OS LIMITES DA FRAGMENTAÇÃO DE POEMAS: LEITURA DE *OS SAPOS*, DE MANUEL BANDEIRA

Plínio Rogenes de França Dias
UFPB – Virtual

Resumo:

O presente estudo compõe uma leitura analítica do poema Os Sapos, de Manuel Bandeira, tendo como ponto de partida a sua apresentação em um livro didático de ensino médio, adotado numa escola particular de grande porte na cidade de João Pessoa – PB. Os referenciais teóricos retomam concepções históricas do ensino de literatura, dialogando presente e passado pedagógicos através da estética da recepção. Tais contribuições nos ajudam a perceber como o referido poema, sendo fragmentado para os estudantes, não oportuniza uma compreensão de sua permanência na cultura brasileira.

Palavras-chave: Ensino de Literatura; Literatura e Cultura; Poesia de Manuel Bandeira.

> Assim, imitaríamos os retóricos de nosso tempo, que se acham deuses por usarem duas línguas, como as sanguessugas, e consideram uma maravilha inserir em seu latim alguns pequenos vocábulos gregos, mosaico amiúde fora de propósito. Se as palavras estrangeiras lhes faltam, arrancam de bolorentos pergaminhos quatro ou cinco expressões arcaicas que deitam poeira nos olhos do leitor, de maneira que os que os entendem se pavoneiam, e os que não os entendem os admiram ainda mais. As pessoas, realmente, encontram um prazer supremo no que lhes é supremamente estranho. Sua vaidade tem parte nisso; riem, aplaudem, mexem a orelha como os asnos, para mostrar que compreenderam bem; "é isso, é isso mesmo!"
>
> ROTTERDAM, Erasmo de. Elogio da Loucura (p. 8)

Introdução: Quarenta anos (e muitos mais) de problemas inculturais

Em 1965, Osman Lins publicava alguns dos primeiros importantes trabalhos analíticos sobre a composição das obras didáticas de língua portuguesa em circulação no Brasil, preocupado principalmente com os aspectos da concepção sobre o cânone literário brasileiro e a abordagem crítica feita aos escritores de até então. Na obra *Do Ideal e Da Glória: Problemas Inculturais Brasileiros* (1977), reúnem-se vários artigos de crítica à composição dos volumes, à desvalorização do escritor, à (de-) formação do professor, à situação caótica da leitura no Brasil (inclusive na universidade) e aos interesses editoriais na manipulação e adoção dos títulos.

Uma vez que está inserido na difícil realidade democrática e educacional brasileira, o ensino de nossa literatura até hoje conservou alguns desses problemas, revelando a atualidade das idéias de Osman Lins. Dizia o escritor que os autores de livros didáticos não liam a nossa literatura contemporânea; que os mesmos estabeleciam precários juízos de valor quando se referiam mesmo a autores consagrados; que as ilustrações e a forma como esses autores se dirigiam ao estudante configuravam a natureza desse livro como um bem de consumo. Daí que Osman já alertava para a perigosa visão do aluno como consumidor, nunca necessariamente pensado como um leitor real e, inclusive, um pensador em potencial da cultura brasileira (ângulo de essencialidade dos estudos literários). E arrematava:

Todos os brasileiros que ultrapassam os primeiros anos de escola passam anos às voltas com os seus manuais de Comunicação e Expressão; e dificilmente, vê-se pela amostra, terão a sorte de estudar em compêndios feitos com inteligência, sensibilidade, respeito, zelo e, principalmente, por mestres que conheçam e amem a nossa literatura. Note-se que, para a imensa maioria dos alunos, como já escrevia, são esses textos os primeiros e até, às vezes, os únicos que vêm a conhecer. Pode ser, não discuto, que esses livros ensinem Português com eficiência. Mas os que neles estudam, fatalmente, a não ser por um milagre, passarão a considerar a literatura, esse importante produto do espírito humano, como algo desprezível e secundário. E se tal situação não for modificada, seremos, até o fim dos tempos, um povo avesso à leitura, continuando a ignorar, como ignora, os seus próprios escritores. **Um povo surdo à sua própria alma** (LINS, 1977, p. 143-4, grifo nosso).

De lá para cá, principalmente nos últimos vinte anos, em que há uma espécie de encantamento com a redemocratização e globalização, o ensino de língua assistiu a uma espécie de modernização, em que aqueles erros outrora descritos são cada vez mais execráveis. Professores parecem ter uma formação mais teórica e o acesso à leitura se amplia com a internet. A disciplina agora se chama *Linguagens, Códigos e suas Tecnologias*. Existe um maior controle, inclusive governamental, dos livros didáticos que circulam, no sentido de reprová-los em suas informações de ordem cientificamente ultrapassadas ou mesmo ideologicamente irresponsáveis. Contudo, os meios de manipulação econômica do saber continuam se desenvolvendo, aparentemente sem critérios.

O livro não deixou de ser objeto do consumo, agora com seus autores e editores aproveitando-se da avaliação governamental para estampar em suas capas propagandas como "de acordo com os PCN", ou "altamente recomendável - PNLD". Como forma de, muitas vezes, se esquivar da avaliação dos órgãos governamentais, ou mesmo lucrar mais com esse produto, muitas instituições de ensino adotam o sistema de apostilas, tornando muito difícil uma observação crítica do trabalho didático e dos efeitos desses materiais.

Paralelamente, assiste-se, como há já muito tempo, a uma grande variedade de propostas teóricas pairando momentaneamente os espaços das salas de aula, muitas vezes como modismos (LIMA, 1981), propondo novas terminologias, em que muitas vezes não há como o professor se aprofundar e fazer suas experiências. Algumas dessas tendências já chegaram mesmo a desconhecer a importância da literatura para o ensino, defendendo uma prioridade da leitura de todos os gêneros de circulação social, pela perspectiva da "língua em uso". Nessa perspectiva, é comum ver a defesa da literatura como atividade de iniciados e diletantes. Em contraponto, Vilar (2004) denunciava a insuficiência teórica de tal posição, e acrescentava que a Literatura *deve ser compreendida como processo de interação social, linguagem estruturada sobre relações sociais, que materializam simbolicamente aspectos históricos, culturais e psicológicos, dos sujeitos participantes dessa prática social* (p. 121).

Como podemos perceber, as concepções sobre a significância do ensino de literatura variam de acordo com as concepções do próprio fenômeno literário em si. Mas independente disso, os nossos estudantes continuam reféns de interesses comerciais e editoriais. Continuam se deparando com livros que mudaram na forma, modernizaram-se nas informações, mas, por insólito que pareça, como profetizava Osman Lins, continuam não formando leitores. Principalmente leitores literários.

Nosso trabalho consiste em analisar apenas um aspecto dessa não-formação: a fragmentação do texto literário por esses compêndios, discutindo como sua informatividade continua superficial, atendendo a interesses mercantis e, por vezes, autoritários. Para muitos, o texto literário deve ser um exemplo, uma ilustração do estilo de um autor. E esse autor deve ser considerado um modelo a ser seguido, se não no comportamento, pelo menos nas idéias. Já essas idéias acabam sendo, ainda por cima, vistas sob a forma de uma cadeia evolutiva e temporal, mas não necessariamente **histórica**. Recorremos novamente a Vilar:

Neste trabalho de arrolar todos os autores que aqui produziram ao longo de quinhentos anos de história, criou-se uma exigência de tomar a abordagem dos textos no sentido diacrônico. Talvez por termos uma história tão curta, a tradição dos estudos da literatura brasileira **obriga os alunos do Ensino Médio a tomarem conhecimento da existência de autores e títulos de algumas obras que ele só chega a conhecer através de pequenos trechos, descontextualizados de suas condições de produção**. Se em qualquer ato de linguagem, o objetivo principal é a produção de sentido, ler um texto literário, como qualquer outro, deve portanto incluir o leitor na produção desse sentido. Isso significa retirar os estudos literários dos sentidos previamente dados, como os que são apresentados pela História da Literatura e sua classificação em escolas literárias (op cit. p. 124-5, grifo nosso).bbb

Dessa forma, para o texto literário ser histórico, ele precisa se realizar junto a uma **recepção**, um leitor, que o atualiza no que ele possuir de mais

dialógico para os variados momentos históricos. É assim que nos ensina o mestre Antonio Candido: *A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a* (2000, p. 74). É, por exemplo, o que procuramos fazer aqui com Osman Lins: exercitamos o olhar sobre suas percepções mais radicais, observando a força do que elas têm de novo. É por isso que, em literatura, o **novo** não é necessariamente contemporâneo, mas é, sobretudo, o **radical**. De acordo com Luiz Costa Lima:

> A permanência do objeto estético está diretamente ligada à variabilidade da sua recepção. A obra que é permanente permanece diferenciando-se. O que nela se mantém é o homem captado no seu núcleo, a que ela acompanha no seu devir com ele também se transformando (1969, p. 33).

Cabe aqui um diálogo e ao mesmo tempo retomada: quando Osman Lins falava que a ausência da literatura em nossa formação é um caso de surdez, afirmando que nós somos "um povo surdo à sua própria alma", não estava buscando defender o que Costa Lima ressalta ao falar do "homem captado no seu núcleo"? Daí que não podemos nos contentar com posturas didáticas superficiais sobre o texto literário. Nem tampouco com propostas metodológicas simplificadoras da importância dessa leitura. Os textos significativos da literatura brasileira nos surgem como essenciais pelo seu poder de construção da identidade deste povo, porque só naqueles é que podemos nos ver representados.

Portanto, em se tratando de ensino de literatura, nossa atenção deve ser redobrada sobre a informatividade superficial dos livros didáticos. Como bem salientava Vilar na afirmação supracitada, o texto literário é visto descontextualizado e em trechos, ocasionando em uma sacralização do texto e do autor para o aluno, sobretudo do Ensino Médio, que às vezes por não entender porque tal autor é reverenciado, não consegue produzir mínima simpatia por sua produção. Assim, não é raro encontrarmos os autores mais citados dos livros didáticos (Machado de Assis na ficção; Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira na poesia) sendo considerados como chatos entre muitos alunos[1].

Como materialização dessa realidade descrita até aqui, analisemos a apresentação do poema Os Sapos, de Manuel Bandeira, pelo livro didático adotado pela escola em que lecionamos, na cidade de João Pessoa - PB

1- "Drummond é um chato", já dizia um aluno ouvido pelos elaboradores da primeira edição dos PCN do Ensino Médio. Tal afirmação foi aproveitada para propor o deslocamento da literatura para um mero conteúdo do ensino da competência de leitura (BRASIL, 1998). Em tempo: esta proposta já foi revista e um novo documento foi publicado (BRASIL, 2006), revelando outras concepções sobre os fenômenos literários e sua importância no ensino.

Esquecendo os Esquecidos do Brasil

Os autores do manual em questão, Carlos Faraco e Francisco Moura, apresentam *Os Sapos* da seguinte forma:

A principal característica formal da obra de Bandeira é o emprego do verso livre.

Bandeira não participou diretamente da Semana de Arte Moderna, mas seu poema "Os Sapos", lido por Ronald de Carvalho, provocou reações radicais na platéia da segunda noite da Semana.

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

Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
- "Meu pai foi à guerra!"
- "Não foi!" - "Foi!" - "Não foi!".

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: - "Meu cancioneiro
É bem martelado.

O ataque aos parnasianos configurava, mais uma vez, a disposição dos participantes da Semana de provocar uma ruptura com a arte do passado (FARACO e MOURA, 2001, p. 336-7).

Neste duplo diálogo que estamos realizando (diálogo com o poema e com os autores Faraco e Moura), cumpre primeiramente perguntar: *Os Sapos* ilustra o "verso livre" como principal característica de Manuel Bandeira?; Se há aí uma utilização de um verso metrificado, como e por que Bandeira o utiliza?; Por que Bandeira não participou da Semana de Arte Moderna?; Manuel Bandeira escreveu o poema *Os Sapos* somente para criticar os parnasianos?; Por que a leitura do poema provocou reações radicais (terá sido só ele?)?

Várias outras perguntas podem ser feitas sobre o trecho lido e as informações prestadas pelos autores, sobretudo se considerarmos a sala de aula um espaço de imprevisibilidade. Será que o trecho do poema que foi apresentado pode gerar aprendizagem efetiva sobre a obra poética de Bandeira e a literatura brasileira moderna? E as dúvidas podem ser esclarecidas sem a totalidade do poema? É justo que o professor ou o autor do livro didático retirem do aluno o seu direito de perguntar e de buscar suas próprias respostas?

Assim procedendo, dialoguemos diretamente com o poema. Eis aqui sua continuidade:

4. Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

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

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

7. Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas..."

8. Urra o sapo-boi:
- "Meu pai foi rei!" - "Foi!"
- "Não foi!" - "Foi!" - "Não foi!".

9. Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
- "A grande arte é como
Lavor de joalheiro.

10. Ou bem de estatuário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo".

11. Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe),
Falam pelas tripas,
- "Sei!" - "Não sabe!" - "Sabe!".

12. Longe dessa grita,
Lá onde mais densa

A noite infinita
Verte a sombra imensa;

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

14.Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...
(BANDEIRA, 1993, p. 80-1).

No conjunto do poema, alguns elementos nos fazem acreditar que seu discurso é evidente e, nesse caso, pode assumir um tom de manifesto, bem ao estilo próprio da Semana de Arte Moderna. É verdade que foi uma boa escolha para realizar as críticas que a cultura *belle époque* precisava ouvir. Porém, é preciso atentar para os elementos da própria forma do poema para aprofundar nossa percepção dessas críticas.

Segundo percebemos, o poema se divide em duas partes, de acordo com o foco retratado pelo eu-lírico: a primeira é predominante e vai até a estrofe 11. A segunda é regida por um novo olhar, uma nova descrição, levantados nas três últimas estrofes. A rigor, não há diferença formal entre as duas partes: todas as estrofes do poema são quadras de redondilhas menores (versos de cinco sílabas), e com variação rítmica. Ora têm-se a cadência nas sílabas 3 e 5, ora 1 e 5, ora 2 e 5. Pode parecer pouco, mas isso já é uma novidade para a época. Como afirma Norma Goldstein: *Dentre as inovações rítmicas do segundo livro* (intitulado *Carnaval*), *há inúmeros casos de deslocamento de acento. Como no tão comentado Os Sapos* (1987, p. 17).

Assim, pode-se perceber que mudanças na composição formal dos poemas não eram muito comuns para a época dessa publicação, em 1918. Não obstante, Manuel Bandeira produz uma expressiva poética através de recursos já bastante utilizados até então, e até abusa de fórmulas que parecem surgir para provocar cansaço e enfado. Como exemplos, vejamos o uso das aliterações e assonâncias. Na primeira estrofe, temos uma repetição das consoantes oclusivas bilabiais surdas – /b/ e /p/ – para gerar os sons da algazarra dos sapos. Fórmula comum, essa sugestibilidade já não era nada nova para uma época tão acostumada com a palavra-símbolo e sua musicalidade. Mas Onestaldo de Pennafort (1980, p. 106) já nos mostra que o poema surpreende com uma antítese a partir da assonância das vogais /a/ (sugere claridade) e /u/ (sugere escuridão), que se tornam evidentes se percebidas nas sílabas tônicas dos primeiros versos.

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

Já como elemento de representação, esse dado sonoro nos ajuda a localizar o jogo de oposições do poema. O *locus* dos sapos é na escuridão, mas eles desejam ardentemente aquilo que não podem ter – a luz. São criaturas da noite, limitadas a essa hora, mas se encantam com o dia. Há aqui uma direta ligação entre a forma poética, seu sentido imediato e os seres aí representados metaforicamente. A forma está se apresentando pela sonoridade. Suas sugestões dão a tônica dos sentidos antitéticos. E se já temos, como horizonte de expectativa, o fato de que os sapos estão aí representando poetas, já antecipamos como conclusão que os poetas representados são de uma esfera de aparências, voltados para algo que não lhes é real.

Pois bem, "saem da penumbra". E então vão cantar ou coaxar? A seleção vocabular nesse caso é primorosa: "Berram", "dizem", "urram", "bradam", "falam pelas tripas"... "soluça". As ações oratórias dos sapos são atividades representativas dos estados humanos. São, então, metáforas de uma condição antes de tudo social: agem pelo grito para se impor, se mostrar. O grito é disputa de atenções num espaço onde não há quem queira dar atenção, como o único recurso existente para aquele grupo existir naquele lugar.

E o que gritam os tais sapos? O que desejam expor em tal algazarra? A auto-proclamação de seus méritos por títulos, parentescos e posses (inclusive de saberes). O "sapo-tanoeiro" pinta-se como grande poeta, de versos puros ("frumento sem joio"), rimas raras ("com consoantes de apoio" e com palavras não-cognatas) e proximidade ao trabalho dos artistas plásticos. É o sapo mais representativo do grupo, já que é o que fala mais. É também aquele que podemos distinguir mais facilmente entre as pessoas criticadas pelo poema. Tem nome e sobrenome: é Olavo Bilac, principal parnasiano, autor de *Profissão de Fé*, o hino da arte pela arte.

Os outros sapos descritos na primeira parte do poema são menos identificáveis e aparecem como co-adjuvantes do tanoeiro, mas ilustram posturas sociais definidas. O "sapo-boi" canta seus títulos de parentesco. Os "sapos-pipas" batem palmas, como na postura descrita por Erasmo de Rotterdam, na epígrafe deste artigo: *os que os entendem se pavoneiam, e os que não os entendem os admiram ainda mais* (op cit.).[2]

2 - A título de curiosidade e em acréscimo a essas informações, procuramos no dicionário Aurélio Eletrônico, as particularidades dessas espécies. Sapo-Tanoeiro é a chamada **perereca**; Sapo-Boi é também conhecido como sapo gigante, um dos maiores do mundo. Sapo-pipa vive na água e não tem língua. O interessante dessa busca, na verdade, é a **etimologia** dos termos: *tanoeiro* vem do gaulês, *boi* vem do latim e *pipa* vem do latim vulgar. Cururu, o sapo mais comum no Brasil, seria o único etmo propriamente brasileiro, vindo do **tupi**. Esse não nos parece ser um dado de todo irrelevante.

Mas é no festival de vaidades que o poema está concentrado? O poema se encerra nessa visível antítese (a mediocridade de quem se declara superior)? Se fosse apenas isso, poderíamos até nos contentar com as três primeiras estrofes, como aparecem no livro didático. Mas, como em uma pintura, em que o centro nunca é necessariamente o ponto geométrico mediatriz, mas o foco de luz advindo da relação claro-escuro, a segunda e menor parte d*Os Sapos* reserva-se como o seu centro. E ainda em antítese: o centro é aquele que está na periferia, na margem, na "beira do rio", é o "Sapo-Cururu", em cuja sonoridade se concentram todas as sugestões de inferioridade pela vogal /u/.

A propósito dessas sugestões fonéticas, Alfredo Bosi já nos adverte com toda a tradição estilística que *o que desnorteia os que buscam uma relação constante e congruente entre tal som e tal sentido é a maleabilidade infinita com que o homem trabalha a matéria fonética* (2000, p. 75). Portanto, a palavra *cururu* parece ter ganho em nossa cultura um aspecto de escuridão, tristeza, mal-aventurança, negatividade (op cit. p. 56-61), mas, potencializado no poema, Manuel Bandeira o torna o centro das atenções, remotivando a vogal /u/ para a claridade antitética prevista no quarto verso da primeira estrofe: *A luz os desl mbra*. Sobre o qual já dizia Onestaldo de Pennafort:

> Encontra representação magnífica a ambiência noturna e, pois, batraquial, da poesia, mercê, talvez da assonância da quinta vogal e quem sabe também da encantação operada pela sugestão latinizante *lux-lumbra* das suas duas palavras tônicas, em curiosa antilogia. Esse quarto verso do poema, unido ao contexto, com o qual contrasta artisticamente, no sentido como nos seus veículos expressionais, produz uma admirável impressão de contemplativo alumbramento noturno (op cit. p. 106-7).

Essa sugestão de Pennafort serve-nos de pista para a oposição básica no nível discursivo do poema: As relações **central-marginal** do plano de conteúdo relacionadas com a sonoridade plástica que sugere **iluminação-escuridão**.

Daí que não podemos acomodar nossa leitura literária sobre Manuel Bandeira com as três primeiras estrofes d*Os Sapos*. Esquecer as três últimas estrofes é esquecer a matriz do texto que trata justamente de quem é esquecido no Brasil, quem está à margem, na obscuridade de uma "noite imensa".

Literatura com a história: compreendendo contextos

Até aqui pudemos observar como o poema manifesta um jogo de exclusão social representado pela oposição entre centro e margem, refletindo uma realidade do início do século XX, sendo fácil, até certo ponto, identificar os atores daquela sociedade em questão. Também temos aí uma boa oportunidade de compreender em que aspectos a escola parnasiana é um alvo imediato do poema, à

medida que, na voz preferencial de um sapo-poeta, distingue-se uma doutrina que privilegia a forma, exclui a emoção, reduz o conceito de belo com teorias e mata o lirismo. A única coisa que ainda conseguia criar eram convenções. E aqui cabem as considerações de José Carlos Garbuglio:

> Convenção em arte é igual a convenção em sociedade. Ambas têm a finalidade de guiar conforme o uso, devido ou indevido. Ao corroer a convenção poética pelo espírito satírico do poema, Bandeira está ao mesmo tempo se insurgindo contra a prática social que lhe dá sustento. Rebelar-se contra a poética e suas convenções significa investir contra a ordem social responsável pelas formas gerais do aprisionamento e ao mesmo tempo orientar a linguagem para a libertação (1987, p. 35).

E libertação é uma tônica do modernismo que não implica somente em novas formas de escrita, o que indica que o fazer literário é um agir dentro da vida. Era – e ainda é – preciso, pois, compreender o modo de vida, os interesses e as relações sociais implicados nas posturas literárias para poder haver uma efetiva libertação. Neste caso, o que se convencionou chamar de parnasianismo é mais do que o nome pode expressar. Se o nome **designa** os cultores da forma e da objetividade como processos de construção poética, seguindo os modelos franceses a partir de Baudelaire e Leconte de Lisle, o grupo em si **é** a opulência de uma burguesia colonial envolvida por um clima de ostentação urbana. Se o ideal da *arte pela arte* **representa** um conjunto de poemas descritivos sobre vasos, paisagens e jóias, essa pregação **é** o pleno consumo. Pelas palavras de Antônio Candido:

> É possível mesmo perguntar se a visão luxuosa dos parnasianos (e de alguns simbolistas), a sua descrição de vasos de porcelana, salas de mármore, metais preciosos, jóias, tecidos raros não representava para as classes dominantes uma espécie de correlativo da prosperidade material, e, para o comum dos leitores, uma miragem compensadora que dava conforto. Essa visão externa e opulenta aparece também no tratamento que os parnasianos deram ao corpo feminino, descrevendo-o com extrema sensualidade como se fosse estátua viva – portanto (numa leitura desmistificadora) reduzida ao nível dos objetos preciosos (2004, p. 75-6).

Em complemento, Alfredo Bosi nos esclarece que:

> Baudelaire falava em "moral das coisas", o que não significava impassibilidade, mas objetividade. Desta última, mal-entendida,

> passou-se em pouco tempo, ao *fetichismo do objeto*, à *reificação*, de que fala a crítica dialética ao analisar o espírito da sociedade burguesa nos seus aspectos autofruidores (1999, p. 221).

Assim, o parnasianismo configura-se como uma arte **de** e **para** uma classe específica no Brasil, mas serve-nos historicamente como observação das raízes de um comportamento colonial resistente ao tempo. Justamente por ser colonial, é que se trata, no dizer de Luiz Costa Lima, de *uma cultura voltada para fora* (1981, p. 20), em que não havia um público formado para a palavra escrita, contentando-se com o discurso oralizado (e não oral), ou mesmo lido, o que gerou uma ênfase na palavra embelezada, mas não necessariamente entendida. Ainda com Luiz costa Lima:

> O efeito de impacto produzido consistia em impressionar o auditório, em esmagar a sua capacidade dialogal, em deixá-lo pasmo e boquiaberto ante a perícia verbal e a teatralização gesticulatória, maneiras de rapidamente subjugar
> o auditório. Pois a cultura *auditiva* é profundamente uma cultura de persuasão. Mas de
> persuasão sem o entendimento (op cit., p. 16).

À palavra, então, refém de uma cultura de dominação pela dimensão da ostentação, só restava a exclusão de sua significância. Não precisava, no contexto aqui descrito, haver compreensão, mas beleza. Não precisava haver poesia, mas artes poéticas. Ao poeta, restava a aceitação da fôrma. E expressar-se liricamente, expor uma motivação subjetiva, representaria banimento, esquecimento, a margem.

A realização da crítica ao parnasianismo por parte do poema *Os Sapos* é, em conclusão a essa incursão historicista, realização de uma crítica de classe mais ampla, à medida em que, paralelamente, concretiza-se uma operação de solidariedade ao excluído, que é, certa maneira, identificação de classe. É claro que não podemos negar a origem aristocrática de Manuel Bandeira, mas suas experiências de vida, expressas na sua poesia de "circunstâncias e desabafos", revelam-nos um homem inserido num violento processo de perdas e descobertas, num caminho em que seus pares são os meninos carvoeiros, o menino tísico José de *Na rua do sabão*, Irene, João Gostoso, entre outras "personagens" de alguns dos seus poemas mais famosos.

3 - Luiz Costa Lima não se refere com esse termo a uma cultura oral. Pelo contrário, diferencia cultura *auditiva* de cultura oral, atribuído àquela uma sentido de dominação pela palavra escrita.

É assim que *Os Sapos* pode também ser entendido como um prenúncio do que virá com a cristalização do modernismo – já muito claro em *Ritmo Dissoluto* e incontestável em *Libertinagem*. Não se trata somente da libertação das amarras parnasiano-simbolistas. Trata-se mais propriamente da valorização do estilo humilde, modo poético que reflete a escolha temática da pobreza vista e vivida pelo poeta em sua permanência carioca pós-tratamento de tuberculose. Segundo Davi Arrigucci Jr:

> Os exemplos esparsos de 'emoção social do poeta', na verdade, são poemas em que a pobreza aparece como objeto da representação literária, isto é, como um assunto a que não se pode furtar um poeta com os olhos voltados para a realidade brasileira, onde a miséria é o prato de cada dia. Mas não é como tema que a pobreza, aqui importa. É essencialmente no modo de representação que se afirma sua importância fundamental: concebida como um valor ético de base, um modo de ser exemplar, a humildade se converte ainda num princípio formal do estilo (1983, p. 113).

Dessa forma, Manuel Bandeira concretizará um processo estilístico de simplicidade da forma refletindo a simplicidade da vida. É assim que se apresentam os poemas *Na Rua do Sabão* e *Meninos Carvoeiros*, por exemplo, em que o verso livre é uma exigência dos sentidos atingidos.

Os Sapos é anterior a isso, não possui verso livre, demonstra preocupação formal de formação simbolista, mas não pode deixar de ser percebido como um ponto de partida desse processo de formação do estilo humilde. Já aqui se representa a tensão entre **centro X margem** e, em acréscimo: **pompa dos sapos X humildade do cururu**. Há, portanto, uma profunda identificação do poeta com o sapo excluído, que é, por sua vez, metáfora – pela sonoridade e etimologia – do povo como um todo, do homem radicalmente brasileiro, sofrido como Manuel Bandeira (guardadas as devidas distinções). E essa percepção fica bela novamente nas palavras de Arrigucci:

> Neste confronto entre a ameaça inevitável de destruição e a fragilidade da resistência humana, pelo trabalho cotidiano e humilde, Bandeira de certo resgata um sentido de sua própria arte poética: a função social de sua palavra fraterna, solidária com a pobreza. Nisto sua poesia parece encontrar sua razão de ser, pois o poeta se sente amparado na experiência comum com os outros homens e **pode reconhecer na força da fraqueza um poder paradoxal de expressão** (op cit. p. 122, grifo nosso).

Esse poder vivo e constante do estilo de Manuel Bandeira pode e deve ser entendido como essencialidade de sua obra. Por isso lutou, mesmo sem

participar ativamente da Semana de 22, pela libertação da palavra a modelos pré-estabelecidos. Não verso-livre, mas verso-**libertação**.

E é nesse sentido que o poema nos impõe uma questão à historicidade do texto literário, para a qual esperamos estar respondendo neste artigo: se *Os Sapos* enforma uma realidade das convenções poéticas dos parnasianos e se o mesmo representa um manifesto contra o parnasianismo, qual a sua contemporaneidade, visto que aquela realidade descrita não é a nossa realidade atual?

A pergunta acima põe em xeque a importância da leitura do poema se, abordado da forma como é feita por Faraco e Moura, essa leitura serve apenas como fonte de conhecimento, ou melhor, de informação. Porque para obter uma **informação sobre** a literatura, talvez não seja preciso mesmo o poema, e apenas seus trechos sejam suficientes. Contudo, é somente conhecimento sobre a literatura o que nos interessa? Apenas esse conhecimento é capaz de formar leitores? Forma, em conseqüência, pensadores da cultura brasileira, já que, pela mais importante lição de Paulo Freire, ler é, antes de tudo, ler a realidade?

Não podemos conceber como história da literatura uma postura que fragmenta o texto ao nível da informatividade, regulando o que o estudante deve conhecer sobre o texto literário e simplificando sua significância.

A realidade descrita no poema *Os Sapos* é a realidade de uma exclusão, de dominação da cultura por uma classe. E não nos consta que a realidade brasileira tenha deixado de ser assim, sobretudo porque uma dessas formas de dominação é o próprio livro didático.

Referências

ARRIGUCCI JR. Davi. **O Humilde Cotidiano de Manuel Bandeira.** In: SCHWARZ, Roberto. Os Pobres na Literatura Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia.** São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 36ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio.** Parte II – Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Brasília: [1998]. Disponível em: http://www.bibvirt.futuro.usp.br/index.php. Acesso em: 21 out. 2005.

FARACO, Carlos Emílio; MOURA, Francisco Marto de. **Português (Faraco & Moura) - Série Novo Ensino Médio. São Paulo: Ática, 2001.**

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio – Século XXI.** Versão Eletrônica: 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d].

GARBUGLIO, José Carlos. **Lirismo e Coerção Social.** In: LOPEZ, Telê Porto

Ancona (org.). Manuel Bandeira: Verso e Reverso. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1987.
GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **O Primeiro Bandeira e Sua Permanência.** In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). _____.
LIMA, Luiz Costa. **Dispersa Demanda**: Ensaios sobre Literatura e Teoria. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
_____. **Por que Literatura.** Petrópolis: Vozes, 1969.
LINS, Osman. **Do Ideal e da Glória:** Problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977.
MELLO e SOUZA, Antonio Candido. **Literatura e Sociedade**: Estudos de teoria e história literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
_____. **Iniciação à Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
PENNAFORT, Onestaldo. **Marginalia à Poética de Bandeira.** In: Sônia Brayner (org.). Manuel Bandeira. Coleção Fortuna Crítica, v. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.
ROTTERDAM, Erasmo. **O Elogia da Loucura**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
VILAR, Socorro de Fátima P. **PCNS e Literatura:** Novas roupagens para velhos problemas. In: SOUZA, Maria Ester Vieira de; VILAR, Socorro de Fátima P. Parâmetros Curriculares em Questão: o Ensino Médio. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 2004.