais contemplam retomadas, resultados e sugestões de trabalho educacional com "Meninos carvoeiros" e outros textos de Bandeira em conjunto.

[10] Inicialmente compondo a reunião *Poesias*, de 1924, considerada aqui pela edição crítica (BANDEIRA, 1994).

1. ‘TERRA DE QUINTAL’, ‘RUA DE BAIXO’: FUNDAMENTOS LÚDICOS

Esta seção constitui, como se disse, a fundamentação teórico-metodológica e histórica, desmembrando-se em três subseções: 1ª – O lúdico, o texto lúdico e o ‘recorte’ sociolúdico nas poéticas; 2ª – Crianças ‘jogadas’ no mundo e na literatura; 3ª – ‘Abrindo o jogo’: Manuel Bandeira, o ‘Nenê’ ou o ‘Menino Dissolutinho’. A primeira subseção contém os primeiros conceitos operacionais e a base histórico-social do ludismo.

1.1. O LÚDICO, O TEXTO LÚDICO E O ‘RECORTE’ SOCIOLÚDICO NAS POÉTICAS

> Conclamar os ventos a soprar ou exigir que o não nascido escute seus gritos é um ato de ritual poético. [...] Ser poeta é empenhar-se em ser bem sucedido nesse tipo de coisa, em apostar que isso não será descartado como um monte de bobagem (CULLER, 1999, p. 79).

Como se configura o lúdico na poética de Bandeira?[11] Afora o lúdico como ‘jogo de palavras’ e como ‘jogo intimista’ – aspectos presentes em muitos poetas – a resposta pode começar a ser delineada a partir do jogo autocrítico e/ou metalinguístico, sintetizado nos poemas “Poética”[12] e “Nova Poética[13]”. O primeiro aponta para a liberdade e a afirmação pessoais, aparentemente negando o lirismo tradicional: “– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação” (BANDEIRA, 1998, p. 15). O segundo texto demonstra uma abertura para o ‘Outro’ e articula uma certa função social do poeta: “Vou lançar a teoria do poeta sórdido. / Poeta sórdido: / Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida./ [...] O poema deve ser como a nódoa no brim:/ Fazer o leitor satisfeito de si [!] dar o desespero” (BANDEIRA, 2007, p. 231-232). Também cabe aqui a menção à autotextualidade bandeiriana, (SANT’ANNA, 2007), condensada no poema “Antologia”[14].

---

[11] Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho. Nascido no ano de 1886 (19 de abril), em Recife – Pernambuco, e falecido no ano de 1968 (13 de outubro), na capital do Rio de Janeiro.
[12] Da obra *Libertinagem*, de 1930, mas publicado cinco ou seis anos antes.
[13] Da obra *Belo belo*, de 1948.
[14] Da obra *Estrela da tarde*, de 1960/1963.

Trata-se de um jogo dialético entre o fazer artístico, o viver e o observar. Bandeira, na sua obra, utiliza várias noções do termo 'poética'[15], separada ou conjuntamente: a) fazer poema ou obra literária; b) engendrar poesia no poema ou obra literária; c) mostrar, ressaltar conjunto das obras ou parte considerada importante – seja de um autor, seja de uma época ou um lugar; d) orientar elaboração de versos; e) teorizar sobre literatura[16].

'Lúdico', formado com o antepositivo *lud(i)*, do latim *lūdus, ī*, refere-se a: 1) *Ludus* (que seria o deus do jogo e da ordem)[17]; 2) Luso (invenção tardia que seria o filho ou companheiro de Baco, e gerador do povo lusitano); 3) jogo, evidentemente, conforme definível por cada cultura, exigindo ou não contato corporal (futebol, capoeira, judô, xadrez etc., mas também 'jogo da vida', 'jogo amoroso', 'jogo de cena', 'jogo de linguagem', 'jogo com o acaso'[18], etc.); 4) brinquedo (bola, boneco, carrinho, ciranda, livro-brinquedo, poema-brinquedo etc.); 5) aprendizagem e ensino divertidos (também da poesia); 6) o que se faz por gosto (inclusive, segundo a psicanálise, em manifestações de arte e de erotismo – embora na pesquisa não seja focalizada essa linha de estudo).

Bakhtin (2008, p. 205) sustenta que até a Renascença os jogos conservavam o seu valor de concepção do mundo, representando a (des)ordem social; aproveita para lembrar que em *Sonho de Polífilo* – considerado o mais belo livro quinhentista – há a descrição de uma partida de xadrez como uma mascarada carnavalesca.

Contudo, a clandestinidade de certas formas de jogo e o mecanismo de controle sobre a atividade lúdica são intensificados desde a Revolução Industrial. A distinção, embora não 'rígida', seria agora entre detenção do capital, trabalho intelectual, trabalho para sobreviver e lazer. A indústria cultural implementa e diversifica a oferta para fruição de

---

[15] Do latim *poetĭca, ae* ('obra poética', 'versos'), pelo grego *poiētiké* ('faculdade', 'talento poético'). A *Poética*, de Aristóteles (século IV a. C.) é considerado o primeiro tratado ocidental daquilo que, a partir do século XVIII, passou-se a denominar de 'literatura', no sentido de criação estética pela palavra.

[16] Neste trabalho, entende-se 'literatura' como a prática ao mesmo tempo artístico-ficcional e sociodiscursiva, exteriorizada através de enunciados ou textos – as obras literárias –, que, por sua vez, partem de unidades sígnicas convencionadas (notadamente a 'palavra', seja escrita ou oral). Segundo Raul Castagnino (*apud* MOISÉS, 2004, p. 266), a literatura tem uma função de "sinfronismo" – função lúdica complexa de evasão, compromisso e ânsia de imortalidade.

[17] *Paidia* seria a deusa do divertimento e do prazer, porém o termo 'lúdico' acabou englobando tanto as vertentes 'indisciplinadas' quanto as 'disciplinadas' das atividades e dos produtos da área do brincar e/ou jogar. Em inglês, costuma-se distinguir entre *play* e *game*, ou seja, entre o lúdico improvisado e o lúdico regrado.

[18] Na visão de Palo & Oliveira (2006, p. 74) o 'jogo com o acaso' mediado pelo imaginário é a própria definição de lúdico. No entreguerras, Wittgenstein (1989) se manifesta sobre os 'jogos de linguagem' como uma combinação de palavras, atos e atitudes que permite a compreensão do processo de 'uso' da linguagem em seu todo.

vivências lúdicas por meio do cinema, viagens turísticas, *shopping centers*, livros falantes etc.[19]

A propósito da permanência de um teor lúdico nas civilizações, é importante 'colher' dados e comentários de um filósofo da história e da cultura, que talvez nem tenha conhecido a obra de Bandeira: trata-se de Johan Huizinga (2007). Ele, no capítulo intitulado "O Jogo e a Poesia", analisa a criação poética no centro de toda a discussão das ligações entre o lúdico e a cultura (e, pois, sociedade), já que a função de poeta persistiria inserida na esfera lúdica em que nasceu, há milênios. Estaria a poesia no plano a que pertenceriam a criança, o selvagem, o visionário, o humorista e até o animal. Essa visão permite um olhar dialógico sobre as relações entre crianças e adultos, crianças e velhos, crianças e animais, seriedade e humor tragicômico etc., que porventura estejam presentes em uma mesma composição ou em um mesmo livro da obra bandeiriana.

Apesar de criticar a teoria de Huizinga, Wolfgang Iser (1979) se vale da teoria de Roger Caillois – que reverenciava Huizinga –, identificando quatro estratégias fundamentais para caracterizar os tipos de jogo: *agon*, *alea*, *mimicry* e *ilinx*.[20] Essas características, frequentemente, se combinam. *Agon* é luta, competição, debate, provocação ao debate, e no texto se nota por valores conflituosos, envolvendo uma decisão a ser tomada pelo leitor; *alea* é aposta, sorte ou subversão da semântica 'familiar', reconfigurando as convenções do leitor; *mimicry* é simulação, ilusionismo, ilusão textual que permite ser 'quebrada' para que o mundo referencial se 'espelhe', seja observado[21]; *ilinx* é vertigem, subversão de posições, carnavalização. Pode-se incluir uma quinta estratégia: o *repens* (surpresa, opção inesperada).

O texto lúdico – ou o discurso lúdico, no entendimento de Eni Orlandi (1983) –, é marcado por signos mais abertos, em contraste com o 'discurso polêmico' ou de 'luta', e em contraste maior ainda com o 'discurso autoritário' ou de persuasão explícita. Contudo, o lúdico literário é tão abrangente, como mostram as histórias e as poéticas, que é capaz de conter o discurso de 'luta' e o de persuasão explícita – oriundos das mais diversas esferas sociodiscursivas – ou, então, é capaz de 'dobrá-los' como vertentes – no caso, o *agon* (já que este pressupõe uma 'luta' e uma decisão a ser tomada) e a *mimicry* (já que esta pode persuadir, com exemplos mais 'realistas', a uma intervenção no mundo referencial).

---

[19] Para mais considerações históricas sobre o ludismo, ver Norida Castro (2010). A autora, por sua vez, baseia-se em pesquisadores como Gilles Brougère: *Brinquedo e cultura* (1995); *Jogo e educação* (1998).
[20] Caillois é citado por uma edição americana (1966) de *Os jogos e os homens*.
[21] O poema "Versos de Natal", da obra *Lira dos cinquent'anos*, de 1940, exemplifica a dialética entre o "espelho realista" e o "espelho mágico".

O item a seguir descreve os elementos caracterizadores do sociolúdico e aprofunda os aspectos metodológicos.

1.1.1. 'Solo' sociolúdico

Todo texto literário, via de regra, é lúdico, e tem um 'enraizamento' social, mas nem sempre é sociolúdico. Dois elementos, simultaneamente, são necessários para caracterizar um texto literário como sociolúdico: 1º) presença de um produto lúdico ficcionalmente problematizado ou desejado (ainda que inacessível)[22] e/ou presença de uma atividade lúdica praticada por ser humano ficcionalizado; 2º) situação ficcionalizada de risco social (pobreza, desestruturação familiar, etc.) ou de marginalização da categoria social (classe, gênero, etnia, idade etc.) desse ser.

Dizer *poema* ou *poemas sociolúdicos* de Bandeira é evidenciar, então, que não são meros jogos de palavras ou de conceitos, como se diz de certas produções barroquistas, mas que são recortes da vida social e imaginária coletiva, no caso da perspectiva das crianças brincantes do seu ambiente dramático de carência socioeconômica. De qualquer maneira, ângulo recriado pelo olhar lírico-épico-narrativo do eu poético.

Não obstante, faça-se justiça ao barroco, ou melhor, às linhas barrocas de concepção–expressão, com seus 'jogos de contrários'. É importante percebê-las como propulsoras, em maior ou menor grau, da constituição de todo poema enquanto 'engenho e arte', realidade ficcional. Neste trabalho, entende-se a 'prestidigitação' e o 'maravilhoso' barrocos recobertos pela *mimicry* e pela *ilinx*, respectivamente.[23]

A discussão sobre recorte metodológico ou método em literatura apresenta certos problemas. Benjamin (2002, p. 112-113) chega a desprezá-lo: "Em todos os âmbitos [...] o interesse pelo 'método' é um posicionamento genuinamente burguês, a ideologia do 'continuar a enrolar' e da preguiça"[24]. Porém, estaria sendo avesso aos métodos positivistas, já que se refere, em ensaio posterior, ao que denomina de princípios metodológicos

[22] Sem contar os 'jogos de palavras' do próprio texto nem os 'jogos intertextuais'.
[23] Ávila (1994, p. 118-119) exemplifica os poetas 'jogadores' lembrando os artistas jograis, o Camões lírico, Mallarmé, Fernado Pessoa e os concretistas. Muitos outros autores, em verso e/ou prosa, desenvolveram concepções lúdicas estruturantes em suas obras, como Dante Alighieri, Michel de Montaigne, Miguel de Cervantes, William Shakespeare, Molière, Jane Austen, Emily Dickinson, Machado de Assis, Oscar Wilde, James Joyce, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Osman Lins.
[24] Ensaio "Programa de um teatro infantil proletário", de 1928.

fundamentais relacionados a um impulso lúdico e a interligações de conhecimentos (BENJAMIN, 2002, p. 151)[25].

Pode-se buscar uma dialética entre elementos externos e internos ao poema (e às criações artísticas em geral). Exemplos da primeira esfera são as referências (em um primeiro momento, não ficcionalizadas) da realidade social; exemplos da segunda são a expressão verbal dessa realidade social através dos recursos lúdico-estilísticos (ficcionalização, poetização). Candido (2006, p. 117) demonstra como fatores sociais podem ser integrados pelo escritor na estrutura da obra literária, afirmando também: "Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa [brasileira] vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo", intuição bem pertinente ao estudo da obra de Bandeira, um homem que se considerava provinciano e subiu aos mais altos patamares do chamado modernismo. Discute-se mais essa questão do provincianismo na subseção 1.3.

Um método de análise e interpretação de texto literário que não se apega à sua materialidade linguística ou retórica, mas à sua concretude cultural, pode ser denominado de dialético-hermenêutico, pois busca compreender o todo de uma estrutura literária[26] pelas suas partes, e estas pelo todo – embora nem todos os textos apresentem uma 'organização orgânica', um 'espelhamento' de uma camada textual em outra -, considerando também alguns dados dos contextos não propriamente ficcionais, como o contexto de recepção. É, em suma, um método lúdico de 'desmontar' e 'remontar' não apenas 'peças' textuais, mas também 'peças' contextuais, incluindo interpretações realizadas anteriormente a respeito do texto.

A sociopoética é, justamente, uma linha de estudos literários e socioculturais que proporciona uma dialética entre ficção e realidade social, entre literatura e outros sistemas semióticos, pois se alicerça em duas diretrizes: uma crítica sociocultural das regras do domínio literário e um diálogo intercultural desencadeado pelo estudo dos textos, para que não se recaia em crítica estritamente sociológica nem formalista (JOACHIM, 2007). Há também um viés político: "Portanto, ao estabelecer uma negociação entre memória social e

[25] Ensaio "Princípios verdejantes: novos elementos a respeito de cartilhas lúdicas", de 1931.

[26] Uma 'arquitetura' textual conteria a estrutura explícita e a estrutura implícita, estando a construção de imagens e os movimentos rítmicos em uma das estruturas ou em ambas. A estrutura explícita é o texto literário em seu todo 'bruto', e são também as grandes divisões marcadas do texto, como as seções e as estrofes. As 'partes' menores seriam as sentenças ou os versos, e daí as palavras ou lexemas e os recursos fônicos. A estrutura implícita é a que se depreende da análise e interpretação. Por mais ampla que seja a 'arquitetura', ela é apenas o aspecto formal do texto, que, para ser compreendido de modo mais completo, necessita ainda do aspecto temático e do simbológico, bem como de considerações contextuais externas.

criação artística, a sociopoética obedece a sentimentos de uma coletividade, da contemplação à reivindicação [...]" (SOARES, 2008, p. 26).

Justino (2006) esclarece que o intercultural surge como elemento conjuntivo, ideográmico, e possui pontos de contato com a montagem cinematográfica, já que essa possibilita o rompimento com a divisão do trabalho na produção de filme – mesmo sendo o cinema uma arte industrial. O intercultural, por sua vez, busca interrelacionar as divisões arbitrárias da arte e da sociedade capitalista, contribuindo para o questionamento das rígidas demarcações entre formas populares, massivas e eruditas. Acrescente-se: pode-se questionar a distinção entre 'literatura adulta' e 'literatura infantil'.

O cinema faz-se presente nos poemas bandeirianos pela montagem de cenas 'neorrealistas', uma forma mais elaborada de fanopeia – a criação de imagens –, na nomenclatura poundiana.[27] Bandeira foi 'neorrealista' antes mesmo do surgimento do 'neorrealismo' da prosa literária brasileira e portuguesa e o do cinema italiano. A 'sétima arte' e a televisão, aliás, produziram no século XX aquilo que se pode denominar de 'ícones do socioludismo': Carlito, de Charles Chaplin, e Chavito, de Chespirito (Roberto Gomes Bolaños) – este no final do século, aquele no início. A 'sensação' é a de se ter fechado um ciclo e os ícones agora – não necessariamente sociolúdicos – seriam os do videojogo e os da Internet.

Em boa parte da vasta e renomada obra literária de Bandeira, que inclui poemas, crônicas sobre o cotidiano e personalidades culturais, autobiografias sobre a infância e o percurso literário, cartas sobre o fazer literário, além de traduções, antologias, estudos críticos e outros textos, é interessante e necessário observar as implicações sociolúdicas da sua arte e, especificamente, a figura da criança, pois esse aspecto se mostra um ponto chave da interpretação de vários textos dele, bem como possibilita melhor compreensão de sua época e de ressonâncias contemporâneas. Verifica-se, na próxima subseção, o que é ser 'criança'.

1.2. CRIANÇAS 'JOGADAS' NO MUNDO E NA LITERATURA

Esta subseção contém três itens: a) Infância e 'jogos da memória social'; b) Voz de criança, formas lúdicas e despoetização; c) Crianças pobres e resistência sociolúdica. Adianta-

[27] Noções de imagem – dialética, do pensamento, etc. – são fundamentais também para as explanações críticas (Conferir., por exemplo, BENJAMIN, 1987). Bosi (2000) procura solucionar a questão defendendo que uma "imagem-no-poema" não é um ícone do objeto, nem um fantasma do devaneio, mas uma "palavra articulada", quer dizer, é um nome concreto ou uma figura, mas que só se realiza plenamente em articulação com o 'conceito' e o 'som' ou "poderes da voz".

se que o primeiro trata de acepções da palavra ‘criança’; ideias de ‘imagem’ ligadas ao lúdico, à infância e ao imaginário coletivo; lírica memorial de Bandeira; breve história social da infância, da educação das crianças e da denominada ‘literatura infantil’.

1.2.1. Infância e ‘jogos da memória social’

> [...] Zombaríamos de um pai que por amor ao filho fosse “apanhar a lua”. Mas o poeta não recua diante desse gesto cósmico. Ele sabe, em sua ardente memória, que esse é um gesto de infância (BACHELARD, 1988, p. 95).

Como um dos pontos de partida, considera-se um ‘leque’ das principais acepções da palavra ‘criança’ em dicionário (verbete ‘criança’, In HOUAISS, 2006) – acepções que encontram ‘guarida’ nos textos de Bandeira (2007), ora separada, ora conjuntamente: a) ser humano que se encontra na fase da infância, ou seja, fase do nascimento à puberdade – menino, moleque, garoto, guri, pirralho. Apresenta-se aí uma base biológica; b) o filho, em qualquer idade, para os parentes mais idosos. Tem-se, agora, uma base afetiva. Segundo o dicionário, este é um uso informal brasileiro, mas, em verdade, é encontrado também em outras culturas. Esta acepção permite incluir o adolescente e todo aquele que está em atitude que se reconhece como não típica de adulto.

O adulto, por sua vez, costuma ser reconhecido como um ser capaz de procriar, equilibrado, sério, discreto, responsável, mantenedor da família, cidadão mais ou menos ativo. Considera-se, nessa descrição, uma conjunção de bases conceituais. Em suma, “A máscara do adulto chama-se ‘experiência’. [...] E então ele sorri com ares de superioridade [...]” (BENJAMIN, 2002, p. 21)[28]. Já o idoso, ora é tratado como um adulto bem maduro ou sábio, ora como alguém que voltou à infância – pensa-se em um ‘fechamento’ do ciclo vital, um retorno a ‘fraquezas’ da infância ou um rememorar saudosista – ora como um ser que não tem mais ‘utilidade’.

Assim, ‘criança’ liga-se, etimológica ou semanticamente, à cria, criação, infante – aquele que não tem voz –, filho, formação, educação, afeição, anjo, anjinho etc. A expressão ‘meu filho’, pronunciado por outra pessoa que não a mãe ou o pai, e dependendo da entonação, pode ser ofensivo ou constrangedor. O sentimento para com a criança geralmente

[28] Microensaio “Experiência”, de 1913.

varia da ternura ao fardo da criação, passando pelas questões atuais das drogas, dos (des)limites comportamentais, da 'adultização' precoce, do *bullyng* e da chamada pedofilia. Dificilmente se considera sua resistência no meio social. 'Criação', por sua vez, remete à criação poética, ou identifica-se com poética.

Intelectualmente, define-se a criança por uma 'falta' e por uma 'abundância': "Se lhe falta a completa capacidade abstrativa que a capacite para as complexas redes analítico-conceituais, sobra-lhe espaço para a vasta mente instintiva, pré-lógica, inclusiva, integral e instantânea [...]" (PALO & OLIVEIRA, 2006, p. 7). Sabe-se que, antes mesmo de Sigmund Freud, o poeta William Wordsworth (1988, p. 49) concluía que "O menino é pai do homem".

Simbologicamente, criança é inocência, espontaneidade, estado prévio à obtenção do conhecimento salvador ou pleno, conquista da paz interior e da autoconfiança (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 302). Em "Meninos carvoeiros" não consta, por exemplo, o termo 'inocência', mas 'ingênua', ainda assim não como adjetivação direta aos meninos. De qualquer modo, crianças não são tolas, e o 'simples' não se confunde com o 'simplório'.

Historicamente, notadamente na Idade Média, eram tênues os limites entre a vida da criança e a do adulto. Aparentemente, não havia assuntos a que a criança não tivesse acesso. A morte de crianças – devido a doenças, por exemplo – era fato comum e não causava tanta comoção. Com a crença em coisas maravilhosas e lugares utópicos, crianças e adultos sentavam-se juntos nas praças públicas festivas, ou à noite – após o trabalho – para escutar os contadores de histórias (AZEVEDO, 1999).[29]

A propósito da denominada 'literatura infantil', Silva (2010, p. 37) lembra que

> As raízes históricas da literatura infantil remetem ao surgimento da noção de infância no cerne da ideologia burguesa e ao papel centralizador da escola [...]. O livro infantil [...] transforma-se em instrumento-chave para veicular valores morais, formas úteis e conteúdos edificantes.

A noção moderna de 'infância' desenvolve-se com a burguesia, no 'bojo' de seus valores morais, econômicos, políticos, pedagógicos, etc. O 'livro infantil', ou melhor, o livro que era lido também por crianças – uma coletânea de contos maravilhosos, por exemplo – divertia e educava por suas próprias lições ficcionais. Surgiu antes do livro da 'literatura infantil' burguesa, esse gênero mais pedagógico que literário. Sabe-se que uma boa literatura não deve estar a serviço de causas estritamente pedagógicas, ainda que alguns pedagogos

[29] Com base em pesquisadores como Philippe Ariès, Denise Escarpit, Mikhail Bakhtin, Peter Burke.

apresentem em sua defesa sentenças como esta do grande renascentista Michel de Montaigne (2000, p. 222): "[...] a maior e mais importante dificuldade da ciência humana parece estar nesse ponto em que se trata da criação e educação das crianças".

As lições imagéticas valem mais que as lições moralistas: "[...] quando um poeta moderno diz que para cada um existe uma imagem em cuja contemplação o mundo inteiro submerge, para quantas pessoas essa imagem não se levanta de uma velha caixa de brinquedos? (BENJAMIN, 2002, p. 102)[30].

As 'caixas da memória' se abrem e resplandecem para essas pessoas que não perderam a 'centelha' que reaviva surpreendentes imagens infantis. Bosi (2000, p. 176) toca na questão da memória e das imagens da criança na obra de Bandeira, contrastando-o com o alagoano Jorge de Lima:

> Na lírica memorial de Manuel Bandeira e de Jorge de Lima (...) o movimento do texto visa ao reencontro do homem adulto com o mundo mágico da criança nordestina em comunidades ainda marginais ao processo de modernização do Brasil. Sei que há diferenças: Manuel Bandeira, poeta sofrido, mas civilizadíssimo, gosta do passado pelo que este tem de definitivamente perdido [...]; Jorge de Lima, místico, revive na linguagem a matéria amada e, possuído pelo objeto, chama a pura presentificação, o transe.

É interessante e pertinente destacar esse mundo mágico e marginal. Não há, todavia, separação rígida entre os dois modos de concepção da lírica memorial – a da reminiscência e a do transe –, e é o próprio Bosi (2003a, p. 467), dissertando sobre 'perspectiva' e 'tom', que diz: "Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social [...]".

A respeito da importância da atividade lúdica para a criança, em Bazon (2009, p. 44) comenta-se que, além da satisfação pessoal, ela proporciona

> [...] inúmeras possibilidades educacionais, estimula a vida psíquica e a inteligência, auxilia na adaptação da criança ao grupo ao qual pertence, ajuda na formação de valores e a prepara para respeitar e conviver a partir das regras sociais. Brincando, as crianças podem enfrentar desafios e questões relacionadas ao seu comportamento diário.

Salienta-se que, no poema, o enfrentamento – consciente ou não – é mais forte que qualquer respeito consciente a regras sociais, e, mais que adaptação ao grupo, busca-se um espaço de significação sociolúdica. "Entretanto, na sociedade dita contemporânea, a criança

[30] Ensaio "Brinquedos e jogos: observações marginais sobre uma obra monumental", de 1928. Benjamin se refere à obra *Brinquedos infantis de velhos tempos*, de Karl Gröber.

continua sem identidade, tal qual criticada em momentos históricos anteriores" (OLIVEIRA 2009, p. 165). É provável que o eu poético ou os eus poéticos das obras de Bandeira tenham percebido e 'representado' essa tensão entre resistência e identidade, pois boa parte de seus protagonistas infantis não são nomeados, nem aprofundados psicologicamente, ou como seres de voz ativa – procedimentos, entretanto, mais característicos das narrativas.

O próximo item trata da voz e do silêncio expressivos da criança; da função do uso de diminutivos e prosaísmos na estratégia modernista entendida por despoetização; do "desentranhar" bandeiriano; da história sucinta da 'representação' literária das crianças e dos marginalizados.

1.2.2. Voz de criança, formas lúdicas e despoetização

> E a professora a caminho da escola.. e os garotos simpáticos passando.. e os garotos briguentos.. e as garotas arrumadas e coradas.. e o negrinho e a negrinha descalços (WHITMAN, 2007, p. 201)

Uma das acepções de criança, como se disse, é infante, 'não falante'. Quando é o adulto que fala por ela, isso pode ser interpretado positiva ou negativamente. É positivo, quando se pensa que a criança tem alguém preocupado com ela, com voz social mais reverberante – argumentando a seu favor, ou trazendo-a como destaque de produções artísticas. Além disso, o silêncio pode ser altamente expressivo, como sugere o primeiro poema de *O ritmo dissoluto*, denominado justamente "O silêncio": "[...] Era o silêncio que diz tudo / O que a intuição mal adivinha" (BANDEIRA, 1994, p. 143).[31] Por outro lado, essa 'mudez' é negativa, se a criança "[...] não tem direito [efetivo] à voz, não dita seus valores, mas, ao contrário, deve ser conduzida pelos valores daqueles que têm autoridade para tal: os adultos" (PALO & OLIVEIRA, 2006, p. 5). Um bom texto literário que tematize a criança revela, explícita ou implicitamente, esse autoritarismo, sem precisar apoiá-lo.[32]

---

[31] O silêncio é necessário, enfim, para certas brincadeiras da criança, como a de ficar escondida, como diz Benjamin (2002, p. 107), em um dos extratos de *Rua de mão única*, de 1926-1928.

[32] Muitos adultos, especificamente os marginalizados sociais, também só se sentem bem representados, na arte, quando 'autorrepresentados', através de obras de sua autoria, fenômeno que só se intensificou a partir da década de 1960. O chamado Realismo-Naturalismo do século XIX mostrava alguns grupos marginalizados, porém quase sempre da perspectiva de autores burgueses ou com cargos burocráticos, o que não invalida o acerto de aspectos das representações.

A criança é discriminada por não ter sua voz reconhecida e por ser pequena, diminuta – em meio a seres tão 'grandiosos' quanto os adultos.

Quanto ao uso das formas diminutivas, o próprio Bandeira auxilia no entendimento desse seu 'gosto': "Depois que adoeci tudo que era meu ou para mim levava diminutivo de minha mãe: o leitinho de Nenê (era assim que me chamava), o copinho de Nenê, etc. Como vê, está no sangue..." (ANDRADE & BANDEIRA, 2001, p. 166)

Lapa (1998, p. 93-94) aborda liricamente a questão:

> "[...] *Livrinho* pode não ser um livro pequeno [...] mas é certamente coisa querida e apreciada. É verdade que o sufixo *-inho* serve para formar diminutivos; mas a ideia de pequenez anda ligada geralmente em nosso espírito à ideia de ternura, simpatia, graciosidade. [...] Jaime Cortesão captou perfeitamente este alcance poético do sufixo, como representante das misteriosas delicadezas do nosso sentimento [...]"[33].

Benjamin (2002, p. 72)[34] recorda umas rimas encontradas em um livro ilustrado, da primeira metade do século XIX: um poema repleto de diminutivos – como cidadezinha, anãozinho, quartinho, menininho, lugarzinho –, que servem para cativar o leitor – especificamente o leitor criança –, permitindo-lhe guardar as imagens na memória.

Porém, quanto ao exagero, Benjamin (2002, p.154)[35] situa uma controvérsia pedagógica e literária: "[...] é permitido, a título de advertência, apresentar erros às crianças? Resposta: Sim, quando se exagera. [...] dessa forma [dentre outras]: 'Um menino chamado Eva levantou-se pela manhã do armário e sentou-se para o jantar'". Isso lembra os barrocos – os exageros barrocos – e sua virtual 'utilidade'.

Para a compreensão do uso de diminutivos e do prosaísmo na poesia de Bandeira, esta observação de Vecchi (1998, p. 299) 'encaminha' certa interpretação de poemas:

> (...) no plano formal, o verso livre de ritmos simples, às vezes infantis, a antirretórica do poema-prosa, o recurso à montagem, as opções linguísticas do coloquial; no plano temático, uma parte consistente do repertório de simbologias crepusculares onde se retratam o cotidiano, o banal, as pequenas coisas, a aceitação da doença e da vida com seus cacos de sonhos irrecuperáveis, a recusa desmitificadora da aura romântica da poesia.

---

[33] Cortesão refere-se à língua portuguesa como "crepuscular", "de confidência" e realça palavras como *criancinha*, *velhinha*, *pobrezinhos*, *menina* [meninha], *manhãzinha*, *tardinha*, *noitinha*.

[34] Ensaio "Visão do livro infantil", de 1926. O livro a que se refere é *Cavalinho de balanço e boneca*, de J. P. Wich (1843).

[35] Ensaio "Princípios verdejantes", citado.

São destacáveis as expressões, dentre outras, que se vinculam aos seres ‘baixos’ (“infantis”, “as pequenas coisas”), ao modernismo (“ritmos simples”, “poema-prosa”, “montagem”, “coloquial”, “cotidiano”, “desmitificadora” – embora Bandeira não negue os poetas anteriores ao modernismo) e a relações com a estética simbolista e com sentimentos pessoais de melancolia (“simbologias crepusculares”). Aproveita-se para relembrar que, nesta monografia, ‘prosaico’ está no sentido de ‘ordinário’, daí relacionando-se com ‘cotidiano’, ‘baixo’ ou ‘não elevado’; um ‘poema prosaico’, assim, pode conter ‘elementos’ mais comumente associados a gêneros narrativos em prosa, como personagens, problematização do espaço, etc.

Se o uso de diminutivos integra a ‘poetização’ mais ou menos tradicional da infância, ou um prosaísmo singelo, o prosaísmo modernista, com seu versilibrismo, situa-se no âmbito da ‘despoetização’. Conforme Barbosa (1974, p. 159), “A despoetização não é senão, na verdade, uma estratégia criativa pela qual é ainda possível escrever poesia”.

O prefixo ‘des-’, em Bandeira, tanto tem um sentido de ‘força motriz’ – “*des*poetizar” a expressão, “*des*entranhar” poesia a partir de fatos humildes e cotidianos (ARRIGUCCHI Jr., 1987) – quanto um sentido de alerta para o “*des*amparo” individual e social. Esse prefixo equivale a ‘dis-’ enquanto índice de separação ou encaminhamento para o fim, como em “dissoluto”. De qualquer modo, ‘des-’ forma vocábulos de negação que “[...] são bem mais que a mimesis de um discurso infantil. [...] perceberemos que a estrutura das palavras de negação marca uma filiação e/ou uma pertença aporística ao conceito que incorpora” (SOARES, 2009, p. 7-8).

Há motivações históricas e linguísticas para o prosaísmo na literatura:

> Acontece que o grau de centralização ou descentralização da linguagem não é apenas uma escolha pessoal a-histórica: há tempos linguisticamente centralizadores (que poderíamos chamar de tempos estilisticamente poéticos) e tempos linguisticamente descentralizadores (que seriam tempos prosaicos, em que o forte contato entre línguas e a intensa estratificação linguística trabalham para solapar a autoridade de uma voz única e centralizada). [...]
> As peculiaridades históricas podem explicar, por exemplo, por que parte substancial da poesia europeia do século XX – peguemos os exemplos de T. S. Eliot, na prática, e as concepções literárias do formalismo russo, na teoria – é “centralizadora”, aproximando-se daquele “limite estritamente poético” a que Bakhtin faz referência, enquanto o movimento modernista brasileiro foi enraizadamente prosaico. Um prosaísmo, aliás, que, até o advento dos poetas concretos, e agora, depois deles, continua sendo uma espécie de renitente marca registrada da poesia brasileira (TEZZA, 2010, p. 205-206).

Para a "centralização" europeia, pensa-se em uma busca de recuperação da autoridade intelectual após cada grande conflito armado. Para a "descentralização" brasileira, pensa-se no contato com imigrantes e na questão dos pobres e 'atrasados' que precisam de 'porta-voz'.

O ser 'baixo' pode estar em uma condição de baixeza degradante, física e socioeconomicamente, como nos casos de trabalho insalubre, restando-lhe o *agon* da resistência. O item abaixo destaca ideias sobre resistência; conceito de resistência sociolúdica; estilo 'humilde' de Bandeira; visão histórica do trabalho das crianças pobres no Brasil do início do século XX.

1.2.3. Crianças pobres e resistência sociolúdica

> O inventário da América Latina é um fogo que não cessa de consumir ao sopro do escritor latino-americano. Sua escrita compõe um exercício de alteridade que – através de um mundo fantástico, imemorável, maravilhoso, mágico e/ou de reivindicação – resiste numa dinâmica que desestabiliza a noção clássica do ato que realiza, ao se aplicar numa *outra consciência* do fato histórico e literário (SOARES, 2008, p. 60-61).

Analisando o poema bandeiriano "O martelo"[36], Arrigucchi Jr. (1987, p. 27) conclui que esse objeto, "[...] instrumento da atividade miúda [...], acaba ganhando a força de símbolo [...]: por ele, se afirma, corajosa, a vida pobre e resistente contra as catástrofes que a ameaçam". Portanto, coisas miúdas nem sempre são frágeis, ou podem ser frágeis e resistentes ao mesmo tempo.

Quanto à pobreza econômica, o crítico salienta, coerentemente, que ela é melhor compreendida, na poética de Bandeira, inserida na questão do seu 'estilo humilde', ou seja, de despojamento e redução ao essencial, tanto nos temas quanto na linguagem. É interessante perceber essa humildade em um 'clima' artístico-conceitual, ainda conforme o referido estudioso, que parece detectar um socioludismo nas obras de Baudelaire, Rilke e Picasso:

> Ao buscar a direção do despojamento, do interesse pela pobreza e pelo prosaísmo (este, uma linha de força desde Baudelaire, como é sabido), Bandeira poderia estar retomando ainda uma tendência difusa nas artes europeias do princípio do século [XX], precisamente em artistas que, como

[36] Da obra *Lira dos cinquent'anos*, de 1940.

> ele, tinham raízes no Simbolismo. Penso, por exemplo, no caso de Rilke, o do *Livro das Horas* (1903) [...], e no Picasso de fase inicial, o pintor da *Gente pobre à beira-mar* (1903), da inacabada *Morte de Arlequim* (1905), dos *Saltimbancos* (1905) (ARRIGUCCHI Jr., 1987, p. 16).

Esse 'clima' e alguns dados sociais relativos à pobreza, e especialmente à pobreza das crianças, são esclarecedores para a percepção de que se trata de um assunto pertinente aos escritores e artistas, ainda que oriundos ou integrantes de classes sociais não pobres.

No tocante à situação do pequeno trabalhador no Brasil, os dados provocam alarmes, como registra a historiadora social Irma Rizzini (2010), a respeito do século XX. A pesquisadora atesta dados objetivos e subjetivos. Quanto aos primeiros, salienta que no começo do referido século – que aqui interessa mais de perto – as estatísticas se vinculam às crianças operárias e das colônias agrícolas, sem dados confiáveis sobre crianças carvoeiras. Quanto aos dados subjetivos, ela detecta que muitas crianças até dizem que gostam de trabalhar, mas não acham o trabalho divertido; as que dizem não gostar muito de trabalhar reconhecem que o trabalho é pesado e/ou perigoso.

No texto a ser analisado, o eu poético diz que as crianças trabalhavam como se brincassem. Só assim resistiam. Essa resistência se delineia, explícita ou implicitamente, ante os arranjos socioeconômicos exploradores. E, na direção do termo estabelecido – sociolúdico – é como se em um cenário de carência socioeconômica recriado pela linguagem do eu poético – também lúdica –, a criança resistisse brincando e se fizesse ouvir diretamente ou por esse eu poético, seu porta-voz.

Frequentemente, um poema sociolúdico apresenta algum 'personagem' de resistência sociolúdica. Para essa resistência, além dos elementos que caracterizam o sociolúdico (item 1.1.1), é necessário: a) para a criança, que sobreviva em condições inadequadas (insalubres, perigosas ou violentas); b) para a não criança, que sobreviva nessas condições e que exteriorize revolta ou consciência dos conflitos sociais em que se insere. Para os casos dos suicidas lúdicos, como o João Gostoso do "Poema tirado de uma notícia de jornal", de *Libertinagem*, não deixa de existir tal resistência.

Bosi (2000, p.167), estudando a função de resistência da poesia, constata que

> A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (*poesia mítica*, *poesia da natureza*); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*).

Há mescla de várias faces da resistência em obras de Bandeira e de outros poetas, daí mais uma razão para uso da expressão resistência sociolúdica, ao menos para poemas como "Meninos carvoeiros", em vez de resistência da "poesia mítica", resistência do "lirismo de confissão", resistência da "crítica direta ou velada", etc. Além disso, não se deve exigir, em um texto literário, uma crítica direta à desordem ou à pobreza, embora seja gratificante pensar em utopia e na criação de um país mais justo e solidário. Benjamin (1985) alerta que a pobreza de experiência e a mudez – decorrentes, por exemplo, da Guerra Mundial – não impedem o artista de começar da 'estaca zero', em meio à nova barbárie.

O filósofo entende que "O brinquedo (...) é confronto, e, na verdade, não tanto da criança com os adultos, mas destes com a criança" (BENJAMIN, 2002, p.96)[37]. Willi Bolle explica esse confronto (e a resistência sociolúdica decorrente), na 'orelha' dessa referida obra de Benjamin:

> O brinquedo e o brincar formam, nos escritos de Benjamin, um par dialético que traduz o relacionamento entre o adulto e a criança. Enquanto o brinquedo, ao longo da história cultural, representa a proposta pedagógica do educador, o brincar expressa a resposta da criança. Na imprevisibilidade de suas reações, esta preserva sua autonomia. Não raramente escolhe como brinquedos objetos que os adultos jogam fora [ou não valorizam afetivamente], e é nesses momentos que ela se aproxima dos 'inúteis', fazendo lembrar os tantos que vivem à margem da sociedade.

A resistência sociolúdica pode se configurar, pois, até em gestos aparentemente inocentes, como brincar com sobras (de comida, de construção, de carvão, etc.), ou em gestos portadores de uma história reconhecidamente atrelada a embates sociais (como jogar capoeira).

Na próxima subseção, procura-se entender o Bandeira 'bandeirante', 'desbravador', 'brincante', resistente, cuja vida reforça suas obras sociolúdicas. Apresenta-se uma visão ampla acerca da poética sociolúdica de Bandeira; da estrutura da obra *O ritmo dissoluto*; de dados biográficos funcionais e dados histórico-literários do modernismo brasileiro.

1.3. 'Abrindo o jogo': Manuel Bandeira, o 'Nenê' ou o 'Menino Dissolutinho'

> Uma criança disse, O que é a relva? trazendo um tufo em suas mãos ; / O que dizer a ela? ... sei tanto quanto ela o que é a relva. // Vai ver é a bandeira

[37] Ensaio "Brinquedos e jogos".

> do meu estado de espírito, tecida de uma substância de esperança verde (WHITMAN, 2007, p. 51).

O sujeito crescido se vê no passado, com suas experiências primordiais do divertimento e da morte, no poema "Infância" (BANDEIRA, 2007, p. 237-238)[38], por exemplo, atingindo uma madureza ainda na meninice: "Descoberta da rua! / [...] / Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou [...] / Depois meu avô... Descoberta da morte! / [...] / Estava maduro para o sofrimento / E para a poesia".

O sujeito crescido também se vê no presente, provinciano deslocado, irrealizado, dentuço, sem armas nem amarras, no poema "Autorretrato" (BANDEIRA, 2007, p. 361)[39]:

> Provinciano que nunca soube
> Escolher bem uma gravata;
> Pernambucano a quem repugna
> A faca do pernambucano;
> [...]
> Envelheceu na infância da arte,
> [...]
> Arquiteto falhado, músico
> Falhado (engoliu um dia
> Um piano, mas o teclado
> Ficou de fora); sem família,
> Religião ou filosofia [...]

Também há de se perceber características estilísticas de Bandeira: a união do visual ("autorretrato", "gravata", "faca", "arquiteto", "piano" e seu "teclado", enquanto objetos) com o auditivo ("músico"; rimas em '-ano', em '-ia'; aliteração "faca" – "falhado" – "ficou" – "fora" – "família" – "filosofia"), e a união de tempos ("envelheceu na infância da arte").

Mas há, por outro lado, o homem que entende o provincianismo como resistência a mudanças abruptas e mercantis na sociedade: "O Brasil todo é ainda província. Deus o conserve assim por muitos anos!" (BANDEIRA, 1997, p. 8)[40]

Contrastando com esse 'ar local', é necessário lembrar as vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX, sobretudo, no caso, na linha primitivista – expressionista – surrealista (BOSI, 2006, p. 340). Essas vanguardas eram conhecidas por Bandeira, ao menos

---

[38] Da obra *Belo belo*, de 1948.
[39] Da obra *Mafuá do malungo*, de 1948; 2ª edição aumentada, 1954.
[40] "Advertência", na 1ª edição de *Crônicas da província do Brasil* (1937).

em muitos de seus pressupostos e ritmos, inclusive devido a seu ofício de cronista e crítico de arte, e pela sua proximidade a intelectuais 'abertos' como Rui Ribeiro Couto e Mário de Andrade[41].

E que é 'ritmo dissoluto', do título da obra que abriga o poema a ser analisado?

'Ritmo', em geral, é movimento pulsante. Para Bandeira (1997, p. 533), é o verso mesmo, a unidade rítmica do texto poético. Segundo Mário de Andrade, a fase rítmica, na música: "Compreende toda a Antiguidade até a dissolução da Grécia. Inclui todos os povos chamados de 'primitivos'" (ANDRADE & BANDEIRA, 2001, p. 698). Atenta-se para os termos 'dissolução' e 'primitivos'.[42]

'Dissoluto' é algo que foi ou está sendo dissolvido, decomposto; e ainda, em sentido figurado, é o devasso, o libertino (verbete 'dissoluto', In HOUAISS, 2006). Já aponta, pois, para a obra seguinte de Bandeira: *Libertinagem*, nitidamente modernista.

A obra *O ritmo dissoluto* (In BANDEIRA, 1994) poderia ter sido dividida em dois conjuntos temático-estilísticos: os quatorze primeiros poemas – de "O silêncio" a "Quando perderes o gosto humilde da tristeza" – correspondem à face bandeiriana ligada à tradição parnasiano-simbolista; os outros dez poemas – de "A estrada" a "Balõezinhos" – demonstram mais incisivamente as dissoluções, o viés modernista. A obra foi inicialmente publicada em 1924 no livro *Poesias*, que incluía as obras anteriores *A cinza das horas* e *Carnaval*.[43]

O ritmo dissoluto foi escrita quando o escritor morava no morro do Curvelo, no Rio de Janeiro, e apurava a observação dos pobres em geral e das crianças em especial:

> A morte de meu pai e a minha residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou. [...] o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhe às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na rua da União em Pernambuco (BANDEIRA, 1997, p. 322).

Uma rua chamada "da União" não pode sair facilmente da memória. Nem o 'baixo' visto do 'alto', este 'rebaixando-se' para obter contato. Finazzi-Agrò (1998, p. 244) postula

---

[41] Para entender o relacionamento entre os três autores, conferir Bandeira (1997, p. 321-329; 2008, p. 16-75).

[42] Benjamin (2002, p. 99-100), no ensaio "Brinquedos e jogos", parece concordar com a não 'pureza' do primitivo, pois a chamada 'arte popular' muitas vezes é apenas o resíduo de bens culturais de uma classe dominante.

[43] No plano nacional, 1924 é também o ano do *Manifesto da poesia pau-brasil*, de Oswald de Andrade; da conferência "O espírito moderno", de José Graça Aranha; da carta-manifesto "A arte moderna", de Joaquim Inojosa – primeiro documento do 'modernismo' no Nordeste; da escrita final do ensaio *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade. No plano internacional, é o ano do *Manifesto do surrealismo*, de André Breton; do Congresso Futurista; da morte de Franz Kafka – mestre do 'realismo fantástico'.

que Bandeira é equiparável a "[...] um *bricoleur*, uma criança jogando com os míseros restos de uma realidade que não é a sua ou é a sua apenas no espaço convencional do jogo". Não seria 'sua realidade' no plano biográfico em sentido estrito, já que Bandeira não chegou, por exemplo, a ter de morder "pão encarvoado" para sobreviver, embora tenha passado dificuldades financeiras.

Mesmo assim, deve-se desconfiar de um autor de origem não pobre falando dos pobres? Benjamin (2002, p. 122)[44] alerta que "A burguesia encara a sua prole [ou a dos seus amigos] enquanto herdeiros [ou na conveniência social]; os deserdados, porém, a encaram enquanto apoio, vingadores ou libertadores". Por outro lado, paralelamente ao que foi dito sobre o silêncio das crianças, é questionável asseverar que os proletários estão sempre mais aptos para falar de si mesmos ou de suas crianças. Além disso, não se conhece, até o momento, filho natural de Bandeira, embora diga ter cuidado de um John Talbot, a quem chama de "meu filhinho".[45]

Mesmo que tenha frequentado as 'rodas burguesas', o nome de Bandeira e as suas obras continuam sensibilizando os mais variados públicos e integrando o 'patrimônio artístico' brasileiro, como atestam, além das inúmeras edições e análises de seus textos, eventos como a FLIP 2009 (Feira do Livro de Paraty), dedicada a ele.

As fotografias abaixo como que demonstram o nome de Bandeira ligado a atividades lúdicas e culturais. A 'Foto 1' é um cartaz da FACMA – Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira –, fixado em quadro de avisos da Faculdade de Letras da Universidade Estadual da Paraíba, convidando o público em geral para se inscrever em um dos cursos disponibilizados para o ano de 2011: na coluna da esquerda, listam-se os cursos de violão, pintura, teclado, desenho, percussão, artesanato e técnica vocal; na coluna da direita, dança, 'grafiti', mosaico, fantoche, escultura, serigrafia e figurino/cenografia. Apenas o curso de serigrafia parece menos lúdico.

A 'Foto 2' flagra Bandeira contemplando um quadro de Portinari (título não apurado), na exposição do pintor, na residência da família Nabuco, no Rio de Janeiro, em novembro de 1944. Os dois garotos 'encaram' seus visitantes apreciadores e, embora não pareçam pertencer a uma classe social "desamparada", sensibilizam o olhar de Bandeira. Suas roupas podem ser uma estilização das vestes quadriculadas de saltimbancos (e então o quadro seria sociolúdico), em contrate com o terno e gravata do poeta.

---

[44] Ensaio "Uma pedagogia comunista", de 1929.

[45] Conferir poemas "Testamento" e "Acalanto de John Talbot", de *Lira dos cinquent'anos* (1940) e "John Talbot", em inglês, de *Mafuá do malungo* (1948).

Foto 1 - Cartaz da FACMA

(Joéliton Araújo. Faculdade de Letras da UEPB, 18/03/2011)

Foto 2 – Bandeira e quadro de Portinari

(Carlos Moskovics. Acervo Portinari, *apud* BANDEIRA, 2009, p. 438)

O viés social na obra de Bandeira é um dos assuntos mais polêmicos e incompreendidos pela crítica literária e até em declarações do próprio autor, ao dizer-se "poeta menor" e de eventual "emoção social".[46] No entanto, outras expressões usadas – só para transcrever algumas e para não falar de poemas inteiros – convidam a pensar a questão em bases sociolúdicas: a) "crítica", na citada crônica "O heroísmo de Carlito"; b) "desamparados", na última estrofe de "Meninos carvoeiros"; c) "desamparo social", referindo-se a prostitutas, na crônica "O mangue" (BANDEIRA, 1997, p. 199).[47]

Pode-se classificar a versificação bandeiriana da seguinte maneira: a) poemas sociolúdicos (uns envolvendo diretamente crianças, como "Meninos carvoeiros", "Na Rua do Sabão", "Balõezinhos"; outros não as envolvendo diretamente, como "Não sei dançar", "Poema tirado de uma notícia de jornal", "Vou-me embora pra Pasárgada" – pelo seu teor de resistência utópica, e não meramente de evasão); b) poemas de "emoção social" apenas sugerida (como "Pensão familiar", "Irene no céu", "O martelo"); c) poemas de teor político, embora possam ter momentos introspectivos (como "Rondó dos cavalinhos", "Carta-poema"); d) poemas de teor existencial ou metafísico (como "Nietzschiana", "Momento num café"); e) poemas deliberadamente autobiográficos (como "Autorretrato", "Infância", "Testamento", "Evocação do Recife"); f) poemas metalinguísticos (como "Poética", "Nova Poética", "Antologia"); g) poemas de circunstância (muitos de *Mafuá do malungo*).

Bandeira irrompeu nessa linha sociolúdica de produção poética precisamente no período entre guerras mundiais, em que há contestação da economia capitalista – e ressonâncias marxistas, embora sem adesão explícita do autor – e em que novas formas de comunicação social, como o rádio e o cinema, passam, de certo modo, a concorrer com a cultura literária.[48]

O fazer poético bandeiriano serve, no plano da resistência pessoal, como remédio espiritual um tanto irônico para a sua melancolia de tuberculoso que perdeu, sucessivamente, familiares queridos, passando a residir, por um tempo, no casarão em ruína. Bandeira se revela, de certo modo, como uma criança que fica 'jogada' no mundo, mas que dá a 'volta por cima' com sua poética despoetizadora e acolhedora de outras 'crianças', seres 'baixos' e formas lúdicas. Chega o momento da análise do poema. 'Entram em cena' os meninos carvoeiros, com um chicote nas mãos...

---

[46] Essas expressões encontram-se no *Itinerário de Pasárgada* (BANDEIRA, 1997, p. 343).
[47] Prefácio ao álbum *Mangue* (1947), de Lasar Segall.
[48] O mineiro Artur Bernardes era o presidente do Brasil (de 1923 a 1926), eleito pelo voto direto, mas representante da oligarquia rural, dentro da chamada 'política do café-com-leite'. Enfrentou revoltas militares e crises políticas. Depois dele, veio o fluminense Washington Luís, deposto pela 'Revolução de 1930', que conduziu o gaúcho Getúlio Vargas ao poder.

2. O GINGADO DOS MENINOS CARVOEIROS

> Eu sou carvão / tenho que arder na exploração / arder até às cinzas da maldição / arder vivo como alcatrão, meu irmão / até não ser mais a tua mina, patrão (CRAVEIRINHA, 1980, p. 180).

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

Pode-se dizer que Bandeira, ou melhor, seu eu poético elabora um ‘quadro geral’ de *mimicry*, de ilusionismo realista, inserindo nele as demais estratégias de jogo (subseção 1.1). A ‘realidade referencial’ brasileira, observada e rememorada, fornece-lhe essa ‘moldura’ ou esse ‘alicerce’. O título do poema é provocativo (*agon* inicial), pois carvoeiros praticam uma atividade insalubre, e crianças estariam ainda mais expostas que adultos – contraste que já implica uma “emoção social”. Os meninos são miseráveis, muito magros (“raquíticos”),

anônimos, não questionadores, talvez negrinhos.[49] O emprego do artigo "os", logo no primeiro verso, sugere que são meninos cuja realidade referencial não é desconhecida da comunidade de leitores. Trabalham como carvoeiros, isto é, transportam e vendem carvão na cidade – fazendo pensar que moram em bairros afastados ou na zona rural[50]. Só dispõem, como meio de transporte do seu produto, de seus burrinhos – magrinhos e velhos (segundo *agon*). Atenta-se para as formas diminutivas (item 1.2.2), que sugerem fraqueza física, ternura, solidariedade. Supõe-se sejam dois animais ("alimárias") e dois meninos, mas não é dito se dois do sexo masculino, ou se há uma garota. Nem se tem certeza se as bestinhas pertencem aos jovens ou a seus pais: devem ser de um contratador indiferente a usar mão-de-obra infantil.

Os garotos não se relacionam com a velhinha que recolhe os restos de carvão – caídos do tecido grosseiro ("aniagem") dos sacos ou fardos – e apresentam uma atitude sádica, considerada típica das crianças, no caso para com as bestinhas de carga – que sofrem nos lombos o estalar de um chicote enorme ("relho"), e não reclamam. Mas, com esses mesmos animais – instrumentos vivos do brincar ou brinquedos viabilizados na situação –, as crianças se divertem na volta (para casa?), em posição alta ("encarapitados"), "apostando corrida" e "dançando" e requebrando nos artefatos de pendurar carga dos dois lados ("cangalhas"), confundidas com a fragilidade dos bichos e a dos sacos remendados, a da madrugada ingênua, a do pão encarvoado, a de espantalhos estropiados e trágica ou tragicomicamente desassistidos.

Antes desse poema, são poucos os textos literários no Brasil que, de um modo ou de outro, unem lirismo e crítica ao abordar a questão da criança como 'ator principal' ou reificada pelos 'jogos do mercado' – textos que podem ter servido ao menos de 'inspiração' ao pernambucano (*agon* intertextual). Como exemplos, lembre-se o conto "Negrinha", de Monteiro Lobato[51] e esta passagem do poema "*Mater*", de Augusto dos Anjos (1994, p. 285):

---

[49] Em contos tradicionais, como "Por que o negro é preto", crianças brancas ficam da "cor de carvão", devido ao 'castigo' de Jesus Cristo para com uma jovem mãe, que mentira para ele ao tentar não revelar, por vergonha, ter muitos filhos. Conferir Araújo (2009).

[50] O sufixo –eiro(a) é muito produtivo na língua portuguesa: além de designar trabalhador (como carvoeiro), é usado, por exemplo, para nacionalidade (como brasileiro) e para atividades excessivas ou continuadas (como brincadeira). Nas carvoarias, também é comum que crianças fiquem responsáveis por juntar e ensacar o carvão e até por queimar a lenha. A "cidade" pode sugerir uma intenção alegórica, estando dentro e fora do jogo textual, indiciando destruição e conservação ao mesmo tempo (Conferir BENJAMIN, 1989). Semioticamente, contém em si o elemento *cida* (aquilo que mata, corta ou deita abaixo), a *ida* e a *idade.*

[51] Publicado em 1920. Bandeira (1997, p. 271), na crônica "Meu amigo Mário de Andrade", de 1943, reconhece Lobato como um dos precursores do "estado de espírito" do modernismo para interpretar o Brasil.

"[...] Pois, quanto a mim, sem pretensões, comparo / Essas humanas coisas pequeninas / A um *biscuit* de quilate muito raro / Exposto aí, à amostra, nas vitrinas".[52]

Ele incluiu "Meninos carvoeiros" em *Meus poemas preferidos*[53] (BANDEIRA, 2003), o que não fez, por exemplo, com outro importante poema sociolúdico, "Balõezinhos".

Outros estudiosos também destacaram o valor literário e social de "Meninos carvoeiros", alguns relacionando o poema com dois outros de *O ritmo dissoluto* – "Na Rua do Sabão" e "Balõezinhos" (CARDOZO, 1925; ATHAYDE, 1931; MAZZARI, 2002; FLORES Jr., 2007; ARAÚJO, 2008) – embora com métodos, objetivos e aprofundamentos diversos. E mais alguns analistas apenas citaram o poema ou brevemente comentaram-no em um quadro geral de poemas importantes de Bandeira, pois tinham por objetos de análise outros poemas do autor (KOSHIYAMA, 2003; AGUIAR, 2008).

Procedendo a uma retrospectiva crítica, percebe-se, a título de ilustração, que Cardozo (1925) e Athayde (1931) mantêm-se em uma perspectiva de crítica impressionista, não integrando fatores externos e internos da obra bandeiriana. Mazzari (2002) dá mais atenção a "Na Rua do Sabão", apesar do título do seu estudo referir-se a um verso de "Meninos carvoeiros". Flores Jr. (2007) destaca mais as conexões do caráter conflituosamente humilde/culto da poesia de Bandeira com os dados da desintegração do chamado patriarcalismo rural brasileiro, não desenvolvendo o aspecto lúdico.

Como esclarecem os responsáveis pela edição crítica de *O ritmo dissoluto*, "O manuscrito (em anexo) de 'Os meninos carvoeiros' é um autógrafo a tinta preta, em folha de bloco não pautada [...]; a folha mede 26 x 20,4 cm e apresenta [só] a frente escrita, sem assinatura nem data" (*apud* BANDEIRA, 1994, p. 13).

Mário de Andrade (In ANDRADE & BANDEIRA, 2001, p. 96) ficara entusiasmado com o manuscrito do poema, em carta a Bandeira[54]: "[...] Esqueci de dizer do teu poema 'Os meninos carvoeiros' [sic] que só a 'Rua do Sabão' [sic] o ultrapassa. É UMA DELÍCIA". Bandeira (In ANDRADE & BANDEIRA, 2001, p. 97) responde, também por carta[55], traçando um 'acre' autoperfil marginal e 'pedindo conselhos' lexicais:

> [...] Vejo que se perdeu a minha carta anterior [...]. Hoje vivo da caridade do Estado e como ao Brás Cubas o que me conforta é não transmitir a ninguém o legado da minha miséria. [...] Na mesma carta fazia-te uma consulta sobre

[52] Publicado em 1912. Bandeira (1997, p. 431), em *Estudos literários. Apresentação da poesia brasileira* (1ª ed. 1946; 4ª ed. 1965), diz que a poética anjosiana aspirava a dominar todos os contrastes, inclinação que vale para o próprio Bandeira.
[53] Autoantologia de 1966.
[54] Escrita em São Paulo e datada 7 de junho [de 1923].
[55] Escrita no Rio de Janeiro e datada 27 de julho de 1923.

> o vocábulo chouteira que empreguei nos "Meninos carvoeiros". Não existe chouteira no sentido de chicote. [...] Ponho açouteira ou peia? [...]

Bandeira emendou para "relho" (verso 4). O manuscrito indica que o poeta não costumava modificar muito seus poemas antes da publicação, bem como de uma edição para outra, embora haja divergência, no caso, quanto ao número de estrofes, se comparado o texto da edição crítica ao manuscrito e a algumas edições em vida do autor.[56]

Mazzari (2002) acredita que o juízo de Mário de Andrade, ao preferir "Na Rua do Sabão", talvez se deva a sua estrutura formal mais elaborada (aparentemente), mas não aprofunda a comparação entre os dois poemas.

"Meninos carvoeiros" é um poema curto, em 'terceira pessoa', o décimo sexto de um total de vinte e quatro de *O ritmo dissoluto*, 'virgem', sem publicação anterior em revista ou jornal. É constituído por vinte versos, distribuídos em sete estrofes (pela lição da edição crítica), sendo quartetos as duas primeiras e a última; quintilha a antepenúltima; versos isolados a terceira, a quarta e a sexta estrofes.[57]

Os versos são na maioria heterométricos entre si; alguns são livres mesmo, sendo o mais extenso o nono, que constitui a terceira estrofe e que marca como que uma divisão interna: o dobrar da velhinha (terceiro *agon*) constitui uma 'dobra' no poema, uma montagem (e um *repens*), quer dizer, após uma parte poemática de ação mais calma ou alquebrada, passa-se para um 'quadro' vitalista, que, por sua vez, é composto de um comentário solidário do eu poético para com os carvoeiros (versos 11 a 15) e de libertina ação em 'zoom' desses meninos (versos 17 a 20). Os outros versos livres são o décimo quinto e o vigésimo.

Há uma 'fluência narrativa' no poema, porém nem todos os 'elementos da narrativa' são definidos, já que, por exemplo, os personagens não são nomeados, sua idade precisa não vem à baila, o espaço da cidade não é descrito e o tempo da ação dos meninos não é explicado: inicia em plena madrugada ou com o crepúsculo matutino, que é um nascer delicado de luz no mundo? A volta se dá ao crepúsculo vespertino ("boca da noite")? De qualquer modo, esse ciclo temporal sugere um dia inteiro de trabalho.

Teles (1989) nota que Bandeira usou bastante o verso octossílabo em poemas de várias obras e que os dois versos iniciais de "Meninos carvoeiros" podem ser contados como

---

[56] A indicação "Petrópolis, 1921" foi acrescentada na edição *Poesia e prosa*, de 1958, e preservada na edição crítica.

[57] Versos isolados constituindo estrofes é um procedimento recorrente na poética bandeiriana, e adquire acentuado valor expressivo, como observa a professora Kalina N. Guimarães (2005) na sua leitura do poema "Na Rua do Sabão", também sociolúdico.

octossílabos, porém com uma possibilidade de leitura rítmica que os aproximam dos versos livres. Procede-se à análise de aspectos sintáticos, lexicais e fônicos.

Sintaticamente, além do uso de versos livres 'impactantes' e alguns símiles não menos 'impactantes' assinalados pelo "como" (versos 15 e 20), ao menos duas questões são pertinentes. A primeira está no plano da interação entre as linguagens verbal e não verbal. Bosi (2000, p. 36) sugere uma comparação entre a dança e a sentença ou o verso: "Se algum símile adere à natureza da frase, o mais justo não parece vir do desenho feito a régua e a compasso, mas de artes [como a dança] que dão corpo ao movimento, à ação", convergindo para a aceitação defendida pelo poema "Poética": "Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis" (BANDEIRA, 1998, p. 14).

A segunda questão é a predominância dos processos de coordenação sintática sobre a subordinação, corroborando para a não hierarquização das ações ou dos comentários no poema, bem como para o dinamismo das imagens (item 1.1.1, nota 27), e ainda 'dissolvendo' a necessidade de nexos causais. A propósito, um texto literário não está obrigado a mostrar nem as 'causas sociais' da miséria.

Lexicalmente, além do uso de substantivos no grau diminutivo, funciona uma adjetivação considerável – "enorme" (verso 4); "magrinhos" e "velhos" (verso 5); "remendada" (verso 7); "raquíticas" (verso 11); "descadeirados" (verso 12); "ingênua", a madrugada (verso 13); "ingênua", a miséria, que também é "pequenina" – metáfora irônica ou denunciante (verso 14); "adoráveis" (verso 15); "encarvoado" (verso 17); "encarapitados" (verso 18); "desamparados" (verso 20). São, portanto, treze ocorrências, geralmente 'informais', contando a repetição de "ingênua" e não contando: a) "carvoeiros" na expressão "meninos carvoeiros" (título e verso 1), pois funciona como um substantivo composto; b) "de lenha" na expressão "carvão de lenha" (verso 6), por não corresponder exatamente a lenhoso; c) "feita" por integrar a expressão "parece feita" (verso 13). Há dois adjetivos em diminutivo: "magrinhos" (os burros) e "pequenina" (a miséria).

'Velho', segundo os dicionários e gramáticas normativas, pode ser adjetivo e substantivo, no caso, respectivamente, quando o eu poético caracteriza os burros de "velhos" e quando ele descreve o gesto de "uma velhinha" (verso 9). Das treze ocorrências, quatro vinculam-se aos carvoeiros: duas denunciando sua baixa condição – "raquíticas" e "desamparados" –, e duas demonstrando afeto e elevação – "adoráveis" e "encarapitados". Quanto ao prefixo 'des-' (item 1.2.2), relacionado aqui à velhice, dissolução e fim, ocorre em "descadeirados" (final do verso 12) e "desamparados" (final do último verso).

Percebe-se que os ‘verbos’, estão quase todos no presente do indicativo ou no gerúndio, corroborando com a ‘presentificação’ da cena poemática e com a recepção do poema como tendo uma temática atual, apesar de transcorridos muitos anos de sua ‘estreia’.

Fonicamente, ou fônico-estilisticamente, o trabalho artístico também se revela. Não há rimas entre palavras de finais de versos, exceto algumas em *–ado(s)*. Ocorre uma ‘dança’ de vogais fechadas e abertas em cada verso e entre as palavras iniciais dos versos, sendo que no último verso muitas realizações da vogal ‘a’ apresentam um timbre nasal, como a sugerir emoção, ‘voz embargada’ por testemunhar-se o desamparo: “D*ançan*do, b*am*bole*an*do nas c*an*galhas c*o*mo esp*an*talhos des*am*parados”. Quanto às consoantes, o reagrupamento de certos tipos pode reforçar a interpretação de trechos do poema ou de um seu sentido geral. A nasal bilabial ‘mê’ [m] faz pensar em seres e coisas em dificuldade: *m*eninos, ani*m*ais, *m*agrinhos, re*m*endadas, ge*m*ido, *m*iséria, *m*ordendo, ali*m*árias; ou algo a ser percorrido ou concluído: ca*m*inho, *m*adrugada. A oclusiva (ou plosiva) velar desvozeada ‘kê’ [k] lembra algo explodindo ou com grande energia armazenada ou oculta: *c*arvoeiros, *c*aminho, *c*arvoero (*sic*), toc*c*ando, sa*c*os, *c*arvão, *c*arvões, *c*aem, bo*c*a, re*c*olhe, *c*rianças etc. A fricativa (ou constritiva, sibilante, chiante) dental desvozeada ‘sê’ [s] poderia sugerir algo passageiro ou sendo revelado: menino*s* carvoeiro*s* (e as demais marcas de plural), pa*ss*am, *c*idade, *s*ei*s* *s*aco*s*, *s*ó me*s*mo, de*s*cadeirado*s*, pare*c*e. A fricativa velar desvozeada ‘rrê’ [*X*] indicaria algo ruindo, desfiando ou ardendo: ca*r*voeiros, ca*r*voero (*sic*), *r*elho eno*r*me, bu*rr*os, ca*r*vão, *r*emendada, *r*aquíticas etc. Já a oclusiva bilabial vozeada ‘bê’ [b] ressoaria mais lúdica ou ‘solidária’: *b*urros, *b*oca, *b*urrinhos, *b*rincásseis, *b*am*b*oleando.

Até aqui, apreciou-se destacadamente o ‘arcabouço’ formal e temático. A subseção abaixo busca aprofundar a análise e interpretação, inclusive propondo o início de estabelecimento de mais uma noção lúdica: ‘*alea* semântica’.

2.1. *Alea* semântica, gestos sociolúdicos e aposta no futuro (obscuro)

Algumas palavras-chave do poema são consideradas em certas implicações ou possibilidades etimológicas, sociolinguísticas, interdiscursivas e/ou simbológicas (*alea* semântica). ‘Carvoeiro’ vem do latim *carbonarìus, i*, tendo começado a fixar-se no português desde o século XIII. Designa tanto os trabalhadores carvoeiros, quanto certas árvores de flores amareladas ou esverdeadas (cores do Brasil!) usadas para produzir carvão. ‘Mono-carvoeiro’

– mais conhecido por ‘muriqui’ – é considerado o maior macaco das Américas, e as brincadeiras infantis são vistas por muitos apenas como grandes ‘macaquices’.

‘Carvão’ origina-se do latim *carbo, ónis* e designa a brasa, o tição, o material sólido – ‘rico’ no elemento químico carbono – usado como combustível. Na linguagem popular e dos delinquentes, é sinônimo de dinheiro. A terminação ‘-ão’ de ‘carvão’ não indica etimologicamente um aumentativo, mas pode sugerir contrastes com os diminutivos do poema: por exemplo, entre os “carvões” que caem e os “carvoeirinhos” que se elevam. O carvão negro e frio precisa de uma centelha para revelar sua verdadeira natureza (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 196). Na segunda parte do poema, os garotos são incendiados, talvez pela centelha do crepúsculo vespertino (“boca da noite”), apesar de o crepúsculo relacionar-se com a saudade e a melancolia (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 300), muito presentes nos poemas de Bandeira.

Um dos poemas-chave a respeito da melancolia é “Madrigal melancólico”, também de *O ritmo dissoluto*: “E a beleza é triste. / Não é triste em si, / Mas pelo que há nela de fragilidade e de incerteza”. Essa incerteza integra, pois, tanto o senso estético, a beleza, quanto o senso lúdico de vertente aleatória. Bandeira se compraz em um jogo entre irônico e melancólico, em afinidade com esta observação de Candido (2007, p. 77):

> “[...] sabemos que se fala em ‘ironia trágica’, ‘ironia do destino’, ‘cruel ironia’ etc. Há uma ironia de conotação cômica, ou simplesmente alegre, e outra de conotação trágica, ou simplesmente melancólica. Entre ambas, a gama é vasta”.

É curioso pensar que o carbono fundamenta a chamada ‘química orgânica’ e é utilizado em datações arqueológicas etc., o que pode ser correlacionado à sondagem dos poetas pela origem das coisas, dos seres e das linguagens: busca por ‘raízes’ e ‘tesouros’, ainda que ‘carbonizados’ pelo capitalismo e pela burocratização do cotidiano. Afinal, “onde as crianças brincam existe um segredo enterrado” (BENJAMIN, 2002, p. 142)[58].

E assim escreveu o grande poeta do chamado ‘pré-modernismo’, no soneto “Psicologia de um vencido”, com um título que reconhece um dos resultados possíveis do jogo agonístico – perder – e com uma primeira estrofe que se refere a carbono, contrastes humanos e infância, ironicamente atribuindo o sofrimento ao signo de nascimento e não a

[58] Ensaio-resenha “Chichleuchlauchra: sobre uma cartilha”, de 1930, a respeito de *Hurra!*, de Tom Seidmann-Freud. A sentença de Benjamin baseia-se na sentença de Goethe a respeito de um cultuado aforista do século XVIII: “Podemos nos valer dos escritos de Lichtenberg como da mais admirável varinha mágica; onde ele faz uma brincadeira, existe um problema escondido”.

fatos sociais: “Eu, filho do carbono e do amoníaco, / Monstro de escuridão e rutilância, / Sofro, desde a epigênesis da infância, / A influência má dos signos do zodíaco” (ANJOS, 1994, p. 203). Bandeira foi mais comedido em “Epígrafe”, primeiro poema da sua primeira obra publicada *A cinza das horas*, com ‘resíduos’ biográficos (subseção 1.3) e também falando de perda e ardência: “Sou bem-nascido. Menino, / Fui, como os demais, feliz. / Depois, veio o mau destino / E fez de mim o que quis. //[...] Levou tudo de vencida [...] // E dessas horas ardentes / Ficou esta cinza fria. // – Esta pouca cinza fria...” (BANDEIRA, 2007, p. 9).

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009), veja-se a ‘carga sugestiva’ de simbologias dos números seis, trinta e seis, oito, sessenta e quatro, nove, doze, dezessete (com a do pão) e vinte, já que são depreendíveis no poema como ‘imagens profundas’, e um poema modernista, ou ‘jogado’ no contexto modernista, oferece sugestões ‘primitivistas’, certos ‘retornos’ e conexões interculturais. Houve mesmo um movimento literário denominado ‘imagismo’

> “[...] surgido pouco antes da Primeira Guerra Mundial [...]. O escopo do movimento seria, segundo Pound, ‘lançar a imagem na retina mental’, através de expressões diretas [...]. Foi ainda Ezra Pound quem, de acordo com os princípios *imagistas*, definiu a poesia como ‘uma espécie de matemática inspirada’ (CAMPOS, 1978, p. 88-89).

Entretanto, Bandeira ‘digeria’ essa e outras vanguardas (subseção 1.3) de acordo com suas próprias concepções artísticas.

O numeral seis é citado (verso 6) em relação a sacos e, se multiplicados por dois – supondo-se dois burros –, tem-se doze sacos. Nos jogos conhecidos por ‘ludo’ e ‘ludo real’ o seis do dado tem a função de superativar os marcadores, denominados ‘cavalos’ – e não burros. A simbologia do seis marca essencialmente a oposição, nem sempre de contradição, entre a ‘criatura’ e o ‘Criador’, em um equilíbrio indefinido. Reúne dois complexos ternários e pode inclinar-se rumo à união com Deus, mas também em direção à revolta. É também o ‘Hexâmero bíblico’: o mundo teria sido criado em seis dias. No poema, não há revolta explícita das crianças, embora haja resistência e (re)criação de seu ‘microcosmo’ pelo eu poético.

Aproveita-se para enfatizar mais este ‘itinerário’ de Bandeira (1997, p. 295): “O meu primeiro contato com a poesia sob a forma de versos terá sido provavelmente em contos de fadas, em histórias da carochinha”. Nelas, o seis é o homem físico sem o seu elemento salvador. Aqui cabe perguntar: como os carvoeiros podem salvar-se? Até quando resistirão? O seis surge exatamente no sexto verso: seis vezes seis é igual a trinta e seis, que, por sua vez, é

o número da solidariedade cósmica – como que potencializando a solidariedade ‘mundana’ do eu poético e dos leitores para com os meninos, os burros e a idosa.

O verso 8 fala de queda. Carvões “caem”. Acredita-se em queda de anjos. Oito é o número do equilíbrio cósmico, do verbo, do infinito (quando ‘caído’). E, ‘forçando’ a *alea* semântica, outro quadrado buscaria sentido, já que oito vezes oito é sessenta e quatro: totalidade realizada – como um poema – e confluência entre tradições interculturais, mas também o campo fechado de um combate, como no tabuleiro de xadrez.

Opera-se no poema um belo contraste entre a rapidez da queda dos carvões no curto verso 8 e a sua lenta e dolorosa recolha no longo e parentético verso 9, projetando-se um virtual *flashback* da longa jornada de vida daquela senhora. E esta pode representar a sabedoria, a tradição e o fim de um ciclo, assim como o número nove corresponde à medida das gestações humanas e ao retorno da multiplicidade à unidade perfeita – três vezes três –, daí vinculando-se pela tradição à solidariedade cósmica – mais uma vez – e à redenção.

Já o doze representa, em geral, o universo em seu curso cíclico espaço-temporal ou em sua complexidade interna, assim como o ‘devenir’ humano. O verso 12 insere-se em uma estrofe toda polêmica (desdobramento do *agon* inicial) e pode ser um exemplo de complexidade, ousadia, ‘humor negro’, pois dizer que as crianças “vão bem” com os burros – símbolo, por um lado, de ignorância e obscuridade, e, por outro lado, de trabalho e teimosia – é propiciar uma catarse, denunciando tanto a magreza das crianças quanto a dos asnos, que estão “descadeirados”, isto é, as ancas se mostram muito salientes ou excessivamente móveis, podendo ainda os animais puxarem das patas traseiras, seja por maus tratos (“relho enorme”), seja por decadência natural (“velhos”), seja pelos anos de trabalho.

O número quinze não recebeu dos dicionaristas um verbete específico. O verso 15, que é tecnicamente livre, opera uma emocionada (e emocionante) ‘dissolução’, associando um nível elevado de adoração ao nível ‘raso’ dos carvoeirinhos, igualmente aproximando brincadeira infantil e trabalho adulto.

Já o número dezessete evoca, tradicionalmente, o renascimento, a mutação, os gestos litúrgicos. O verso 17 fala em “volta” e em um gesto de morder um alimento sagrado e litúrgico – o pão, quase se transmudando em carvão, mas assim mesmo símbolo da vida ativa e dos ‘pequenos mistérios’. Porém, é difícil não pensar nesse pão como ‘signo do abandono’.

O vinte (número total de versos do poema) tem relevância, por exemplo, em culturas indígenas. Os hopis do Arizona impõem ritualmente o nome no vigésimo dia após o nascimento da criança, tornando-a uma ‘pessoa’. Que nomes o leitor daria aos carvoeirinhos (*agon* final), ajudando-os a serem reconhecidos como pessoas?

Aprofundam-se certos tópicos existenciais e sociolúdicos. No verso 19, há uma relação fundamental para o sentido sociolúdico (item 1.1.1) do poema. A aposta poderia ser um simples caso de acaso (*alea*) – um 'lance de dados' –, mas, no poema, a aposta é de uma corrida 'maluca', simbolizando bem tanto o elemento puramente lúdico de viver o momento, quanto o elemento social ou propriamente sociolúdico de ensaiar para competir pela sobrevivência. Outrossim, a corrida não tem uma linha de chegada definida, vai sendo 'riscada' a carvão, por assim dizer, 'construída' no imaginário daquelas crianças e dos leitores. Huizinga (2007, p. 58) entende que a aposta pode ter, de fato, o sentido de um objeto puramente simbólico, não correspondendo exatamente a um prêmio, já que esse implica a ideia de algo intrinsecamente, ou melhor, socialmente valioso, como uma quantia em dinheiro, ao passo que a aposta é algo atirado no 'campo de jogo' a título de desafio.

A respeito da atitude sádica, Benjamin (2002, p. 86)[59] assim se pronuncia, antes traçando um retrospecto histórico-pedagógico:

> [...] Demorou muito tempo até que se desse conta que as crianças não são homens ou mulheres em dimensões reduzidas – para não falar do tempo que levou até que essa consciência se impusesse também em relação às bonecas. É sabido que mesmo as roupas infantis só muito tardiamente se emanciparam das adultas. Foi o século XIX que levou isso a cabo. Pode parecer às vezes que o nosso século [XX] tenha dado um passo adiante e, longe de querer ver nas crianças pequenos homens ou mulheres, reluta inclusive em aceitá-las como pequenos seres humanos. Deparou-se então com a faceta cruel, grotesca e irascível da natureza infantil. Enquanto cândidos pedagogos permanecem nostálgicos de sonhos rousseaunianos [...]

Por essas palavras se infere que o ser humano não nasce completamente bom nem totalmente mal, mas é 'construído' ou se 'constrói' aos poucos, em cada fase da vida, desde a meninice.[60] Assim, a ternura não é uma característica infantil inata, mas um efeito benéfico que o comportamento desautomatizado das crianças provoca nos adultos, em contraposição ao comportamento automatizado e policiado desses. É curioso que Benjamin tenha tocado também na questão das bonecas e do vestuário: no poema, os meninos não usam roupas infantis, ou essas estão tão surradas que se assemelham aos trajes dos espantalhos, que são bonecos em tamanho adulto utilizados para afugentar pássaros predadores nas lavouras.

Espantalhos, reproduções aumentadas de genitais, etc., têm uma função apotropaica, isto é, teriam o poder de afastar malefícios, desgraças. Como as crianças são equiparadas a

---

[59] Ensaio "Velhos brinquedos: sobre a exposição de brinquedos no Märkische Museum", de 1928.

[60] Talvez seja preferível usar o termo 'meninice', ou outro equivalente, para indicar uma fase da vida, caracterizada em bases biológicas e biopsíquicas. O termo 'infância' e certas acepções de 'criança' (item 1.2.1), incluem essas bases e mais um complexo de relações históricas, sociolúdicas e culturais.

espantalhos e ficam em pé ao final, talvez o eu poético vislumbre o apotropaico como uma última solução para que os carvoeiros não tenham o mesmo destino que o da velhinha. Ela se configura como uma ironia dramática de determinação social: para ela o carvão deve ser o único e possível ganha-pão, e os meninos vão por esse mesmo (des)caminho, tendo sua vitalidade consumida por esse combustível, tendendo a ser velhos dependentes dele.

Garotos maltrapilhos não são espantalhos no sentido de imprestáveis ou paspalhos, embora afugentem muitos adultos que deveriam importar-se com a situação, mas nem 'dão bandeira'... Todavia, é útil distinguir o grotesco – irmão gêmeo do tragicômico (categorias estéticas) – do cruel (categoria moral) e do irascível (categoria psíquica).

Ainda no tocante à dança, Huizinga (2007, p. 183-184) defende que:

> Quer se trate das danças sagradas ou mágicas dos selvagens, ou das danças rituais gregas, ou da dança do rei Davi diante da arca da Aliança, ou simplesmente da dança como um dos aspectos de uma festa, ela é sempre, em todos os povos e em todas as épocas, a mais pura e perfeita forma de jogo.

Assim, não é exagero dizer que a dança cumpre uma função sagrada de elevação, ou tem um efeito de 'descarga emocional' para os "adoráveis" e pequenos 'selvagens' do poema, após uma fatigante jornada de labuta. Há uma distância, porém, de um bambolear para uma dança 'boquinha da garrafa' e afins, que transformam a imagem da criança na de uma boneca sexual! Arrigucchi Jr. (1987, p. 12) vincula a ideia de dança e jogo ao sentimento de alumbramento e libertinagem da obra bandeiriana como um todo: "[...] uma 'atitude de apaixonada escuta' diante do mundo – dos seres, das coisas e, sobretudo, das palavras comuns, executando uma espécie de jogo ou dança amorosa com o acaso [...]".[61]

Verificam-se mais 'encontros desencontrados'. Os meninos lançam, em refrão[62], uma fala coloquial, assinalada pela interjeição "eh" e pela monotongação em "carvoero", anunciando-se para possíveis consumidores de carvão (ou seriam os consumidores chamando pelos pequenos vendedores?) – fala que contrasta com o português algo requintado do eu poético. Mazzari (2002) aponta essa repetição como exemplo das correspondências ternárias em Bandeira, anotando que a tríplice ocorrência do verso "– Eh, carvoero!" transforma a

[61] Para os carvoeirinhos, a dança expressa, enfim, a alegria infantil e o gingado da sua resistência sociolúdica. A dança desempenha um papel fundamental também em outros poemas de Bandeira; é só pensar na dança da diversidade ensaiada em "Não sei dançar", na dança do suicida João Gostoso em "Poema tirado de uma notícia de jornal" e na dança mediunizada em "Sacha e o poeta".

[62] Também conhecido por estribilho, é uma repetição de versos a intervalos regulares, muito comum nas composições populares e medievais, ligando-se, provavelmente, à memorização dos textos e à prática da dança associada ao canto ou à declamação.

exclamação ou pregão dos meninos em *leitmotiv* rítmico. Marca-se, então, um 'ritmo prosaico'.

O poema não 'espelha' somente o contraste entre as variedades sociolinguísticas: assim como há contraste entre a fraqueza física dos meninos e a sua própria vitalidade psíquica e sociolúdica, há contraste entre essa vitalidade e a decrepitude dos burrinhos e da velhinha, que solta um gemido trágico ou tragicômico na "boca da noite" (noitinha, anoitecer, crepúsculo vespertino, ocaso), ao recolher restos de carvão que caíram, não seguiram para a cidade, como em sinal de rebeldia do eu poético ante um mundo em que tudo parece degradar-se. A velhinha não foi vista pelos garotos, que não podem preocupar-se com a dissolução dos corpos naturais, mas com o ritmo dos próprios brinquedos vivos e instinto de sobrevivência.

Complementando a questão do refrão e da volta do trabalho diurno; isso se coaduna com as voltas do bambolear e com as palavras de Benjamin (2002, p. 101)[63] sobre a repetição e o retorno: "[...] O adulto, ao narrar uma experiência, alivia o seu coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade. A criança volta a criar para si todo o fato vivido, começa mais uma vez do início". Benjamin aqui parece repercutir as palavras lúdico-filosóficas de Friedrich Nietzsche (*apud* ARANHA, 2006, p. 218): "Inocência é a criança, o esquecimento, um começar-de-novo, um jogo, uma roda rodando por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim".

Os carvoeirinhos dizem 'sim' à vida, gritam e dançam, demonstrando sua resistência sociolúdica (item 1.2.3). Mas qual é a situação primordial no caso deles? Nada do passado deles é revelado, o que faz supor tratar-se de um repertório sociolúdico prévio, internalizado por esses sobreviventes brincantes desde experiências na humilde casa ou na rua[64].

Também complementando a questão de os meninos não demonstrarem solidariedade para com a velhinha, caso a tivessem visto: não se pode apelar para exemplos racionalistas, pois "[...] essa exposição só impressionará uma criança que já conheça a simpatia e o amor ao próximo. E ela só vivenciará estes sentimentos na comunidade, nunca em uma aula de moral" (BENJAMIN, 2002, p. 16)[65].

Em suma, os meninos apresentam uma condição social escura, da cor de carvão, provavelmente moradores de Petrópolis (cidade de Pedro ou das pedras), que, ironicamente,

---

[63] Ensaio "Brinquedos e jogos".
[64] É oportuno lembrar também que a palavra 'verso' se liga etimologicamente à volta, retorno, bem como tem a conotação de algo que está revirado, contraposto a alguma norma, como um verso livre em face do metrificado.
[65] Ensaio "O ensino de moral", de 1913.

foi residência de verão do imperador do Brasil.[66] Contudo, os carvoeirinhos possuem uma 'natureza' resistente de suportar fardos tal os animais, sendo que suportam brincando. Os meninos se elevaram ou foram elevados na miséria pelo eu poético, receberam dele o tratamento "vós" e terminaram "encarapitados", ou seja, no alto dos burrinhos ou em pé neles (caso de *ilinx* no *agon* final, ou seja, uma carnavalização na provocação final, já que o 'baixo' terminou no 'alto').

O poema, então, também desencadeia um diálogo com outros gêneros textuais ou semióticos, como o 'documentário opinativo', a 'crônica suburbana' e a 'reportagem lírica denunciante', estando em consonância com este flagrante captado quase cem anos depois:

Foto 3 – 'Time' de pai e filhos na carvoaria

(Simone B. Mateos, *apud* RIZZINI, 2010, p. 383)

Nesta fotografia, ainda que a 'pose' não tenha sido totalmente espontânea, o pai (em pé, à direita) e os filhos (dois em pé e dois agachados) parece formarem um time unido, 'posando' para a fotógrafa, antes de algum embate importante (ou 'eliminatório'); esquecem por um instante que seu trabalho na carvoaria compromete seus pulmões com a fuligem, como Bandeira teve os seus pulmões comprometidos pela tuberculose. A imobilidade da foto ilude: logo vão voltar ao trabalho, continuar resistindo, gerar outros carvoeirinhos e morrer. Já os meninos do poema não morrem: podem até envelhecer, mas "na infância da arte".

[66] A ironia pode ser ainda maior, pois existe, em um exemplar de *Poesias completas* (1940) uma anotação de Bandeira a lápis: Mosela – à esquerda, na altura do título Meninos carvoeiros. Mosela é bairro alemão de Petrópolis, o que pode sugerir mais contrastes, desta vez entre o branco e o negro e/ou entre o trabalho do imigrante europeu e o do brasileiro.

3. ‘FINAL DE PARTIDA’: AGITAR A BANDEIRA DE UMA LITERATURA PARA CRIANÇAS DE TODAS AS IDADES

Na seção 1, destaca-se tanto a revisão de conceitos ‘consagrados’, mas nem sempre bem compreendidos (como ‘poética’, ‘lúdico’, ‘criança’, ‘infância’, ‘diminutivo’, ‘prosaísmo’, ‘resistência’), quanto o estabelecimento de conceitos fundamentais para a análise e interpretação do poema: ‘sociolúdico’ e ‘resistência sociolúdica’.

Na seção 2, a análise e interpretação detecta muitas relações dos elementos ficcionais (formas, temas, simbologias) entre si e com elementos extraficcionais (dados biográficos, de recepção do poema, de sua ligação com o modernismo, etc.), chegando até a delinear o estabelecimento de mais um conceito: ‘*alea* semântica’, a partir das indicações de Iser (1979).

Confirma-se a hipótese inicial, já que Bandeira – tomado como pessoa adulta do mundo literário e sociocultural – ficcionaliza, através do eu poético, um sentimento de solidariedade face à condição socioeconômica dos meninos carvoeiros, deixando ‘pegadas’ da própria infância – reativada pela memória pessoal e coletiva –, enaltecendo liricamente a resistência sociolúdica dos garotos e ‘manipulando’ elementos prosaicos para criticar a miséria infantil, e não exatamente a pobreza. Por assim dizer, constitui-se um eu poético ‘clone’ de Bandeira e ‘porta-voz’ dos meninos, apto a reconhecer no poema essa resistência das crianças. É válido e engraçado pensar em uma cena lúdica: Bandeira por detrás do eu poético, como um encenador de mamulengo!

Os resultados obtidos na monografia se manifestam como concretizações do objetivo principal (análise do poema e interpretação da “emoção social” face às crianças) e dos objetivos complementares (relações das crianças com outros seres textuais e relações do texto com contextos extraficcionais).

Os resultados do objetivo principal são traduzíveis pela constatação de concepções renovadas de ‘representação’, ‘heroísmo’ e ‘lirismo’.

Bandeira compreendia muito bem que “A criança exige do adulto uma representação clara e compreensível, mas não ‘infantil’” (BENJAMIN, 2002, p. 55)[67]. Considera-se a expressão “representação clara” em uma direção lúdica e ‘iluminadora’: a criança como ator (ou ator-dançarino) e protagonista, tendo a rua por palco, pois “Todo desempenho infantil orienta-se não pela ‘eternidade’ dos produtos, mas sim pelo ‘instante’ do gesto (BENJAMIN, 2002, p. 117)[68]. Como explanado na análise, o eu poético elabora um ‘quadro geral’ de

[67] Ensaio-resenha “Livros infantis velhos e esquecidos”, de 1924, sobre a obra homônima de Karl Hobrecker.
[68] Ensaio “Programa de um teatro infantil proletário”.

mimicry, inserindo nele as demais estratégias de jogo, embora em outros poemas elas possam estar mais 'embaralhadas'.

À semelhança de um jogador de xadrez, o eu poético reconhece a complexidade da situação vigente a seus olhos (o que corresponde aos fatores externos e internos na criação literária) e procura executar as melhores jogadas (versos, imagens, sonorizações etc.), a fim de, em momentos cruciais ("alumbramentos") dos jogos (poemas) coroar ativos e frágeis peões (crianças, "desentranhando" o sublime do humilde cotidiano social), antes simplesmente expostos às forças do adversário (adultos exploradores, próprias limitações humanas, etc.), e dar xeque-mate merecido (vencendo os labirintos dos espaços social e poemático).[69]

Os meninos integram as 'legiões' do 'heroísmo moderno'. Não é por acaso que Bandeira (1997, p. 297) declara, 'pasargadamente': "Dos seis aos dez anos [...] construiu-se a minha mitologia [...] um Totônio Rodrigues, uma D. Aninha Viegas, a preta Tomásia [...] têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos". Nas mãos desses 'soldadinhos', os burros, o relho, as cangalhas e os próprios corpos viram brinquedos-armas da resistência.[70] E se o Brasil, mais que o 'país do futuro', é o 'país dos contrastes' e 'campo de batalha', a que coerência maior almeja um eu poético que 'revelou' os contrastes, do início ao desfecho do poema? Há "miséria", mas há seres "adoráveis"...

A lírica apresenta-se renovada, 'libertina', integradora: o olhar lírico-épico-narrativo no ambiente dramático apresenta seu dinamismo. Os elementos propriamente líricos são o ludismo 'puro', a memória pessoal, a identificação com formas e/ou forças da natureza, os sentimentos interiorizados (como a melancolia); os 'ingredientes' épicos são a memória social, a elevação das crianças, a resistência sociolúdica, o heroísmo; a 'dose' narrativa gira em torno do ritmo prosaico de poema-crônica; e o ambiente dramático se constrói com a ironia dramática e a miséria: exemplificou-se esse drama com os comentários sobre a velhinha e o provável destino dos meninos.

Os resultados dos objetivos complementares demonstram os (des)encontros entre os seres e a funcionalidade das contextualizações.

No poema não há encontro explícito entre crianças pobres e crianças não pobres, nem entre crianças e adultos, ou crianças e velhos. Os carvoeiros parecem sozinhos no mundo, seguindo seu caminho aonde seus burrinhos conseguirem levá-los.

---

[69] Bandeira praticou o enxadrismo amador.

[70] Em "Na Rua do Sabão", a 'arma' é o balão junino, confeccionado pelo jovem José; em "Balõezinhos" é o olhar 'pidão' dos meninos pobrezinhos, aumentado pelo reflexo nas bexigas.

Na leitura do poema, percebe-se que elementos prosaicos (os versos livres, o ritmo das falas 'descuidadas' e repetidas, os termos prosaicos como carvão, espantalho, miséria, descadeirados) e elementos narrativos (a 'fluência' das ações, a aproximação aos gêneros narrativos como a crônica) funcionam bem, enquanto crítica social e desautomatização, fazendo pensar que boa parte da literatura modernista quase 'dissolve' os limites entre os gêneros literários, assim como termina 'propondo' uma literatura para crianças de todas as idades, refletindo sobre a função do leitor na 'construção do sentido'.

A crítica social chega a ser explícita em alguns momentos, como atesta o uso dos termos "miséria" e "desamparados", embora o eu poético não explicite as 'causas sociais' da miséria e do desamparo, nem aponte os 'culpados'.

A relação entre literatura e sociedade, ou o 'papel' da literatura para os grupos sociais, gera controvérsias. O poema 'joga', em seus 'ritmos', com lirismo e crítica social, podendo servir a diversos públicos leitores: o humilde trabalhador, a criança estudante, o sociólogo etc.

Para finalizar, destacam-se algumas surpresas, interligações de linguagens na poética bandeiriana e sugestões de aproveitamento do poema e outros textos de Bandeira em aulas.

De certo modo, surpreende que um poema curto – e nem sempre valorizado suficientemente pela crítica – enseje uma 'rede' tão intensa de contrastes ficcionais, apurados na análise e interpretação: trabalho infantil e não infantil; carvoeirinhos que se elevam e carvões que caem; rapidez da queda dos carvões e sua lenta recolha pela velhinha; português 'livre' dos carvoeiros e português 'controlado' do eu poético; fraqueza física dos meninos e sua própria vitalidade sociolúdica; essa vitalidade e a dissolução da velhinha e dos burrinhos; movimento 'calmo' da primeira parte do poema e movimento 'dançante' da segunda parte.

A 'união de contrários' em um poema pode ser compreendida dialeticamente, à semelhança daquilo que se entende ser a dinâmica do 'mundo exterior', ou por imbricação entre natureza e cultura: "A alternância é inerente ao processo dialético do real. [...] Heráclito, poeta-pensador à escuta da Natureza e do seu discurso interno, ouviu, na unidade do cosmos, o ritmo dos contrários" (BOSI, 2000, p. 107). E Bandeira, agora falando de outro artista, mais uma vez também fala da própria poética: "[...] num poema qualifica o seu lirismo de dialético. Com efeito, a cada passo vemos na poesia de Murilo Mendes uma conciliação dos contrários" (BANDEIRA, 1997, p. 460)[71]. Conciliação talvez seja um termo idealista, mas é válido como sinônimo de união ou alternância.

[71] *Estudos literários. Apresentação da poesia brasileira* (1ª ed. 1946; 4ª ed. 1965).

A poética bandeiriana oferece indicações de intersemioses, por exemplo o 'devido lugar' dos gestos e das imagens, pois, além da fala e da escrita, ou juntamente com elas,

> O próprio corpo na dança, a mão no desenho, reproduz os elementos de sua percepção e os incorpora a si. Esta capacidade encontra porém os seus limites no mundo das cores: o corpo humano não é capaz de produzir a cor. [...] a visão é o divisor de águas dos sentidos, pois capta simultaneamente forma e cor (BENJAMIN, 2002, p. 78-79)[72].

Se o poema tem uma 'coloração' de carvão, ao menos se pode pensar que uma imagem "[...] em branco e preto, reprodução sóbria e prosaica, tira a criança de seu próprio interior. [...] desperta a palavra na criança" (BENJAMIN, 2002, p. 65).[73] Aqui se pode pensar na função de eventuais ilustrações não coloridas auxiliando a criança a refletir sobre o vocabulário prosaico do poema.

A causa de os meninos falarem pouco no poema não é apenas por serem contemplados do ponto de vista de um eu poético adulto, mas também – ou principalmente – pelos gestos 'falarem mais alto', já que os brinquedos autênticos "[...] são um mudo diálogo de sinais entre a criança e o povo" (BENJAMIN, 2002, p. 94)[74].

Quanto ao aproveitamento do poema para aulas e projetos interdisciplinares, ele não se esgota na leitura individual ou coletiva Percebe-se como se processaria esse aproveitamento, a partir de mais uma declaração de Bandeira (1997, p. 334).

> Sim, gosto de ser musicado, de ser traduzido e... de ser fotografado. Criancice? Deus me conserve as minhas criancices! Talvez neste gosto, como nos outros dois, o que há seja o desejo de me conhecer melhor, sair fora de mim para me olhar como puro objeto[75].

Deveras uma indicação da força lúdica perene das crianças – força que pode sobreviver nos adultos e velhos –, e indicação do olhar 'desentranhador' e socializável em relação aos objetos estéticos prontos ou em construção – fotografia, composição musical e poemática, etc. Enfim, indicação de um 'modo de ser' traduzido em obra literária e acolhedor de olhares alheios, como os olhares sobre a resistência das crianças.

É de frisar-se que o "ser traduzido" aponta para as traduções que Bandeira em outros idiomas recebeu dos seus textos, sem falar nas que produziu de muitos outros autores, até por

---

[72] Ensaio "Visão do livro infantil", de 1926.
[73] Ensaio "Livros infantis velhos e esquecidos".
[74] Ensaio "História cultural do brinquedo", de 1928. Para entender o olhar como um gesto expressivo e que pode indicar a resistência, conferir o ensaio de Teixeira (2002) sobre "Balõezinhos", mais um poema sociolúdico.
[75] Mais uma vez em *Itinerário de Pasárgada*.

necessidade econômica. E mais: uma equiparação possível de outros gêneros textuais à tradução: a crítica literária e a antologia, no sentido do 'poder explicativo' biobibliográfico que ofertariam tais gêneros. Como a tradução propriamente dita, Bandeira também é 'objeto' e produtor de textos críticos e antologias, de suas obras e de vários artistas.

Para uso em aulas, certas traduções, críticas e antologias podem 'arejar' discussões dos fatos literários, ou dar suporte didático-reflexivo ao estudo de autores, no caso Bandeira. Quanto às antologias de textos bandeirianos, elas serão preparadas ou escolhidas, em um primeiro momento, pelo professor. Disponíveis assim no meio escolar e ou no mercado editorial, devem ser trabalhadas desde a escola fundamental, em níveis crescentes de aplicação, evidentemente, e em sintonia com os documentos curriculares, a formação do professor e as especificidades do corpo estudantil. Este pode, em momentos seguintes, e em adequação à sua série escolar, produzir suas próprias antologias bandeirianas e certos comentários e minianálises a partir dos textos de Bandeira e de apoio disponibilizados, ou pesquisados individual ou grupalmente.

Tais pesquisas e trabalhos são delimitáveis, quando dirigidos a crianças ou a adolescentes, por focos em temas de reconhecimento significativo para essas faixas etárias – e suas subfaixas, conforme a psicologia e a sociologia educacionais –, temas como: infância 'vivida' no poema e infância vivenciada na comunidade local (semelhanças e diferenças); infância e jogos verbais; infância e memórias dos pais; infância, lendas e história da comunidade; infância, poema e conto popular; papel dos bichos no poema; linguagem infantil e linguagem adulta em conjuntos de poemas; confronto entre um poema e uma crônica de Bandeira, de afinidades temáticas; Bandeira e a 'música popular'; ilustrações em livros de Bandeira; comparação entre um texto de Bandeira e um de outro autor; situações amorosas em poemas bandeirianos. Associações que são básicas também para pesquisas e trabalhos dos adultos, mas para estes em uma esfera de exigência e argumentação mais complexas.

"Meninos carvoeiros" está aberto a coexistir, por exemplo, como um *game*, em que os alunos podem nomear os carvoeirinhos e a velhinha, traçar caminhos, descrever a cidade, promover o diálogo entre adultos e os guris, projetar o que esses 'vão ser' quando crescerem...

Quanto ao 'efeito' principal na meninada de uma atividade tão rica com a literatura, que pode até assustar os mais céticos, diga-se, com Harold Bloom (2003, p. 22): "Ler bem torna as crianças mais interessantes, tanto para si mesmas quanto para os outros, um processo no qual desenvolverão uma noção de serem pessoas separadas e distintas". E relembra uma cena da Alice, de Lewis Carroll, em que a menina nota que estava bastante crescida, em relação à rainha que queria decapitá-la, e diz uma verdade a tal rainha: que esta não passava

de uma carta de baralho! “A Alice de sete anos de idade é extremamente corajosa e, assim como Hamlet, é apenas meio maluca” (BLOOM, 2003, p. 23). Aproximação, pois, de grandes personagens de sexos e idades – pessoais e históricas – distintas.

Uma última surpresa: no SINALGE 2012 – Simpósio Nacional Linguagens e Gêneros Textuais, realizado na Universidade Estadual da Paraíba, após a leitura do poema e das outras leituras, um estimado professor e pesquisador de literaturas africanas revelou, emocionado, ser de uma família de carvoeiros.

É claro que, formulando todas essas sugestões, e tendo analisado e interpretado “Meninos carvoeiros”, é possível defender Manuel Bandeira como um dos ‘poetas nacionais’, daqueles que acompanham os brasileiros e os amantes da língua(gem) poética por toda a vida: uma estrela da vida inteira.

REFERÊNCIAS

a) OBRAS DE MANUEL BANDEIRA:

BANDEIRA, Manuel. *A cinza das horas; Carnaval; O ritmo dissoluto*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães e Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994 (Poesia brasileira).

_____. Cartas a Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. 2. ed. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Instituto de Estudos Brasileiros, 2001.

_____. *Crônicas inéditas I*, 1920-1931. Org., posfácio e notas Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

_____. *Crônicas inéditas II*, 1930-1944. Org., posfácio e notas Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

_____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007 (Biblioteca do estudante).

_____. *Libertinagem; Estrela da manhã*. Edición crítica, Giulia Lanciani, coordinadora 1ª edición Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998 (Colección Archivos; 33).

_____. *Meus poemas preferidos*. 1. ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2003.

_____. *Seleta de prosa*. Organização de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

b) DEMAIS REFERÊNCIAS:

A BÍBLIA. Tradução ecumênica. Edição brasileira. Direção: Gabriel C. Galache. Colaboradores: M. Bagno *et al*. São Paulo: Loyola / Paulinas, 1996.

AGUIAR, Rosiane de S. M. Infância em Manuel Bandeira: experiência e linguagem poética. Nau Literária – Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, v. 04, n. 01, jan/jun 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5818/3422>. Acesso em: 28 mar. 2012.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. 2. ed. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Instituto de Estudos Brasileiros, 2001.

ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*: volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira).

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *Filosofia da educação*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Moderna, 2006.

ARAÚJO, Joéliton Sueldo C. A criança e a criação bandeiriana: três poemas sociolúdicos. In: XIV Semana de Letras – Linguagens e Estudos Culturais: convergências e divergências. 01 a 05 de setembro de 2008. *Anais*... Campina Grande: Realize, 2008.

_____. Adjetivo e adjetivação em contos tradicionais: implicações linguístico-discursivas. In: SINALGE 2009 – II Simpósio Nacional Linguagens e Gêneros Textuais. 21 a 23 de outubro de 2009. *Anais*... Campina Grande: Realize, 2009.

ARRIGUCCI Jr., Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: *Enigma e comentário*: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 9-27.

ATHAYDE, Tristão de. Vozes de perto. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 18 jan. 1931.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I:* uma linguagem A dos cortes, uma consciência A dos luces. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1994 (Debates).

AZEVEDO, Ricardo. Literatura infantil: origens, visões da infância e certos traços populares. 1999. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/Artigo07.htm>. Acesso em: 25 jun. 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 2008 (Linguagem e Cultura, 12).

BARBOSA, João Alexandre. Linguagem & metalinguagem em João Cabral. In: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Debates; 105), p. 137-159.

BAZON, Fernanda V. M.; *et al*. Brincar no hospital: possibilidades de intervenção. In: OLIVEIRA, Francismara N. de; BAZON, Fernanda V. M. (Orgs.) *(Re) significando o lúdico*: jogar e brincar como espaço de reflexão. Londrina: EDUEL, 2009, p. 39-52.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I* – Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Obras escolhidas II* – Rua de mão única. Infância em Berlim por volta de 1900. Imagens do pensamento. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas III* – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Flávio Di Giorgi. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BLOOM, Harold (Org.). *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades*. Vol. 1: Primavera. Tradução José Antonio Arantes. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BOLLE, Willi. 'Orelha'. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Flávio Di Giorgi. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003a (Espírito Crítico).

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003b, p. 7-48.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANDIDO, Antonio. Carrossel. In: *Na sala de aula*: caderno de análise literária. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007 (Fundamentos), p. 68-80.

_____. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOZO, Joaquim. Um poeta pernambucano: Manuel Bandeira. Diário de Pernambuco, 1925 [sem indicação de dia e mês]. Disponível em: <http://www.joaquimcardoso.com/paginas/joaquim/poemas/literatura/manuel_bandeira.pdf> Acesso em: 08 jun. 2008.

CASTRO, Norida T. de. *A função reguladora do lúdico*: representação, afeto e laço social. São Paulo: LCTE, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain [e colaboradores]. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coordenação Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva *et. al.* 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CRAVEIRINHA, José. "Grito negro". In: ANDRADE, Mário de (org.). *Antologia temática de poesia africana*. v. 1. 3. ed. Lisboa: Instituto Cabo-verdeano do Livro, 1980, p. 180.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária*: uma introdução. Tradução e notas Sandra G. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. O poeta inoperante: uma leitura de Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem; Estrela da manhã*. Edición crítica, Giulia Lanciani, coordinadora 1ª edición Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998 (Colección Archivos; 33), p. 236-285.

FLORES Jr., Wilson José. Humildade sem conciliação: reflexões sobre a poesia de Manuel Bandeira. Encontro Regional da ABRALIC 2007. Literatura, Artes, Saberes [São Paulo, USP]. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/72/141.pdf> Acesso em: 08 jun. 2008.

GUIMARÃES, Kalina Naro. Para além da Rua do Sabão: a consagração do cotidiano na poesia de Manuel Bandeira. In: AZERÊDO, Genilda; CARVALHO, Antonio Morais de. *Os cegos e o elefante*: alguns modos de ler poemas. João Pessoa: Ideia, 2005, p. 51-60.

HOUAISS, Antonio [e assistentes]. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0*. Rio de Janeiro: Objetiva; Instituto Antonio Houaiss, 2006.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. 5. ed. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Estudos).

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert; *et al*. *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 105-118.

JOACHIM, Sébastien. O intercultural como base do diálogo entre nós e os outros. Sociopoética (UEPB), EDUEP, Campina Grande - PB, v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <http: eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/v1n1pdf>. Acesso em: 28 mar. 2008.

JUSTINO, Luciano B. A vanguarda intercultural. In: QUEIROZ, Rosângela (org.). *Estudos literários e socioculturais*. Campina Grande: EDUEP, 2006, p. 63-77.

KOSHIYAMA, Jorge. O lirismo em si mesmo: leitura de "Poética" de Manuel Bandeira. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003 (Série Temas; 59), p. 79-100.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998 (Ensino superior).

MAZZARI, Marcus V. Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira. In: Estudos Avançados. Vol. 16, n. 44. São Paulo, jan./abr. 2002. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142002000100016&script=sci_arttext>.Acesso em 27 mar. 2012.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*. Tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (Paideia).

OLIVEIRA, Francismara N. de; *et al*. Diferenças e diferentes nas interações entre crianças: reflexões acerca do preconceito. In: OLIVEIRA, Francismara N. de; BAZON, Fernanda V. M. (Orgs.) *(Re) significando o lúdico*: jogar e brincar como espaço de reflexão. Londrina: EDUEL, 2009, p. 155-175.

ORLANDI, Eni. *A linguagem e seu funcionamento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura infantil*: voz de criança. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006 (Princípios; 86).

RIZZINI, Irma. Pequenos trabalhadores do Brasil. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das crianças no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 376-406.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Manuel Bandeira: uso e abuso da intertextualidade. In: *Paródia, paráfrase & cia*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007 (Princípios; 1), p. 60-64.

SILVA, Márcia Cabral da. *Infância e literatura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

SOARES, Ricardo. Dos diálogos imponderáveis: esperança e renúncia em "Terra sonâmbula", de Mia Couto. In: IV Colóquio Internacional Cidadania Cultural: diálogos de gerações. 22, 23 e 24 de setembro de 2009. *Anais*... Campina Grande: Realize, 2009.

_____. *Epos latino-americano e emancipação intelectual em Latinomérica, de Marcus Accioly***.** Recife: Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2008 (Tese doutorado).

TEIXEIRA, César Mota. A resistência do olhar: uma leitura do poema "Balõezinhos", de Manuel Bandeira. In: *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo – n. 3. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 216-235.

TELES, Gilberto Mendonça. A experimentação poética de Bandeira. In: SILVA, Maximiano de Carvalho e (org.). *Homenagem a Manuel Bandeira*. Niterói/ Rio de Janeiro: UFF – Soc. Sousa da Silveira/ Monteiro Aranha – Presença, 1989, p. 233-251.

TEZZA, Cristovão. Poesia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010, p. 195-217.

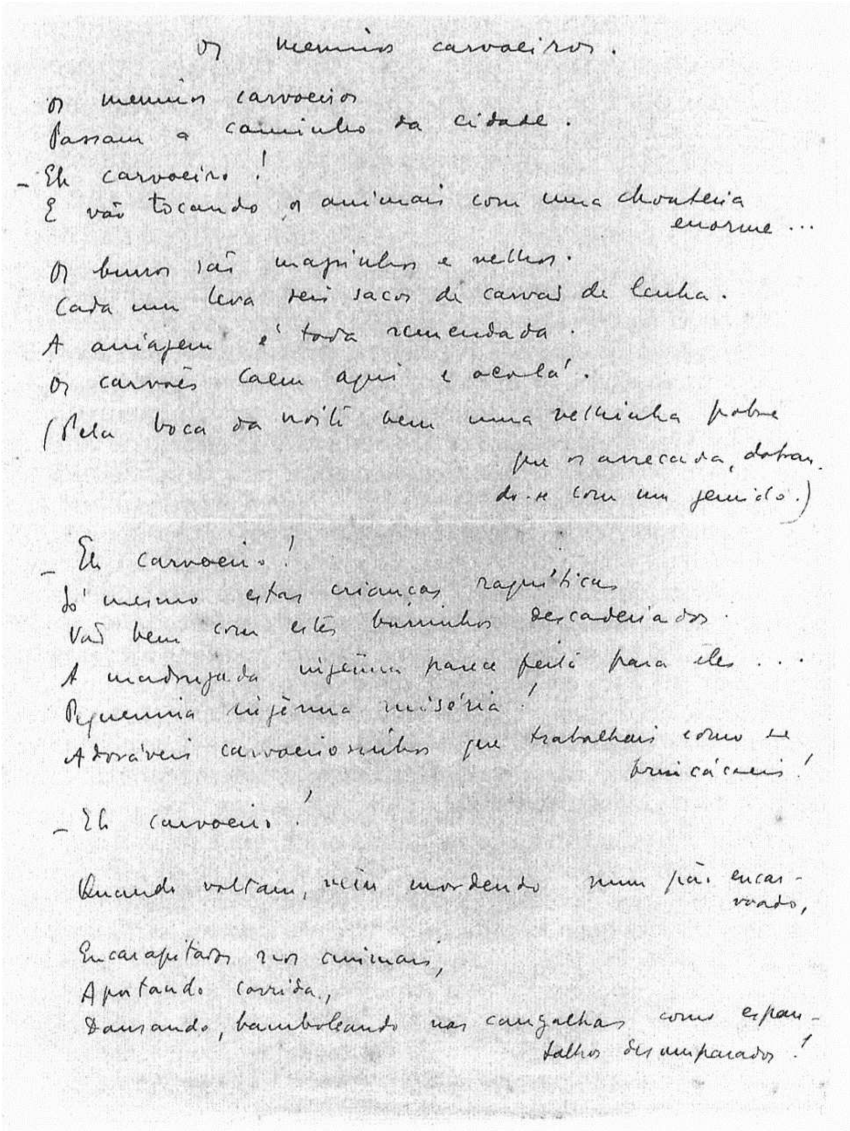
VECCHI, Roberto. Aliança na poeira: (re)leitura de alguns poemas de Manuel Bandeira à luz ardente do crepúsculo italiano. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem; Estrela da manhã*. Edición crítica, Giulia Lanciani, coordinadora 1ª edición Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998 (Colección Archivos; 33), p. 286-336.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva* [= *Leaves of Grass*. Edição bilíngue da primeira edição de 1855]. Tradução e posfácio Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1989 (Os pensadores).

WORDSWORTH, William. "Eu sinto o coração bater mais forte". In: *William Wordsworth*: poesia selecionada. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Mandacaru, 1988, p. 49.

ANEXO - Manuscrito de "Meninos carvoeiros"


Os meninos carvoeiros.

Os meninos carvoeiros
Passam a caminho da cidade.
— Eh carvoeiro!
E vão tocando os animais com uma chouteira
enorme...

Os burros são magrinhos e velhos.
Cada um leva seis sacos de carvão de lenha.
A aniagem é toda remendada.
Os carvões caem aqui e acolá.
(Pela boca da noite vem uma velhinha pobre
que os arrecada, dobran-
do-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 carvoeirozinhos que trabalhais como se
brincásseis!

— Eh carvoeiro!

Quando voltam, vêm mordendo num pão encar-
voado,

Encarapitados nos animais,
Apostando corrida,
Dançando, bamboleando nas cangalhas como espan-
talhos desamparados!

Manuscrito "Os meninos carvoeiros", de Manuel Bandeira (26,0 x 20,4 cm). Arquivo MA, IEB-USP. In: *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp (Editora da Universidade de São Paulo); IEB (Instituto de Estudos Brasileiros). 2. ed., 2001, p. 96.