

**INCONCILIÁVEIS CARVOEIRINHOS
AMBIVALÊNCIAS EM “MENINOS CARVOEIROS”, DE MANUEL
BANDEIRA**

**IRRECONCILABLE LITTLE COLLIERS
AMBIVALENCES IN “MENINOS CARVOEIROS”, BY MANUEL BANDEIRA**

Wilson José FLORES JR.⁴⁴

RESUMO: As interpretações de “Meninos carvoeiros” tenderam a destacar, quase exclusivamente, a empatia existente entre o eu-lírico e os carvoeirinhos. O poema foi, por isso, frequentemente tomado como representante de procedimentos apontados pela crítica como peculiares à produção de Manuel Bandeira: poesias essencialmente “simples” e “humildes”, construídas em instantes quase mágicos de “alumbramento”, as quais teriam alcançado a aproximação com a vida dos mais pobres e com o chão mais imediato do cotidiano, conciliando, por meio da profunda empatia, o que historicamente no Brasil permanece inconciliável. Este texto procura discutir essa interpretação, enfatizando os aspectos inconciliáveis, as tensões e ambivalências que também enformam o poema de *O ritmo dissoluto*.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira moderna; Manuel Bandeira; “Meninos carvoeiros”; Empatia; Ambivalência.

ABSTRACT: “Meninos carvoeiros” was read by critics as one of the poems that exemplify certain procedures mentioned as peculiar to the production of Manuel Bandeira: a poetry whose simplicity and humility, built in almost magical moments of “alumbramento”, have reached a rapprochement with the lives of poorest and the most immediate ground of everyday life, combining, through deep empathy, which historically in Brazil remains irreconcilable. This paper

⁴⁴ Doutorando da área de Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Bolsista CNPq) – Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – CEP 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil – E-mail: wfloresjr@ufrj.br

*discusses this interpretation, emphasizing the irreconcilable aspects, tensions and ambivalences that also embody the poem published in **O ritmo dissoluto**.*

KEYWORDS: Modern Brazilian poetry; Manuel Bandeira; “Meninos carvoeiros”; Empathy; Ambivalence.

[...] em cada poema lírico devem ser encontrados, no *médium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema. (ADORNO, 2003, p.72).

A famosa formulação adorniana, de longa tradição na crítica, pouco influenciou o enfoque que se cristalizou em torno da poesia de Manuel Bandeira. A biografia tomada quase sem reservas e a ênfase, às vezes exclusiva em apenas uma das dimensões dos poemas, acabaram extraindo, da maior parte dos estudos, as tensões e as fraturas da obra bandeiriana, bem como os variados matizes que certas dimensões sociais foram refratadas esteticamente pela subjetividade lírica.

Daí que, apesar da reconhecida diversidade de temas, procedimentos e ênfases presentes na obra de Bandeira, ganhou relevo crítico a análise daqueles textos que melhor exprimiriam a condição de humildade (referida pelo próprio poeta no *Itinerário de Pasárgada* e repetidas vezes em outros momentos de sua produção), e o procedimento de “desentranhar” poesia tanto dos “amores quanto dos chinelos, tanto das coisas lógicas quanto das disparatadas”. Tal ênfase, algumas vezes apresentada como totalizadora, como capaz de captar e circunscrever o núcleo da obra de Bandeira, levou a avanços na recepção e crítica da poesia bandeiriana, mas, por outro lado, obscureceu outros aspectos, também singularmente constitutivos de certas dimensões do estilo do poeta, cujas tensões internas, ambivalências e incompletudes acabaram não sendo devidamente consideradas ou, em alguns casos (o que é pior), foram conciliadas num arranjo pretensamente singelo e harmonioso: uma poesia cuja simplicidade e

humildade, construída em instantes quase mágicos de “alumbramento”, teria alcançado a aproximação com a vida dos mais pobres e com o chão mais imediato do cotidiano, conciliando o que historicamente no Brasil permanece inconciliável (pobreza X riqueza; atraso X modernidade; indiferença X reconhecimento da alteridade etc.).

Essa leitura encontra respaldo em parte da produção do poeta e parece combinar bem com a insistência de Bandeira em se definir como poeta lírico que, em face das urgências sociais e políticas que mobilizavam parte significativa da literatura mundial na primeira metade do século XX, converteu-se na famosa – e fonte de tantas confusões críticas – autodefinição como “poeta menor”. No entanto, cabe ressaltar que, mesmo em poemas nos quais essas características estão presentes, há todo um jogo de tensões que não chegam a se conciliar, de tal forma que a humildade ou o despojamento acabam por emergir mais complexos e flutuantes, menos absolutizados, e, ao contrário, subordinados à unidade de cada poema particular.

Ao mesmo tempo, essas tensões e ambivalências apontam para certa incorporação literária de uma sociabilidade e de um modo de ser cujas raízes ligam-se ao patriarcalismo colonial, bem como à sua relativa dissolução após a Abolição (aliás, como se sabe, a história de decadência de famílias tradicionais, com avô fazendeiro respeitado e neto burocrata – sintetizada na figura drummondiana do “fazendeiro do ar” ou no Amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos – é bem conhecida no período, sendo repetida de diferentes modos por vários autores dos anos 1930 e 1940).

Para voltar a Adorno:

[...] o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração linguística.

[...]

O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. [...] nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legítima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente

condensado, representa em termos sociais. (ADORNO, 2003, p.67-68).

AMBIVALÊNCIAS

Meninos Carvoeiros⁴⁵

- 1 Os meninos carvoeiros
 2 Passam a caminho da cidade.
 3 – Eh, carvoero!
 4 E vão tocando os animais com um relho enorme.
- 5 Os burros são magrinhos e velhos.
 6 Cada um leva seis sacos de carvão e lenha.
 7 A aniagem é toda remendada.
 8 Os carvões caem.
 9 (Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um gemido.)
- 10 – Eh, carvoero!
 11 Só mesmo estas crianças raquíticas
 12 Vão bem com estes burrinhos descadeirados.
 13 A madrugada ingênua parece feita para eles...
 14 Pequenina, ingênua, miséria!
 15 Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!
 16 – Eh, carvoero!
- 17 Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoado,
 18 Encarapitados nas alimárias,
 19 Apostando corrida,
 20 Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados!

Petrópolis, 1921

⁴⁵ BANDEIRA, 1996, p.192.

Em “Meninos carvoeiros”, a infância aparece sob uma perspectiva bastante diferente daquela que figurava anteriormente na produção do poeta. Em poemas como “Três idades”, “A minha irmã”, “Elegia para minha mãe” e “Anel de vidro”, de *A cinza das horas*, encontram-se, principalmente, referências à infância que envolvem diretamente o eu-lírico (amor e a família). Em *Carnaval*, no poema “Debussy”, o eu-lírico (aqui, mero observador) acompanha os movimentos de descoberta, exploração e brincadeira de um bebê a partir dos quais recordará a música de Debussy. No início de *O ritmo dissoluto*, “Menino doente” expressa uma situação maternal de cuidado.

Mas, o tom ameno ou o memorialismo não definem a expressão de “Meninos carvoeiros”, em que a pobreza e o trabalho infantil aparecem de modo direto e intenso⁴⁶. No poema, a infância surge sob o fulcro da miséria e da condição duplamente degradada de trabalho (infantil e em uma carvoaria). Ao mesmo tempo (como ocorre, de modos variados, em outros poemas de Bandeira), a empatia entre o eu-lírico e os carvoeirinhos perfaz todo o texto, ficando a sugestão de, em meio à degradação, surgir o humano reencontrado (“Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis”). Mas, ainda que a proximidade entre o eu-lírico e os meninos seja indiscutível, observe-se que ela é ambivalente. Aliás, como se procurará discutir, a ambivalência é constitutiva do poema, operando em sua estrutura e nos sentidos que são por ele mobilizados.

A primeira estrofe levanta questões que serão desdobradas nos versos seguintes. A estrofe se inicia com os meninos indo trabalhar, de modo que, do título ao último verso do poema, as crianças são definidas pelo trabalho: são carvoeiros. O ritmo do verso 2 (PAS-sam-a-ca-MI-nho-da-ci-DA) sugere movimento, marcha ritmada e relativamente organizada, séria, enquanto a aliteração de “r” no final do verso 4 (Relho enoRme) carrega a sugestão de algo rasgado, rangente, forçado, algo feito com dificuldade e sofrimento. A assonância das vogais “e” (fechado nas três ocorrências) e, principalmente, “o” (rElhO EnOrmE – fechado na 1ª, aberto e tônico na 2ª ocorrência) amplificam o efeito de “r” no plano sonoro (EnORme). Observe-se ainda que aqui são

⁴⁶ A infância também é assunto de outros dois poemas de *O ritmo dissoluto*: “Balõezinhos”, que expressa o desejo imenso (e fadado a não se realizar) de meninos pobres em torno de um vendedor de balões, nem de “Na rua do sabão”, em que a tentativa do menino tísico, filho da lavadeira, de superar suas limitações e soltar livremente seu balão, vem marcada pela revelação: “um que trabalha na composição do jornal”⁴⁶. Ou seja, também aqui estamos longe do simples memorialismo e da louvação dos “anos dourados” a infância.

os meninos que castigam os animais, são eles os agentes da violência e da exploração. Sendo crianças, reproduzem sua própria condição: castigar os bichos, em certa medida, faz pressupor que estão acostumados a ser castigados. As crianças são diferentes de seus animais (por assim dizer, são os “senhores”, são eles que tocam e colocam os burros em movimento), mas, no que se refere aos maus-tratos, parecem sofrer de modo semelhante a eles.

A 2ª estrofe amplifica o sentimento de sofrimento e dificuldade (“magrinhos e velhos”, “cada um leva seis sacos...”, “toda remendada”, “caem”, “velhinha que os recolhe”, “dobrando-se com um gemido”). Além disso, o foco da estrofe não são os meninos, mas os animais e a dureza do trabalho; os meninos sequer são citados. A descrição feita na 2ª estrofe desdobra e amplifica os sentidos contidos na 1ª, de forma que o poema, em crescendo, é marcado pelo signo da falta, do abuso, do trabalho, da dificuldade, do esforço, do sofrimento, da violência, da exploração, da pobreza, da miséria. Sob esse aspecto, a imagem da “velhinha”, em sua fragilidade e decrepitude é impactante.

A 3ª estrofe se inicia com versos bem taxativos (“Só mesmo...”; “vão bem...”). O eu-lírico aparece como mero observador a acompanhar a cena (note-se o uso de “estas” e “estes”, que presentificam a cena). O distanciamento “objetivo” (e quase narrativo) acaba por conferir aos versos um tom algo pejorativo, depreciativo, reforçado no plano sonoro pelo fato de a sílaba mais forte do verso 11 ser “raQUítica” e a do verso 12, “descadeiRAdos”, o que aumenta o impacto desses adjetivos. Além disso, a aproximação entre as “crianças raquílicas” e os “burrinhos descadeirados” em certa medida os equaliza, irmanando-os no trabalho, na exploração e no sofrimento. Se a aproximação, de certa forma, “engrandece” os burrinhos, aproximando-os da infância degradada, ela, por outro lado, “apequena” as crianças que se veem reduzidas à condição de “bestas de carga”.

Mas, no verso 13, há uma clara mudança de tom (o adjetivo central aqui é “ingênua”), que inicia o momento de maior aproximação e empatia do poema, ainda que, nesse verso, a homologia entre crianças e animais permaneça, a começar pelo uso do diminutivo em “burrinhos”. “A madrugada ingênua parece feita para eles”, considerando os versos anteriores, o pronome “eles” só pode se referir aos dois grupos: meninos e burros. O mesmo ocorrendo com o verso 14: “pequenina” refere-se tanto às

crianças quanto aos burrinhos, e se “ingenuidade” é um atributo imediatamente vinculado à infância, ele não deixa de qualificar os bichos, uma vez que permanecem a comparação e certa equalização entre eles. Quanto à “miséria”, obviamente ela se espalha por todo poema, definindo-lhe o tom de fundo, do título à última palavra. Mais: os adjetivos caracterizam miséria, mas servem também para as crianças e os burrinhos, em certa medida derivam deles, o que cria ainda outra homologia: *meninos-burrinhos-miséria*, um definindo o outro e sendo definido por ele.

A empatia do sujeito lírico com os meninos configura-se definitivamente no verso 15, único, em todo poema, construído na segunda pessoa do singular, ou seja, único momento em que o eu-lírico se dirige diretamente aos meninos, tornando-os seus interlocutores. O foco, agora, fixa nas crianças e permanecerá nelas até o final do poema.

O verso 15, aliás, pede uma análise mais detalhada. Há uma rima interna (“adoráveis” – “brincásseis”), homologia sonora que reforça a empatia. No meio do verso, o diminutivo em “carvoeirinhos” possui dupla carga semântica: indica afetividade, mas também se refere ao fato de os carvoeiros serem pequenos, crianças. Assim, o trabalho (“trabalhais”), contraposto ao diminutivo e à brincadeira, faz ressoar o descompasso, o absurdo da situação.

Também é bastante significativo no verso o tom cerimonioso, ostensivamente “culto” (como o uso quase lusitano da segunda pessoa do singular) que, contrastando com os demais versos, mais coloquiais, e com a própria condição das crianças, distancia o eu-lírico dos meninos no mesmo movimento em que a profunda empatia lhes confere dignidade: o olhar que os vê e que procura conferir-lhes humanidade é um olhar cheio de interesse, mas fraturado, assim como a identificação. O eu-lírico se compadece da situação deles, mas não se confunde com ela.

O uso do discurso direto em “– Eh, carvoero!” é mais uma marca da referida ambivalência: incorpora a fala estropiada, popular e iletrada à própria dicção do Eu, ao mesmo tempo em que a marca como distinta dele, como discurso externo, do qual o Eu se aproxima sem, no entanto, se confundir. No conjunto, ao contrário do que se costuma afirmar, não há consolação nem sublimação da tensão que permanece ressoando fortemente ao lado do interesse e da empatia. Daí ser possível afirmar que o verso 15 sintetiza o poema e as ambivalências que lhe são constitutivas.

Na última estrofe, o foco permanece nos meninos, mas, diferentemente do que ocorre no início do poema, as crianças já não fustigam os animais, antes, em certa medida, irmanam-se com eles.

Os dois primeiros versos trazem a situações de miséria e maus tratos (“Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoado,/ Encarapitados nas alimárias,”), enquanto os versos finais repõem a brincadeira (“Apostando corrida,/ Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados”), reafirmando ainda outra vez a ambivalência de tudo. O próprio adjetivo **encarapitados** é muito sugestivo.

Ele deriva do verbo **encarapitar** (**en+carrapito+ar**), sendo o radical (carrapito) sinônimo de carrapicho. Considerando o contexto do poema, o adjetivo pode ser lido como **dependurado**, **agarrado**, o que sugere ação involuntária. Os meninos são arrastados como carrapichos, o que combina com o pão encarvoado (índice do abuso, da degradação e da miséria do trabalho) e contrapõe-se aos gestos voluntários expressos nos versos seguintes. Contraposição que é sintetizada no último verso que se inicia com referências às brincadeiras e termina com o desamparo das crianças.

Aliás, a dança e o bamboleio, mencionados no início do último verso, são brincadeiras, mas, como ocorrem “nas cangalhas”, parecem ser, eles mesmos, um pouco involuntários, uma vez que podem ser apenas resultado do movimento dos animais, de forma que seria o eu-lírico que estaria conferindo a dignidade de brinquedo a algo que talvez seja apenas expressão do cansaço da volta do trabalho (a esse respeito, note-se a diferença entre o ritmo relativamente ordenado dos versos iniciais em contraposição ao ritmo decomposto dos versos finais). O cansaço, índice final do abuso, da exploração e da violência do trabalho infantil (e numa carvoaria!), por sua vez, reforça e amplifica a imagem dos “espantalhos desamparados” com a qual é absolutamente coerente. Chega-se, assim, à identificação final entre as crianças e os animais: arrastam-se e são arrastadas, brincam e são conduzidas.

Dessa forma, se a corrida, a dança e o bamboleio são brincadeiras e reavivam a infância e a humanidade dos meninos carvoeiros, o pão encarvoado e a definição final repõem a miséria e o trabalho desumanizador que se consuma no oco empalhado, desumanizado e desamparado do espantalho. Se a miséria e a exploração não destroem a humanidade dos meninos – e isto é fundamental – não há sublimação da miséria, que, ao contrário, opera contra a humanidade dos meninos. A ausência de síntese trava a

contradição, que, em sua insuperável ambivalência, de forma alguma indica uma saída conciliatória para os horrores da miséria.

Portanto, o olhar do eu-lírico se posta num ângulo, digamos, oblíquo, que lhe permite reconhecer a humanidade dos meninos operando como resistência à exploração e à miséria; mas que também revela a intensa violência que a exploração e a miséria representam contra a dignidade elementar das crianças, sem que qualquer um dos movimentos se sobreponha definitivamente ao outro.

Como vimos, as imagens do poema apontam na mesma direção. Configuram-se dolorosas imagens desumanizadoras de violência, exploração, desamparo e miséria, combinadas e contrapostas a imagens que remetem ao brinquedo, à infância, à ingenuidade, à liberdade. Mas, novamente, a combinação é ambivalente: não se tem a sobreposição de um dos termos da contradição sobre o outro, nem a contradição chega a produzir uma síntese qualquer. Os termos permanecem vibrando em dissonância.

Tendo isso em vista, não deixa de surpreender que uma interpretação amena de dois versos do poema tenha definido sua leitura: “Pequenina e ingênua miséria!/ Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis”. Como não ver a enorme fratura que há no poema? Como lê-lo sem problematizar o ponto de vista que o enforma? Como não apontar toda a tensão, sofrimento, exploração e ambivalência que perfazem o texto, conferindo-lhe um tom denso, nebuloso, obscuro, que convive com a empatia, mas, nesse caso, salvo engano, sobrepondo-se a ela?

PONTO DE VISTA

Na correspondência entre Bandeira e Mário de Andrade, há um momento em que discutem alguns poemas de *O ritmo dissoluto* e de *Losango Cáqui*. Comentando um retrato que desejava enviar ao amigo, Bandeira afirma: “É de um tempo em que eu era muito mansamente e muito dolorosamente tísico. Hoje sou ironicamente, sarcasticamente tísico”⁴⁷. Ao que Mário de Andrade contesta: “Não o és mais. Ao menos ‘sarcasticamente’. Nem o foste nunca, propriamente. Eu sei. Ironicamente, inda

⁴⁷ Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira, p.97.

vá. Mas quem escreve ‘Os meninos carvoeiros’ e ‘Rua do sabão’ não é mais sarcasticamente tísico, é amorosamente tísico”⁴⁸. E Bandeira replica:

És inteligentíssimo (que a tua alma encantadora me perdoe!), já percebi que me observas com afeto e curiosidade, e todavia erraste desabaladamente a meu respeito. Disse-te que sou hoje ironicamente e sarcasticamente tísico. Revidaste: ironicamente, pode ser, mas sarcasticamente? E se eu te digo que o sarcasmo é ainda ironia. O *Carnaval* é no fundo inexprimivelmente meigo. Quase tudo ali é ironia, tão refalsada que a ti mesmo escapou no seu sentido essencial.

Ao que conclui, no final da carta:

[...] advirto que em suma acertaste, porque ao cabo me deste pelo que sou – uma podrura como se diz no Norte, isto é um coração que se desmancha ao menor apelo da sensibilidade. Mas reage, até com as aparências de maldade, porque é tristíssimo ver o puro Pierrot tido à conta de trouxa⁴⁹.

De fato, há sempre uma nota de tristeza a temperar os gestos “amorosos” de Bandeira.

Impressiona como a síntese encontrada por Mário (“amorosamente tísico”) acabou por impregnar muito profundamente a recepção da obra de Bandeira. Muito mais do que coincidência ou ratificação analítica, é fato que as impressões do autor de *Macunaíma* tenderam a ser pouco debatidas pela crítica, que, muitas vezes, tendeu a seguir-lhe os passos, continuando, quase sem problematizar, as opiniões do escritor. Não é de estranhar, claro: Mário de Andrade é uma companhia fortíssima e tê-lo ao lado é sempre um modo de garantir apoio em autoridade solidamente constituída. E é claro também que as “impressões”, comentários e análises do autor de *Pauliceia desvairada* são sempre muito fecundas e instigantes. O que, no entanto, não significa em absoluto que sejam “definitivas”, “inquestionáveis” ou que não devam, elas mesmas, serem problematizadas em face dos desafios e das questões – literárias, culturais, políticas –

⁴⁸ Idem, p.100.

⁴⁹ Idem, p. 102 e 103.

que o escritor confrontava. Assim, se a expressão “amorosamente tísico” é altamente sugestiva e possui, sem dúvida, uma incrível capacidade de sintetizar certo aspecto da obra de Bandeira, é certo também que, ela é, por assim dizer, unidimensional, pois sintetiza apenas um dos aspectos de uma obra que é, essencialmente, ambivalente. Sem os termos da equação, sem recorrer à ambivalência que é constitutiva dos poemas, a crítica acabou por enfatizar em demasia a dimensão conciliatória subjacente aos textos. Observe-se que a primeira definição empregada por Bandeira é ela mesma ambivalente (“muito mansamente e muito doloridamente tísico”).

Talvez seja justamente no tratamento dialético das duas percepções (a do próprio poeta e a de Mário de Andrade) que se poderá encontrar uma definição mais precisa: a poesia de Bandeira, ao menos em parte, realiza um gigantesco *tour de force*: é, ao mesmo tempo, **sarcástica** e **amorosamente tísica**, sendo, por isso, profundamente irônica e ambivalente. Ou seja, não se trata de optar por uma ou outra definição, mas de reuni-las num enunciado que procure dar conta das sutis nuances e dos diversos matizes que caracterizam a produção do poeta pernambucano. Caso contrário, perde-se a tensão e ficamos com textos “fraternos” e “solidários”, isso quando estamos diante de textos profundamente cindidos, tensionados, machucados. Perceber a “solidariedade” e ignorar a “melancolia”, enfatizar o “amor” e menosprezar o “sarcasmo” acabou levando à cristalização de uma leitura, digamos, conservadora, conciliatória, pouco afeita às tensões e contradições de uma poesia em que mesmo os momentos de conservadorismo são contraditórios.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p.65-89.
- BANDEIRA, M. **Crônicas da província do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.
- _____. **Estrela da vida inteira**. 25.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. **Itinerário de Pasárgada**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- _____. **Poesia completa e prosa**. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- EULÁLIO, A. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. 2.ed. São Paulo: Imprensa Oficial/EDUSP/FAPESP, 2001.

MORAES, M. A. de. (Org., introd. e notas). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.

Artigo recebido em 10 de abril de 2010.

Aceito para publicação em 27 de maio de 2010.