

INFÂNCIA E POESIA NO POEMA *CAMELÔS*, DE MANUEL BANDEIRA

Paulo Sérgio de Proença¹

RESUMO: Este trabalho procura verificar a representação da infância no poema *Camelôs*, de Manuel Bandeira. Nesse sentido, analisa a configuração formal, os termos que evocam a infância e o papel que exercem no conjunto. Brinquedos infantis podem remeter a efeitos encantatórios do fazer poético.

ABSTRACT: This article aims to verify the representation of childhood in the poem *Camelôs*, by Manuel Bandeira. In this way, it is analyzed the formal configuration, the terms that evoke childhood and the role played in the poem. Childhood toys would produce effects of incantation of making poetry.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira; Infância; Poesia.

KEYWORDS: Manuel Bandeira; Childhood; Poetry.

Observações introdutórias

Neste trabalho serão apontados elementos que dizem respeito às relações entre a evocação da infância e o fazer poético no poema indicado. Inicialmente, serão abordados recursos de natureza formal, fator indispensável em peças poéticas, sobretudo em poema de Bandeira; em seguida, observações diversas tentarão enquadrar o valor, no poema, de termos ou de um conjunto deles

1 Doutor em Letras pela USP, Professor Adjunto na Universidade para a Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, campus dos Malês. E-mail: pproenca@unilab.edu.br.

e considerar evocações outras a que podem remeter; por fim, haverá indicação de possíveis interpretações inscritas no poema, relativas às convergências entre infância e poesia. O poema é transcrito a seguir:

Camelôs

Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:

O que vende balõezinhos de cor

O macaquinho que trepa no coqueiro

O cachorrinho que bate com o rabo

Os homenzinhos que jogam boxe

A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado

E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma.

Alegria das calçadas

Uns falam pelos cotovelos:

- “O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar

[um pedaço de banana para eu acender

[o charuto. Naturalmente o menino pensará:

[Papai está malu...”

Outros, coitados, têm a língua atada.

Todos porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo

[de demiurgos de inutilidades.

E ensinam no tumulto das ruas os mitos heroicos da meninice...

E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição

[de infância.

Alguns recursos formais

Vejam os em primeiro lugar a pontuação, que é curiosa: a primeira estrofe, de sete versos, tem dois pontos no final do primeiro e ponto final no último verso; os dois pontos introduzem a enumeração do camelô e dos brinquedos, apresentados no primeiro verso; como não há nenhum sinal de pontuação nos demais versos, exceto no último, há uma justaposição entre eles. Os dois pontos do segundo verso da segunda estrofe anunciam a reprodução de uma fala, reforçada pelo travessão e pelas aspas do verso seguinte, o mais longo do poema, que termina com reticências que cortam a última palavra. A terceira estrofe, de um único verso, apresenta o termo coitados entre vírgulas. E os longos versos da última estrofe têm, todos, sinal de pontuação: reticências no segundo e ponto final nos demais.

É sugestivo o emprego de reticências... Há duas ocorrências; a primeira está no final da segunda estrofe, na fala do filho menino; a segunda, no penúltimo verso do poema, curiosamente depois de *meninice*. Se a pontuação faz parte do jogo de elementos formais, como parece ser o caso, então esses versos se completam em relação de convergência. No primeiro caso há suspensão de pensamento que incide no seccionamento do item lexical, a que o leitor está convidado a preencher; no segundo, a suspensão se projeta para todo o verso e sobre a última palavra dele, mais enfaticamente. Aspas, por sua função, indicam incompletude e sugestão. No caso, ao se associarem à fala de um menino e à *meninice*, propõem justamente a incompletude como característica principal dessa faixa etária, vinculada ao heroísmo mítico de pessoas e coisas malucas... Em nível mais afunilado, poderíamos pensar que a trajetória humana é feita por constante suspensão (de projetos, de convicções, de ideias, da vida, enfim) e, talvez daí se possa assumir que a *meninice* se instaura como metáfora significativa no conjunto do poema.

As quatro estrofes têm verso e ritmo irregulares, exceto os versos terceiro e quarto da primeira estrofe, que têm onze sílabas, com acento na quarta, sétima e décima primeira sílabas. A terceira estrofe tem um só verso.

Nota-se que Bandeira usa ritmo e motivo de influência modernista. Segundo

Arrigucci Júnior, o poeta tem como característica a sensibilidade para um novo fazer poético

[...] não mais restrito aos padrões da versificação, ao purismo da linguagem dos acadêmicos ou a repertório dos grandes temas da tradição, mas susceptível de brotar de onde menos se espera, fora dos limites antes previamente determinados para sua manifestação (ARRIGUCCI JR., 1997, p. 17).

Há recursos fônicos expressivos: sons explosivos (na maioria sonoros) predominam na primeira estrofe:

Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:

O que vende balõezinhos de cor

O macaquinho que trepa no coqueiro

O cachorrinho que bate com o rabo

Os homenzinhos que jogam boxe

A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado

E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma.

A terceira estrofe, constituída de um único verso, tem o mesmo recurso, aqui empregado para realçar a fala truncada por monossílabos, sem fluência:

Outros, coitados, têm a língua atada.

E, no último verso, fonemas nasais, em torno de tumulto, realçam os sons do fonema u das palavras: ingênuo, demiurgos, inutilidades, tumulto:

Todos, porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo

[de demiurgos de inutilidades.

E ensinam no tumulto das ruas os mitos heroicos da meninice...

E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição

[de infância.

As nasais associadas ao som u enfatizam o tom lúgubre dos adultos que passam tristes e preocupados. Igualmente na última estrofe há recorrência de sons explosivos para realçar o movimento dos que “passam preocupados ou tristes”.

Outro expressivo recurso utilizado é o emprego de diminutivos na primeira estrofe, já antecipados em de tostão: balõezinhos, macaquinho, homenzinhos, canetinhas. A expressão de tostão pode ser lida em dupla isotopia, em conjunto com os diminutivos: de um lado, a familiaridade e a afetividade próprias do mundo infantil, e as trocas linguísticas operadas na interação com as crianças; de outro, o baixo valor econômico dos brinquedos, as inutilidades vendidas pelos camelôs.

Infância e poesia: observações diversas

O verso livre adotado no poema tem a força de indicar a frustração da tentativa de enquadramento da infância, energia que não se contém nas medidas da vida do adulto. Exceções honrosas são os terceiro e quarto versos, que têm função diferente: eles marcam o ritmo dos brinquedos retratados, no que têm apoio na repetição dos sons explosivos; nisso são seguidos de perto

pelos versos anterior e posterior, de ritmo parecido². Os sons explosivos têm presença em toda a estrofe, que, assim, se associa à ideia de movimento dos brinquedos descritos. Além disso, há a referência à cor dos balõezinhos e, então, combinam-se movimento e cor, dois elementos que encantam o mundo infantil. E, por falar nisso, os vários diminutivos empregados enfatizam de forma carinhosa essa aura afetiva.

A segunda estrofe, de três versos, apresenta o verso mais longo do poema (o terceiro). Introduzido por um travessão, é a reprodução da fala dos camelôs que “falam pelos cotovelos”: a extensão do verso, dilação da fala, dá uma ideia de proporção. Isso é reforçado por um contraste com a estrofe seguinte, constituída por um único verso “Outros, coitados, têm a língua atada”: verso breve, estrofe brevíssima, compatível com os camelôs que falam pouco ou nada.

O poema apresenta um movimento que vai do exterior ao interior. É o movimento da rua (particularmente a atividade dos camelôs e a tristeza e preocupação dos adultos que passam) o que alumbra o poeta. É o que ocorre com o poema analisado; ao tomar uma cena da vida prosaica da cidade, motivo para decantar sua poesia, o poeta faz do simples, do imediato – da vida – a via que conduz à percepção do essencial dela. Essa inclinação decorre de experiências de rua:

Bandeira na verdade se abre para o mundo, para a vida boêmia da Lapa, ao pé do morro de Santa Teresa, para a pobreza em torno, para os amigos, para as novas leituras, para a vida, enfim, em seu mais heterogêneo e humilde cotidiano. É nessa experiência da rua que redescobre os caminhos da infância e os rumos do desejo que o levam à mais intensa

2 No Itinerário de Pasárgada (BANDEIRA, 1986, p. 48-49) admite como expressiva a influência que um verso pode ter ou exercer sobre outro, normalmente vizinho. Diz ele: “Um número fixo de sílabas com as suas pausas cria um certo movimento rítmico, mas não é forçoso ficar no mesmo metro para manter o ritmo [...] O movimento rítmico de um verso pode sofrer a influência do verso anterior ou do seguinte”.

emoção poética, ao reino feito de realidade e imaginação, de memória e sonho, que é Pasárgada e poesia (ARRIGUCCI JR., 1997, p. 22).

Novamente o Itinerário esclarece e confirma a influência que o elemento humilde do cotidiano teve na poesia de Bandeira, o que, admite ele, resultou de influência do ambiente do morro do Curvelo, onde viveu de 1920 a 1933:

Quanto ao morro do Curvelo, 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-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de menino na Rua da União em Pernambuco. Não sei se exagero dizendo que foi na Rua do Curvelo que aprendi os caminhos da infância. Lá escrevi quatro livros, três de poesias – O Ritmo dissoluto, Libertinagem, e quase toda a Estrela da Manhã, e um em prosa – as Crônicas da Província do Brasil (BANDEIRA, 1986, p. 60).

Esse espaço exterior é marcado, com mais força, nas primeiras estrofes, embora esteja presente também na terceira; contudo nesta última há uma mudança de tom, anunciada no emprego do adjetivo coitados, marca de subjetividade que se amplia na última estrofe (expansão do lirismo do poeta), inclusive com emprego de adjetivos e de expressões adjetivas: ingênuo, demiurgos de inutilidades, heroicos, da menino, preocupados, tristes, lição de infância. Nesse sentido, o adjetivo coitados também é significativo (em contraste com o anterior), pois por meio dele o poeta avalia pessoas que não têm a seu dispor a plenitude do poder da palavra (no verso, a repetição de sons explosivos: t, d, c [quê]; também a virgulação resulta na produção de sons entrecortados para indicar falta de fluência, como a fala de um gago). Pode-se pensar na função do verso no conjunto, em que funciona também

como uma espécie de entrecorte, colocado imediatamente depois do verso mais longo do poema. A extensão dos versos indica o contraste entre os camelôs falantes e os calados.

No segundo verso há uma tensão na fala do pai ao filho, localizada na utilização do non-sense da fala do pai, que quer acender charuto com banana; além disso, a última palavra “malu...” está incompleta, numa suspensão do pensamento que sugere um corte, uma mutilação; por quê? A criança (quando já não mais tão criança assim) percebe que o pai está “malu...co” demonstrando não ter aderido ao jogo proposto, no que se reconhece, talvez de forma incipiente ainda, marcas da vida adulta. Mas esse movimento é suspenso pelas reticências... a criança, afinal, percebe o jogo e, no fim, o aceita.

O nonsense é recurso expressivo utilizado pela criança no processo de aquisição de linguagem, fenômeno já notado por Freud; ao adquirir o vocabulário da língua materna, a criança tem prazer em brincar com ele, reunindo palavras sem que necessariamente façam sentido, a fim de obter um gratificante efeito de ritmo ou de rima³. Contudo, aos poucos, esse prazer vai sendo proibido pela crítica dos adultos, da vida escolar e da boa norma de conversação em geral; mas a tendência inicial se manifesta em ocasiões posteriores, quando emerge certo desrespeito em relação às restrições sobre o uso de palavras, com pequenas modificações em suas formas⁴; em alguns casos há até a construção de linguagem secreta, usada por companheiros de brincadeira; posteriormente, a criança desiste destes jogos pela consciência de que são absurdos, embora possa divertir-se algum tempo com eles, por ser proibidos pela razão. Aliás, pode-se dizer que tais jogos são usados justamente para evitar a pressão da crítica – e o controle educa-

3 Bandeira faz menção, no Itinerário, à importância do nonsense em sua infância, por influência do pai, que costumava brincar com as palavras.

4 A tendência se manifesta na linguagem gíria, por exemplo, em que normalmente os jovens modificam os elementos de natureza fônica ou morfológica ou semântica das palavras.

cional tem importante papel no processo. Além disso, Freud demonstra, em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, que há efetivo ganho de prazer psíquico no nonsense, pelo jogo com as palavras e pela possibilidade de dizer algo que normalmente não seria dito, com a conseqüente superação de uma interdição:

Muito mais poderosas são as restrições impostas à criança durante o processo educacional, quando se a introduz no pensamento lógico e na distinção entre o que é falso e verdadeiro na realidade; por essa razão a rebelião contra a compulsão da lógica e da realidade é profunda e duradoura. Mesmo o fenômeno da atividade imaginativa pode ser incluído nessa categoria [rebelde]. O poder de crítica aumenta tanto na derradeira infância e no período da aprendizagem, estendida além da puberdade, que o prazer do 'nonsense liberado' só raramente ousa se manifestar diretamente. Ninguém se aventura a dizer absurdos. Entretanto a tendência característica dos rapazes em dizer absurdos ou idiotices parece-me diretamente derivada do prazer no nonsense (FREUD, s/d, p. 63).

Alguns termos têm carga semântica expressiva na economia de sentido do poema, cujo primeiro termo é "abençoados"⁵ que é adotado para epíteto aos camelôs; isso dá um enquadramento geral de valor a eles, ideia reforçada pelo segundo verso, segundo o qual eles são a alegria das calçadas. Tais termos pertencem ao campo semântico oposto ao utilizado para caracterizar o mundo adulto, no último verso: preocupados e tristes. Como demiurgos de inutilidades, os camelôs são equiparados a deuses criadores, que dão vida e criam para os adultos tristes e preocupados um mundo de alegria. O

5 Segundo Davi Arriguci Jr. (1997, p. 38-41), no poema "O cacto" há o que ele chama de "uma variante reveladora". Trata-se da inclusão, na primeira publicação, do adjetivo-particípio *abençoada*, ligado ao substantivo *terra*, no último verso da primeira estrofe. A variante foi posteriormente omitida.

termo inutilidades sugere rejeição ao mundo adulto, que se move pela lógica do cifrão e pelo utilitarismo imediatista burguês; nessa perspectiva está a menção às “canetinhas-tinteiro, que jamais escreverão coisa alguma”; isso se combina com a expressão de tostão do primeiro verso, para dizer que a alegria e a bênção do mundo infantil não dependem de avaliação monetária. Aliás, poderíamos admitir que a criança, enquanto tal, não está contaminada pelo mundo das finanças nem pelo amor ao dinheiro.

A infância tem valor existencial e mítico para o poeta. Rosenbaum realça a importância dessa fase da vida para a obra de Bandeira, dedicando ao tema um capítulo na obra Manuel Bandeira: uma poesia da ausência. Para a autora,

[...] o mundo infantil é, claramente, o espaço da saúde, da ingenuidade, da espontaneidade, da simplicidade e, sobretudo, da plenitude – a infância é trazida para o âmbito da poesia imbuída de uma aura mágica, sagrada. Em Bandeira, ela é mais do que nunca um verdadeiro paraíso perdido que teima em desaparecer⁶ (ROSENBAUM, 2002, p. 42).

Essa aura sagrada se reforça em abençoados e desencadeia uma conexão intertextual com a Bíblia; são conhecidos os ditos de Jesus, registrados nos evangelhos, sobre a criança. Com efeito, ela é retratada de forma muito positiva. Elas foram fonte de inspiração para Jesus, que delas diz: “Deixai vir a mim os pequeninos, não os embarceis, porque dos tais é o Reino de Deus [...] Quem não receber o reino de Deus como uma criança, de maneira

6 No Itinerário, Bandeira admite que a infância era para ele “um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística” (1986, p. 33). Do período de sua vida que vai dos seis aos dez anos ele afirma: “Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante” (BANDEIRA, 1986, p. 35).

nenhuma entrará nele” (Evangelho de Marcos, 10.14-15); há, de fato, uma expansão do valor delas no ensino de Jesus. Não é necessário dizer que a infância, aqui, não deve ser associada a um período cronológico ou a uma fase da vida. É um valor mítico que dá consistência ao anseio de fruição permanente do prazer⁷.

O poema opera, também, uma espécie de metalinguagem poética por meio da qual ocorre um dinamismo que vai do externo ao interno; o poeta se reconhece no camelô e evoca a infância; se o camelô é “demiurgo de inutilidades”, o poeta também o é: o camelô é o poeta. A rua, por onde passam os tristes adultos, é uma metáfora da vida. A infância tem, para Bandeira, o valor de um dramático lugar existencial que retém o que se perdeu nas fases posteriores da vida e se quer recuperar. Daí que são recorrentes em seus poemas as imagens da criança que assumem, além da renovação permanente da esperança de viver, um valor mítico: na infância reúnem-se os valores essenciais da vida. A criança transmuta-se em poesia; o poeta, em criança. É o que se depreende da justaposição dos versos da primeira estrofe, na qual há uma espécie de fusão entre o sujeito e o objeto. O segundo verso faz referência ao camelô “que vende balões de cor”; já os demais, ao contrário, elencam vários brinquedinhos: macaquinho, cachorrinho, homenzinhos, perereca, canetinhas-tinteiro. Assim, são permutáveis no mesmo eixo paradigmático o camelô e os brinquedos: o sujeito se funde com o objeto.

O termo cordéis desencadeia uma dupla leitura: vincula-se à literatura popular, também exposta nas ruas e praças das cidades, em cordões, patrimônio cultural da região de que Manuel Bandeira é natural. Assim, fundem-se as figuras do camelô e do cordelista. E o cordelista não é também ele um poeta? Ou, em outros termos: o poeta não é um camelô, um demiurgo de inutilidades? Sob esse prisma, o poema analisado é uma metalinguagem do fazer poético. O poema é brinquedo; a poesia, brincadeira.

7 A idade infantil é catalisadora de força ideal porque, dentre outros elementos, se caracteriza por não interpor obstáculos entre o desejo e a sua realização.

Aos mitos heroicos da infância o poeta se refere no Itinerário de Pasárgada. Logo no início, o poeta admite que as pessoas com quem conviveu na infância tinham para ele “a mesma consistência heroica das personagens dos poemas homéricos” (BANDEIRA, 1986, p. 35). No poema, mitos heroicos, pela proximidade, contamina e se deixa contaminar por demiurgos de inutilidades; além disso, os mitos, no poema, não se referem a pessoas, mas aos camelôs e suas atividades, pois eles ensinam os mitos, eles dão lição de infância.

O valor mítico da infância está presente em outras culturas e épocas. Basta nos referirmos ao mito da idade de ouro; o mito e suas variações sugerem, só que em termos mais universais, o mesmo que o poema de Bandeira advoga para a infância.

Podemos, então, dizer que a referência mítica dá à infância uma consistência poética significativa e, por isso, não é algo sem sentido atribuímos ao fenômeno o que Arrigucci Jr. teoriza sobre palavra-símbolo. Pelo fato de dizer algo que não poderia ser dito de forma direta – ou no caso de a forma direta não produzir o mesmo efeito – a palavra poética assume a natureza de símbolo, de um gesto:

A importância do gesto na formação dos símbolos poéticos, talvez se esclareça [...] se se pensar que a ênfase gestual implícita em certas palavras como que as ritualiza, tornando-as parte de um movimento maior e reiterado, de um ritmo, mediante o qual algo é narrado, ou seja, uma história, um mito se configura. O gesto residual transforma as palavras em componentes de uma dança, em cujo desenvolvimento rítmico o enredo (o mito) se forma ou se constitui em narrativa. Paralisado o movimento da narração, cada componente é figura gestual, um símbolo, parte que remete ao todo que compõe⁸ (ARRIGUCCI JR., 1997, p. 47).

8 O valor gestual reside no fato de o poeta mostrar os camelôs na rua (elemento externo) que desencadeiam outro movimento dêitico mais sutil, a infância (elemento interno, de carga mítica).

Considerações finais

Em Bandeira são expressivos os recursos formais empregados. Forma e conteúdo são dois lados de uma mesma moeda e não podem ser dissociados uma do outro. O poema evidencia a força motivadora que o poeta encontra na infância e ao que a ela se associa; no caso, os brinquedos e os camelôs, como elementos objetivos; no plano lírico-subjetivo, temos os diminutivos, a referência aos mitos da meninice, a caracterização eufórica (contida nos termos “abençoados”, “alegria”, dentre outros elementos), que se associam a recursos expressivos formais para a instauração de uma unidade entre forma e conteúdo. Isso é, em suma, a objetivação do que o próprio Bandeira entende por poesia, que nasce do “efeito encantatório” das palavras: “[...] em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia” (BANDEIRA, 1986, p. 40). Assim, no poema analisado, camelôs é uma palavra-símbolo.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Editora 34, 1997.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora [edição eletrônica], s/d.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Edusp, 2002.