



A resistência do olhar: uma leitura do poema “Balõesinhos”, de Manuel Bandeira

César Mota Teixeira

Resumo O autor analisa e interpreta o poema “Balõesinhos”, de Manuel Bandeira, buscando identificar, por trás da simplicidade e do despojamento formal, as fraturas e os contrastes que alicerçam a unidade verdadeiramente paradoxal e dramática do texto. **Palavras-chave** Manuel Bandeira, poema, unidade e paradoxo.

Abstract *The author analyzes and interprets the poem “Balõesinhos”, by Manuel Bandeira, aiming at identifying, behind its simplicity and formal despoilment, the fractures and contrasts that set the basis for the truly paradoxical and dramatic unity of the text. **Keywords** Manuel Bandeira, poem, unity and paradox.*

[...]
*E se os céus se pejam de nuvens,
Como o rio as nuvens são água,
Refleti-las também sem mágoa
Nas profundidades tranqüilas.*
[“O rio”, Manuel Bandeira]

1. Balõesinhos

Na feira livre do arrabaldezinho
Um homem loquaz apregoa balõesinhos de cor:
— “O melhor divertimento para as crianças!”
Em redor dele há um ajuntamento de menininhos pobres,
Fitando com olhos muito redondos os grandes balõesinhos muito redondos.

No entanto a feira burburinha.
Vão chegando as burguesinhas pobres,
E as criadas das burguesinhas ricas,
E mulheres do povo, e as lavadeiras da redondeza.
Nas bancas de peixe,
Nas barraquinhas de cereais,
Junto às cestas de hortaliças,
O tostão é regateado com acrimônia.

Os meninos pobres não vêem as ervilhas tenras
Os tomatinhos vermelhos,
Nem as frutas,
Nem nada.

Sente-se bem para eles ali na feira os balõesinhos de cor são a
[única mercadoria útil e verdadeiramente indispensável.
O vendedor infatigável apregoa:
— “O melhor divertimento para as crianças!”
E em torno do homem loquaz os menininhos pobres fazem um
[círculo inamovível de desejo e espanto.



2. A estrutura do drama e do paradoxo O poema “Balõesinhos”, de Manuel Bandeira, pertencente à obra *O ritmo dissoluto* (1924)¹, logo se impõe pelo caráter ao mesmo tempo narrativo e dramático de sua composição. À primeira leitura, somos levados a acompanhar uma cena narrativa condensada a partir da qual o eu lírico passeia o seu olhar pela feira livre de um arrabalde. Visto que cênico é o princípio que anima a construção do todo, estamos diante de um modo particularizado de narrar, por via do qual se reforçam os detalhes específicos de espaço, de tempo, de personagem e de ação². Trata-se, portanto, de um procedimento dramático que se combina com uma atitude típica de enunciação lírica.

Nesse caso, opera-se uma necessária separação entre as esferas da subjetividade e da objetividade, as quais, embora ainda interpenetradas, não aparecem completamente fundidas, tal como se dá na linguagem mais pura (não entra aqui nenhum julgamento de valor) da canção³. Ao contrário, temos um defrontar-se objetivo do eu com o mundo, o que implica, por um lado, a maior plasticidade do poema e, por outro, a ausência de marcas explícitas — quer verbais, quer pronominais — da subjetividade que se exprime. A impressão é a de que o eu lírico se posta nos bastidores da cena observada, esquadrihando, pelo movimento constante de seu olhar, os diversos setores da feira. No entanto, torna-se necessário resgatar, pela análise, os percursos da interioridade que o mandamento épico da distância apenas aparentemente escamoteou⁴.

1 In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1993, p. 196-7.

2 Tomamos o conceito de cena (“showing”) proposto por Norman Friedman como o modo particularizado de narrar, por meio do qual se destacam os detalhes precisos de tempo, de espaço, de personagem e de ação. Trata-se de um modo narrativo mais dramático que se opõe à atitude generalizante do sumário (“telling”). Cf. “Point of view in fiction. The development of a critical concept”. In: STEVICK, Philip (Ed.). *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967, p. 109-37.

3 Recorremos às distinções verdadeiramente tonais que, com muita acuidade, Wolfgang Kayser estabelece para o gênero lírico a partir de três atitudes ou formas fundamentais: a enunciação lírica, mais próxima do épico, através da qual o eu se defronta com alguma coisa, apreende-a e exprime-a; a apóstrofe lírica, mais dramática, por intermédio da qual as esferas anímica e objetiva atuam uma sobre a outra; a linguagem da canção, mais próxima da concepção substantiva de um gênero puro, por meio da qual as esferas subjetiva e objetiva fundem-se em absoluto, e tudo é interioridade. Cf. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado Editora, 1985, p. 376-88.

4 Pensamos no traço estilístico do distanciamento épico apontado por Anatol Rosenfeld. Cf. “Gêneros e traços estilísticos”. In: *Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 15-36.

A postura de distanciamento adotada pelo eu faz com que o mundo observado venha ao primeiro plano com toda a sua riqueza de detalhes. Há, desse modo, no poema, algo da aventura épica do olhar detido e demorado que se compraz em iluminar, a cada passo, os diversos aspectos da experiência.⁵ Entretanto, essa aventura épica se dá agora nos limites do cotidiano mais banal, onde se busca desentranhar o poético (para usar uma palavra tão cara ao autor)⁶ do espaço prosaico e heterogêneo de uma feira livre. A abertura da intimidade para a percepção do cotidiano urbano, inseparável da atitude de enunciação assumida, marca o encontro do eu com o universo da cidade moderna (embora ainda provinciana). Nela se flagra, através de uma cena direta e concentrada, uma situação comum e rotineira na qual se cruzam, na faina diária do bairro, representantes de classes sociais várias numa espécie de gradação enumerativa que acusa uma maior diferenciação da sociedade trazida pelo processo de urbanização.

A concentração narrativa, reclamada pela brevidade da forma lírica a que se incorpora a disposição épica, exige, por conseguinte, uma seleção precisa de imagens que respondam pelo andamento dramático da composição. Nesse sentido, o poema condensa, em sua estrutura cerrada, uma historieta cujo sentido se resolve pelo jogo de forças postas em conflito. A unidade do todo, alvo da interpretação, vai-se construindo por intermédio da dramatização verdadeiramente gestual de reações e ou atitudes contraditórias frente à experiência. Em outras palavras, o texto focaliza “um pequeno drama”⁷ cujo desenvolvimento se arma sobre a tensão progressiva e, até certo ponto irresolúvel, de elementos colocados em oposição.

5 Emil Staiger afirma que a essência da linguagem épica é a “apresentação”. Daí a sua tendência para ver/esquadrinhar o mundo em todos os seus aspectos e riqueza de detalhes. Cf. STAIGER, Emil. “Estilo épico: a apresentação”. In: *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 83-5.

6 Cf. BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In: *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 40. Nas palavras do autor: *O metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias*.

7 Recorremos ao conceito de “estrutura dramática” aplicado ao poema por teóricos do *new criticism*. Conforme essa corrente crítica, qualquer texto poético, mesmo o mais descritivo, representa a reação ou atitude do eu diante de uma situação, cena ou idéia. Além disso, a estrutura do poema, empiricamente dada, é obrigada a construir o sentido através do conflito e da contradição, tal como ocorre no drama. Cf. BROOKS, Cleanth e WARREN, Robert Penn. *Understanding poetry*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960, p. 1-21. Nas palavras dos autores: “... every poem implies a speaker of the poem, either the poet writing in his own person or someone

Entretanto, as fraturas e as contradições construídas através da progressão temporal do discurso se harmonizam na maneira simples, direta e objetiva da forma que as plasma. O próprio eu, que também participa do drama e toma uma posição diante dele, se disfarça no fundo de uma superfície aparentemente calma, sob a qual se desenham as arestas do conflito representado bem como as marcas da subjetividade que se exprime. O mandamento da objetividade cênica, a que corresponde o exercício de uma linguagem justa e adequada à representação nítida dos objetos, constitui a resposta formal à descoberta e à exploração do momento poético e significativo⁸, que, destacado do fluxo neutro, descontínuo e fragmentário a que nos submete a vivência do tempo na sociedade moderna⁹, potencializa e congrega, em sua extrema concentração, um complexo de sentidos até então ocultos para a sensibilidade amortecida pelo hábito. Estamos aqui muito próximos do conceito de epifania ou de alumbramento (referendado pelo próprio Bandeira)¹⁰ que dá à sua poesia um senso bastante apurado da cena ou do instante expressivo em que a realidade mais simples se oferece à luz do estranhamento e da novidade.

● alumbramento, assim descrito, constitui uma espécie de tempo forte, com intensa carga poética, que é colhido em meio ao decurso da banalidade diária, então elevada, pela sensibilidade moderna, à condição de objeto digno da representação literária. Sendo fundamentalmente uma experiência do olhar, co-

» into whose mouth the poem is put, and the poem represents the reaction of such a person to a situation, a scene, or an idea. In this sense every poem can be — and in fact must be — regarded as a little drama”.

8 Esse senso apurado do momento significativo presente na poesia de Manuel Bandeira foi bastante explorado por Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza no ensaio introdutório à *Estrela da vida inteira*. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p.I-LXX.

9 Pensamos aqui na fragmentação e na descontinuidade dos momentos da experiência tal como vividos pelo indivíduo na sociedade moderna onde é progressivamente submetido ao tempo acelerado dos mais diversos estímulos tecnológicos (de que a imprensa é um índice) e também ao tempo neutro ou instrumental (isto é, sem valor humano, mas mercadológico) da produção. Cf. MEYERHOFF, Hans. “O tempo e o mundo moderno”. In: *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 75-103.

10 Cf. BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*, op. cit., p. 40. Nas palavras do autor: “Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias.”

mo ficou dito, o poema casa bem com a noção de epifania (de certo modo, próxima da de alumbramento), palavra cuja etimologia carrega um forte ressonância de aparição/ revelação. Desse modo, o eu que observa a feira, num momento privilegiado de apreensão do real, consegue retirar as coisas do âmbito do “reconhecimento”, típico do automatismo perceptivo, reorganizando-as num contexto novo em que elas se entregam como “visão”, ou seja, como percepção singular e única.¹¹

Os rastros da singularização já se fazem notar desde o título, um substantivo comum, pobre e direto no seu efeito de nomeação, mas certeiro no destaque quase icônico da imagem dos balõezinhos, a qual, fixada na abertura, direciona o percurso da leitura. Recorrente, sobretudo na primeira estrofe, onde recebe reforço especial, a imagem do título, destacada sob o foco da visão particularizadora, parece ser a chave da unidade que amarra as contradições do poema. Como veremos, a reação provocada pelos balõezinhos no grupo de meninos pobres opõe-se francamente à atitude das outras pessoas que circulam pela feira alheias ao desejo das crianças. Como um complexo de comportamentos distintos em face de uma mesma situação, o poema apresenta gestualidade marcada¹², exteriorizando, pelo movimento narrativo da ação, modos de ser conflitantes.

Por sua vez, esse conjunto de atitudes e de gestos opostos é captado dentro de uma tonalidade afetiva particular, que adere, desde o início, ao ângulo de observação dos garotos pobres. Além disso, o pequeno drama narrado se enraíza no solo concreto e real de contradições sociais mais fundas, no qual a pobreza ocupa lugar preponderante. Nesse ponto, o acercamento do cotidiano, a que responde o despojamento essencial da forma e o uso do verso livre (que o autor passa

11 Recorremos aos conceitos de “reconhecimento” e de “visão” propostos por V. Chklovski no ensaio “A arte como procedimento”. In: V.V. A.A. *Teoria da literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.

12 Recorremos a Richard P. Blackmur, que vê, na esteira do *new criticism*, a linguagem poética como dramatização gestual do significado. Nesse sentido, o gesto seria o elemento que coloca em movimento as palavras, ritualizando-as, também pelo contraste e pela contradição, rumo a uma espécie de “complexo simbólico”. Cf. “Language as gesture”. In: *Language as gesture*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952, p. 3-24. Nas palavras do crítico: “Gesture in language is the outward and dramatic play of inward and imaged meaning. It is that play of meaningfulness among words which cannot be defined in the formulas in the dictionary, but which is defined in their use together... Gesture is that meaningfulness which is moving in every sense of that word: what moves the words and what moves us.”

então a dominar com mestria), traz consigo determinado terreno temático, — o da pobreza —, tão vincado na fase propriamente modernista do poeta (que *O ritmo dissoluto* anuncia). Na condição de último poema da obra, não seria demais apontar, em “Balõezinhos”, o ponto de chegada e também de abertura de uma trajetória literária que, iniciada em 1917 com *A cinza das horas*, vai atingindo a maturidade e anunciando o tom que marcará *Libertinagem* (1930), livro privilegiado em que a poética de Manuel Bandeira encontra aquele modo formal pelo qual aprendemos a conhecê-la.

Sem dúvida, a nudez substantiva do título transforma os balõezinhos, logo na abertura do poema, num anúncio desse momento em que os objetos, saídos das brumas pós-simbolistas e confidenciais dos anos de formação, adquirem os contornos nítidos e descarnados da cena direta em que se flagra, sem rebuço, o mundo circundante com que se confronta o eu. Para a cristalização de tal despojamento, as causas são muitas e não escondem a sua disparidade. Em seu exaustivo estudo sobre o autor, Davi Arrigucci, na esteira do método analítico-interpretativo de Antonio Candido, bem mostrou como os fatores externos de influência, quer os propriamente literários (as leituras, o clima modernista, o contato com as outras artes, sobremaneira com a pintura e com a música), quer os extraliterários (as condições biográficas, sobretudo a doença e o contato progressivo com a pobreza no itinerário dos diversos domicílios do poeta), acabaram por se fundir na configuração de uma estrutura formal específica e relativamente autônoma, que incorpora o externo (o cadinho de influências) como elemento interno da composição.¹³ Essa operação estrutural, por seu turno, é também dramática, na medida em que busca a unidade por via da conciliação de elementos díspares, marca da modernidade, obrigada a construir o sentido num campo minado pela contradição.

13 De Davi Arrigucci, cf. *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. Há também uma espécie de resumo das idéias desenvolvidas no livro num pequeno ensaio “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”. In: v.v.a.a. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 106-22. A respeito do método analítico-interpretativo de Antonio Candido e as importantes diferenças entre comentário, análise e interpretação, cf. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH-USP, 1987; a “Introdução” de *Formação da Literatura Brasileira*. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 23-39; “Crítica e Sociologia”, em *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1973, p. 3-15. Para exemplos práticos de comentário/ análise/ interpretação, cf. *Na sala de aula. Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.

Ainda segundo o crítico, a experiência da pobreza (que aqui nos interessa mais de perto) figuraria, entre outros condicionamentos, na base da formação do estilo humilde do autor, estilo capaz de desentranhar o sublime do prosaico através da extrema simplicidade e contenção (algo desconcertante) da linguagem. Dizendo de outra forma, a pobreza, fator externo do cotidiano transformado em vivência mais íntima e diária do poeta durante tantos anos, termina por se converter, por intermédio da internalização estrutural, num modo de conceber uma poética. Nessa linha de pensamento, Manuel Bandeira estaria inserido na tradição do realismo que, na visão de Auerbach, fez da mistura de estilos, seja no romance oitocentista, seja na poesia iniciada por Baudelaire, o sinal distintivo da arte moderna em oposição à clássica¹⁴.

A capacidade de extrair o poético do “pobre minério” do cotidiano, feito matéria séria da mimesis literária, tal como prevê a mistura de estilos, transforma o contato com os pobres e humildes numa nota constante em Manuel Bandeira. A leitura de “Balõesinhos”, portanto, desperta inevitavelmente uma série de associações com outros tantos quadros dramáticos — sintéticos e expressivos — em que se depreende a mais alta poesia do cenário urbano brasileiro, cujas contradições

14 Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971. Há, no epílogo da obra, p. 488-9, um resumo da concepção que orienta todo método de análise do autor, a saber, a constituição do realismo moderno a partir do momento em que o cotidiano torna-se elemento sério da representação literária, rompendo com a rígida distinção hierárquica dos estilos baixo e elevado vigente na Antigüidade. O primeiro capítulo, “A cicatriz de Ulisses”, p. 1-20, que contrapõe o texto homérico ao texto do Antigo Testamento, é bastante esclarecedor para situar a mistura de estilos no âmbito da civilização judaico-cristã quando se inicia a representação do sublime por via do estilo humilde, idéia mestra retomada por Davi Arrigucci. Já em seu estudo sobre Baudelaire, Auerbach mostra como, na poesia do autor, o ritmo grave do alexandrino, a unidade sintática ou as figuras alegóricas se combinam, na representação de temas sublimes da interioridade (o tédio, o desespero trágico, o tormento desesperançado etc.), com imagens alusivas a aspectos feios, desagradáveis ou repulsivos da realidade. A partir dessas reflexões, extrai das imagens baudelerianas um efeito de simbolismo realista e chocante, usando o termo “realismo” naquela acepção oitocentista da mistura entre os estilos baixo e elevado. Podemos dizer que a mesma mistura se dá em Manuel Bandeira, ainda que com sinal um pouco invertido, já que nele a sublimidade se depreende do tom humilde da forma e da matéria simples do cotidiano. O ensaio citado é “*Les Fleurs du Mal* Di Baudelaire e il Sublime” e encontra-se em: AUERBACH, Erich. *Da Montaigne a Proust*. Milano: Garzanti, 1973, p. 192-221.

também entram como objeto de reflexão na pauta da literatura modernista então em voga. Alguns desses quadros evocados pela primeira leitura podem ser buscados em “O cacto”, “Irene no céu”, “Poema tirado de uma notícia de jornal”, “O martelo”, “Poema do Beco”, “O bicho”, “Tragédia brasileira”, todos, de certa forma, antecipados pelo tom humilde¹⁵ de “Balõesinhos”, marco de um amadurecimento poético que converte a filiação com a pobreza num modo de se posicionar frente ao mundo e de conceber uma estética.

Isso significa que a identificação afetiva e solidária do eu com os meninos pobres, cujas marcas se inscrevem no corpo mesmo da linguagem, atesta, ainda que de maneira implícita, a escolha de um modo de ser poético construído a partir da escolha de um ângulo especial de visão através do qual o mundo mais familiar pode ser apreendido sob luz nova e incomum. Tal ângulo, feito elemento interno da estrutura poética, torna-se, nesse sentido, paradoxal, visto que está constantemente reelaborando os objetos da percepção num contexto próprio e questionando, como dissemos, o olhar já cristalizado pelo hábito do “reconhecimento” e do senso comum.¹⁶

Enquanto estrutura fortemente dramática e paradoxal, o poema “Balõesinhos” guarda nas minúcias do discurso que o gesta os veios de uma unidade tensa e problemática, alicerçada sobre a contradição.¹⁷ Desse modo, a forma acabada dei-

15 Devemos essa expressão a Davi Arrigucci Jr. In: “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”, op. cit., p. 106-22.

16 Usamos o termo paradoxal na acepção que a ele deu o *new criticism*. Segundo Cleanth Brooks, a linguagem do paradoxo é a linguagem própria da poesia, obrigada, como ficou dito, a construir a estrutura significativa através da harmonização de forças contraditórias. Desse modo, no poema, os termos e as sentenças estão constantemente modificando uns aos outros, violando o sentido dicionarizado e invertendo as expectativas do senso comum. Cf. “The language of paradox”. In: *The well wrought urn*. New York: Harcourt, Brace and World, 1947, p. 3-4.

17 Em “Ensaio de exegese de um poema de Manuel Bandeira”, Otto Maria Carpeaux busca (no sentido etimológico mesmo do ensaio) uma leitura interpretativa que eleja as categorias críticas mais adequadas e próximas à especificidade do texto poético enquanto arte individual. Combinando o conceito de liricidade da estética crociana (que vê o poema como sentimento “articulado” em imagens) com o conceito de perspectiva dramática (vinda das formulações dos *new critics*), interpreta, com base no poema “Momento num café”, a obra madura de Manuel Bandeira como transformação do sentimento individual (próprio de certo “romantismo” de sua formação) numa “estrutura” significativa de valor simbólico e universal. As formulações do crítico valem na medida em que iluminam a nossa tentativa de também interpretar o poema

xa ver, por trás de sua simplicidade, os desenhos irregulares da linguagem cujo sentido se arma por intermédio do choque e do conflito postos a serviço da representação do cotidiano que, sob o olhar demorado e intenso da desautomatização alumbrada, expõe suas fraturas e adquire um fundo valor humano e poético em meio à banalidade do fluxo diário das coisas. A percepção forte do tempo, destacada dos momentos banais quase todos, faz do texto um instantâneo da cidade, assinalando, portanto, uma ampliação do espaço poético, aberto e dessacralizado, a partir da experiência modernista, rumo ao meio baixo e impuro da rua, da feira, do bar, do quarto de hotel, do morro, do beco, do café etc. A pobreza que aí se flagra amiúde, elemento social externo convertido em matéria e atitude estética, responde pela maneira também paradoxal de escavar o poético por via do mais extremo despojamento. Vejamos então em que sentido a análise detida das partes pode confirmar essas impressões gerais a respeito do todo.¹⁸

3. A resistência do olhar Do isolamento do título, em que se destaca a imagem central do poema num efeito quase icônico de nomeação substantiva, passamos à primeira estrofe, na qual o eu lírico nos fornece os detalhes precisos de tempo, de espaço, de personagem e de ação do argumento narrativo que lhe serve de ponto de partida. Usando o presente do indicativo, índice de uma proximidade assumida diante da matéria narrada, ele logo direciona o seu olhar para o conflito que começa a se delinear. Na feira livre de um subúrbio, um homem apregoa com loquacidade balõezinhos de cor. Seu pregão “O melhor divertimento para as crianças!”, anunciado no tom ostensivo da publicidade, a que alude a pontuação exclamativa e o termo “loquaz” (verso 2), capta

» “Balõezinhos” através da determinação de sua unidade construída pelo contraste. O ensaio citado está em: BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ MEC, 1980, p. 198-206. A respeito da noção de liricidade e de intuição feita imagem e sentimento, tão fecundas para a leitura da especificidade individual de cada texto poético, cf. CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética. Aesthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Ática, 1997.

18 A respeito do círculo hermenêutico enquanto método de interpretação, cf. “La interpretación lingüística de las obras literarias”. In: V.V. A.A. *Introducción a la estilística del romance*. Trad. e notas de Amado Alonso e Raimundo Lida. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires/ Instituto de Filología, 1942, p. 91-148. Cf. também: SPITZER, Leo. “Lingüística e Historia Literaria”. In: *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid: Gredos, 1955, p. 7-63.

de pronto a atenção de um grupo de meninos pobres que se ajuntam a fim de fitar os balões.

A dramatização gestual exterioriza estados de ânimo distintos, colocados em confronto. Exatamente no meio, e não por acaso, o verso-pregão parece dividir a arena em que se posicionam as partes do combate. Aos gritos do homem, destacados pelas aspas e pela exclamação, opõe-se o silêncio das crianças, encaminhado para o ponto final que fecha a estrofe. A nuance da curva melódica, alta na exclamação, baixa no ponto final, entra como reforço, no plano sonoro, do contraste flagrado. Ainda quanto à sonoridade, destacam-se o eco sempre recorrente dos diminutivos e a repetição da imagem do título, que comparece duas vezes, agora particularizada pela locução adjetiva “de cor” (verso 2) e dois outros adjetivos — “grandes” e “redondos” — este último intensificado pelo advérbio “muito” (verso 5). Além disso, a mesma expressão intensificadora “muito redondos” serve para caracterizar os olhos também no quinto verso. Diante de tantas minúcias de repetição, é preciso deter-se com mais cuidado em cada uma das partes.

A presença reiterativa dos diminutivos ecoa, de forma paradigmática, o título, pondo em destaque especial a imagem dos balõezinhos. Por uma espécie de contaminação estilística, grande parte dos termos ganha a mesma terminação — “arabaldezinho” (verso 1), “menininhos” (verso 4). Desse modo, o diminutivo constitui a marca central da subjetividade que se exprime por meio da objetivação cênica. Apenas aparentemente ausente, o eu lírico se inscreve no texto através de uma linguagem afetiva que acusa, desde o início, a proximidade com o ângulo de visão das crianças. Na seqüência, o diminutivo, embora com sutis diferenças, continuará dando o tom fundamental da enunciação, sendo elevado à condição de um verdadeiro gesto lingüístico, já que carrega uma alta dose de expressividade ao colocar em evidência a atitude do sujeito diante dos fatos observados.

Os balõezinhos, singularizados pela locução adjetiva (verso 2), recebem o apelo visual da cor que, somado ao apelo auditivo do pregão, contribui para fixar a atenção das crianças. O silêncio pasmado, que então se segue em oposição à loquacidade do homem, encontra importante reforço no nível formal. A escolha do verbo fitar, usado no gerúndio, indica a ação demorada e continuada do olhar infantil, ao qual, diga-se de passagem, o eu lírico aparece colado, já que se inclui na cena por meio do diminutivo que a flagra de modo pessoal e afetivo.

Em outras palavras, podemos dizer que o eu se deixa imantar pela visão alumbrada dos meninos, descobrindo nela uma riqueza perceptiva que retira os ba-

lõezinhos do âmbito automatizado da percepção adulta. Há, no poema, um forte componente lúdico que também pode explicar a linguagem diminutiva. Nesse sentido, acreditamos que não seria forçar a nota considerar algumas repetições da primeira estrofe (“muito redondos... muito redondos” — verso 5) e as construções excessivamente coordenadas da segunda e da terceira estrofes (o encaicamento dos sujeitos — versos 7 a 9 —, de adjuntos adverbiais — versos 10 a 12 — e de objetos diretos — versos 14 a 17) como uma espécie de mimetização culta e poética da sintaxe infantil.

Voltando à primeira estrofe, o gesto prolongado e admirativo do olhar, expresso pelo gerúndio “fitando”, adquire ênfase através da sutil aliteração do /t/ (ajun^tamento... fitando... muito... muito), cuja presença imprime à leitura um andamento lento e pausado, a que se une o contorno melódico baixo. Lendo várias vezes o poema em voz alta, única maneira de captar o tom certo no qual ele se desenvolve, podemos surpreender as filigranas da melodia, que se eleva na última sílaba do verso 3 (crian^ças) e se abaixa nas últimas sílabas dos versos 4 e 5 (pobres, redondos).¹⁹ Ademais, a ação de fitar é enfatizada pela expressão pleonástica (“com olhos”), logo intensificada por “muito redondos”

O complexo de sentido criado a partir de termos tão simples (“olhos muito redondos”) estabelece um efeito metafórico que alude ao desejo das crianças em relação aos balõezinhos. Estes, por sua vez, como um reflexo especular dos próprios olhos, recebem intensificação simbólica por via de uma construção paradoxal. O choque semântico dos adjetivos “grandes” e “muito redondos” com o diminutivo “balõezinhos” lança uma luz de estranhamento sobre o objeto banalizado pela percepção comum. Paradoxalmente, o poético é surpreendido em meio às palavras de todo dia e à matéria do cotidiano mais simples através do olhar alumbrado e epifânico — olhar que é dos meninos e do poeta que a eles se junta.

No geral, o resultado do jogo dos termos “muito redondos”, que caracterizam tanto os olhos quanto os balõezinhos, é o de uma deformação expressiva do real pela força do desejo que nele se projeta. O caráter plástico da cena não poderia

19 Para diferenciar as nuances de ritmo, andamento e melodia no discurso poético, recorreremos ao ensaio “Frase: música e silêncio”, de Alfredo Bosi. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 65-107. A respeito dos conceitos de tom e de perspectiva como alvos da leitura interpretativa, temos do mesmo autor: “A interpretação da obra literária”. In: *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, p. 274-87.

ser maior, evocando uma proximidade com o espaço pictórico que o poema mimetiza na linguagem verbal. Na ausência de verbos de sentido dinâmico, a estrofe conta apenas com o verbo de existência “há” e o gerúndio “fitando”, além de “apregoar” Tanto o haver quanto o fitar imprimem um caráter de estaticidade à ação dos meninos. A atenuação do movimento, conseguida não só através dos verbos mas também da lentidão do andamento rítmico já referido, reforça, por seu turno, as imagens, inserindo a estrofe no modo mimético das artes plásticas. Estamos assim diante de uma espécie de quadro que paralisa o olhar das crianças no seu momento de maior intensidade.

O efeito de visualidade é tal que nos faz enxergar em tudo o desenho da circularidade: redondos são os olhos, os balõezinhos, o ajuntamento dos menininhos em redor do homem e sobretudo o poema, que retoma, embora com diferenças flagrantes, a primeira estrofe na última. Como veremos, o texto termina onde começa, refazendo e acentuando o conflito deflagrado na abertura. Isso significa que, enquanto o eu percorre outras seções da feira onde as pessoas se mostram completamente alheias aos meninos e aos balões, aquele olhar continuado do início se prolonga até o fim, quando de novo atrai a atenção.

Cabe dizer, à guisa de comentário, que as ligações estruturais da poesia de Manuel Bandeira com a pintura revelam a sensibilidade moderna do autor, já contaminada pelo clima modernista que *O ritmo dissoluto* anuncia. No estudo já citado, Davi Arrigucci mostrou em vários poemas, tais como “Maçã” e “O cacto”²⁰, a constância com que o autor imita, no âmbito da estrutura mesma do texto verbal, o espaço pictórico. Entre outros aspectos, tal proximidade com o universo das artes plásticas (seja com o Cubismo, o Surrealismo ou o Expressionismo) ilustra a tendência do poeta de reordenar os objetos da percepção cotidiana num contexto novo e autônomo (propriamente estrutural, na acepção de Antonio Candido), no qual eles são vistos com todo o peso de sua verdade simbólica. Além disso, a predileção de Manuel Bandeira pela cena significativa exige a seleção e a concentração dos elementos observados num arranjo em que a plasticidade, a objetividade e o despojamento ocupam lugar preponderante.

No que concerne a “Balõezinhos”, o primitivismo lúdico da expressão despojada não deixa de aludir ao procedimento formal de inúmeras correntes da vanguar-

20 A análise de “Maçã” está em *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. Op. cit., p. 21-44. A de “O cacto” está em *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, p. 9-76.

da que alimentaram o esforço de renovação estética empreendida pelo Modernismo brasileiro dos anos 20. Mais especificamente, a deformação imprimida pelo desejo das crianças aos olhos e aos balõezinhos (“muito redondos”) guarda certo viés expressionista que voltará mais tarde em outros poemas, tais como “O cacto” e “O bicho”. A essa altura, podemos perceber como um complexo de diferentes fatores — a filiação modernista, o contato com as outras artes, a abertura para o cotidiano — entram na configuração de uma estrutura formal específica obrigada a trabalhar a sua unidade a partir de forças múltiplas e contrastantes.

Ainda em relação à primeira estrofe, a contradição está em toda parte: no plano das ações gestualizadas, temos a loquacidade do homem em oposição ao silêncio maravilhado das crianças; no plano sonoro, as diferenças de andamento e de melodia entre os três primeiros versos e os dois últimos; no plano mesmo do conflito social representado, a situação de extrema carência que barra a aquisição dos balõezinhos por parte das crianças. Isso sem mencionar a elaboração pictórica do contexto verbal e a mestria com que se sonoriza o verso livre, originalmente assimétrico e bastante próximo da irregularidade rítmica e melódica da fala.

Na seqüência, a contradição vai-se ampliando a partir da conjunção “no entanto”, que faz a transição da primeira para a segunda estrofe. O uso certo da adversativa cria uma relação de sentido que demanda análise mais cuidada. Imaginemos, para efeito de comparação, que o poeta tivesse usado um conectivo temporal qualquer, também adequado ao contexto semântico dado. A expressão “enquanto isso”, para citar apenas um exemplo, faria o mesmo papel de ligação desempenhado por “no entanto”, mas sem a forte e proposital marca de oposição que introduz a segunda estrofe. Portanto, a conjunção usada está a serviço de uma dramatização mais funda de significado, já que põe em confronto duas atitudes distintas frente à mesma experiência: a dos menininhos pobres e a das outras pessoas que circulam pela feira envolvidas pela faina rotineira de um dia de compras.

O contraste, marcado pela conjunção introdutória, é também modelado pela sonoridade bem mais ostensiva dessa estrofe em relação à da primeira. A começar do verbo onomatopaico “burburinha” (verso 6), que põe a feira em movimento depois da estaticidade do início. Em seguida, um cortejo barulhento de moradores da redondeza invade a cena. O encadeamento enumerativo de sujeitos (“burguesinhas pobres”, “criadas das burguesinhas ricas”, “mulheres do povo” e “lavadeiras da redondeza”), ligados pelo polissíndeto, reitera o burburinho. A locução verbal “vão chegando”, no gerúndio tal como “fitando”, estabelece um elo de uni-

dade com a primeira estrofe, sem apagar contudo a diferença fundamental: trata-se agora de uma expressão com evidente caráter dinâmico que se opõe ao silêncio estático da abertura. Por seu turno, o andamento se torna rápido com melodia sempre ascendente. Nesse caso, as sílabas mais altas e vibrantes coincidem com as sílabas finais da tonicidade rítmica. O mesmo processo de gradação enumerativa fecha a estrofe com o encadeamento de adjuntos adverbiais de lugar (“nas bancas de peixe”, “nas barraquinhas de cereais”, “junto às cestas de hortaliças”) que remetem a espaços de comercialização de diversas mercadorias.

Por intermédio da enumeração e do gerúndio “vão chegando”, locução verbal que constitui uma espécie de núcleo ativo de toda a estrofe, reforça-se a progressão temporal da narrativa em contraponto à paralisia da ação na abertura, onde se flagra, de forma plástica, a intensidade de um momento significativo (expresso em “fitando”) que parece se desprender do fluxo do tempo. Lendo novamente o poema em voz alta em busca do tom em que se deve dar a interpretação, notamos que a primeira estrofe se destaca por uma pausa final mais longa. Isso quer dizer que aquele fitar demorado nos obriga a uma leitura detida que ressalta a atmosfera do alumbramento, envolvendo os versos 4 e 5 numa espécie de transe que os isola e destaca do curso rotineiro da feira. A entrada de “no entanto” vem exatamente quebrar esse clima ao mesmo tempo mágico, lúdico e sobretudo estético, tendo em vista a beleza da cor que atrai os olhos “muito redondos” e já não comparece na segunda estrofe. Nesta o prosaísmo torna-se marcado: o jogo metafórico do começo desaparece, e os termos adquirem caráter mais denotativo. O diminutivo permanece, assinalando a unidade do todo e a identificação do poeta com as crianças, mas desliza para um tom sutil de ironia.

O ambiente prosaico e misturado da feira revela-se em todo o seu colorido social. A diversidade de classes acusa o crescimento da cidade e, por extensão, o da pobreza de seus subúrbios, nota fundamental do poema. A sutileza irônica do diminutivo não deixa de expor a distância social estabelecida entre as burguesinhas pobres e as burguesinhas ricas, já que estas sequer comparecem à feira, mandando suas criadas em seu lugar. Por sua vez, as “mulheres do povo” e as “lavadeiras da redondeza” retomam, reforçando, a pobreza flagrada na primeira estrofe. No final, o vozerio é posto em evidência através da locução adverbial “com acrimônia”, que qualifica o curso da pechincha: “O tostão é regateado com acrimônia” (verso 13).

Os alimentos, vistos no circuito mercantil da compra e da venda, aparecem meramente como objetos da necessidade e da sobrevivência imediata. Em oposição

aos balõezinhos de cor, não recebem qualquer qualificativo sensorial, sendo representados por três substantivos de caráter generalizante: “peixe”, “cereais”, “hortaliças” Convertidos em mercadorias, eles tendem a perder suas qualidades sensíveis, particulares ou até mesmo estéticas, obliteradas pela abstração inevitável (que os substantivos generalizantes indiciam) imposta pelo valor de troca do mercado. Quanto aos balõezinhos, estes também não escapam à mercancia. Contudo, há neles algo que resiste à degradação mercadológica. Como que alheios ao pregão do homem, exibem sua beleza e sua cor aos olhos maravilhados das crianças que os singularizam sob o foco do estranhamento perceptivo.

Na seqüência, a terceira e a quarta estrofes — esta última constituída de um único e longo verso livre posto em destaque — comparecem como conclusão do contraste explorado nas duas primeiras. Com relação à terceira, um novo elemento de diferença merece análise: o eu se refere às crianças apenas como “meninos pobres” (verso 14), eliminando o diminutivo. Propositamente mais distanciado — distância assinalada pelo verbo “sente-se” usado na terceira pessoa do singular —, ele agora ensaia um juízo assertivo que funciona como uma moral da história narrada. Além disso, o juízo apresenta uma formulação paradoxal que reitera a visão dos meninos em oposição à das outras pessoas presentes na feira. Trata-se, entretanto, de uma asserção que emerge da experiência concreta e particular vivida pelo eu no seu contato empático com as crianças e com seu modo singular de observação. Conseqüentemente, o comentário reflexivo, destacado como estrofe independente, comparece eivado de lirismo, devendo ser visto como elemento pertinente à estrutura poética como um todo e não como uma operação meramente intelectual e retórica a que o paradoxo, à primeira vista, poderia aludir.²¹

O paradoxo está no fato de que os garotos, embora pobres, sequer vêem os alimentos, trocando-os pelos balõezinhos de cor, então transformados na “única mercadoria útil e verdadeiramente indispensável” (verso 18). No fundo, as crian-

21 Cleanth Brooks, em seu “The heresy of paraphrase”, mostra que a estrutura dramática do poema, composta sobretudo por atitudes e/ou reações em face da experiência, não implica a exclusão de idéias ou abstrações do contexto poético. O problema, no entanto, é que qualquer proposição assertiva presente no poema não pode ser tomada em abstrato ou confundida com a verdade histórica, filosófica ou científica. Ao contrário, deve ser considerada em relação aos outros elementos constituintes do “todo orgânico” que é o texto. In: *The well wrought urn*. Op. cit., p. 192-214.

ças invertem o critério de indispensabilidade, contrariando as expectativas do senso comum. Fazem, portanto, uma opção pelo sonho em detrimento das necessidades básicas de sobrevivência, resgatando do universo do mercado, onde tudo necessariamente vira mercadoria, um valor de uso capaz ainda de preservar para o sujeito o sentido das coisas. No entanto, exatamente aí reside o fulcro do drama representado: o sonho também se converte, nas mãos do homem loquaz — deliberadamente o único a não receber a marca afetiva do diminutivo —, em objeto de venda no espaço cada vez mais desencantado do cotidiano da cidade. Por isso, o olhar fixo e demorado que atravessa o poema não quer ceder, resistindo, pelo encantamento alumbrado da visão única e rara (portanto, a seu modo, poética), à força da mercantilização progressiva. Trata-se de um olhar que consegue discernir particularidades no lugar em que a mercadoria, por imposição do valor de troca, só pode ver equivalências.

Dito isso, é preciso comentar, na terceira estrofe, a singularização a que o eu lírico promove os alimentos, retirando-os da generalidade abstrata da segunda. Assim como a das crianças, com as quais se mostra identificado, sua visão de adulto é também especial e sobretudo diferente daquela dos freqüentadores habituais da feira. Seu olhar, como que contaminado pela originalidade daquele dos meninos, consegue imprimir às frutas e às verduras um valor estético que as sublima da função de mercado.²² As ervilhas, por meio de uma rica percepção sinestésica que funde visão e paladar, são “tenras (verso 14); os tomatinhos, vermelhos (verso 15)”. Através da “lição de infância”, aprendida com os menininhos pobres, os alimentos, assim como os balõezinhos, ganham conotação estética, escapando do automatismo do hábito perceptivo. Os ecos, ainda que longínquos do poema “Maçã”, reverberam aqui. Nele, como sabemos, a fruta, flagrada em meio aos objetos cotidianos de um quarto pobre de hotel, ascende à condição do mais alto símbolo poético.

Por último, a cena narrada chega ao seu desfecho na quinta estrofe. A situação descrita na abertura é retomada, imprimindo ao poema construção circular. O confronto entre o homem e as crianças permanece; a tensão não se resolve, antes

22 Antonio Candido possui um interessante estudo sobre o valor estético e simbólico do alimento na poesia dos povos civilizados em oposição à dos povos primitivos. Embora numa direção um pouco diferente, o estudo pode esclarecer esta visão singular do eu sobre os alimentos na terceira estrofe. Trata-se de “Estímulos da criação literária”. In: *Literatura e sociedade*. Op. cit., p. 41-70.

umenta de intensidade. Os novos versos aludem aos primeiros, mas com distinções que demandam investigação. “O homem loquaz” é agora, com todas as letras, um “vendedor infatigável” que continua a apregoar insistentemente. Sobre o adjetivo que o caracteriza recai o acento mais forte da tonicidade, reforçado pela curva melódica ascendente. O reforço sonoro, que se completa no prego de novo ressaltado, torna ostensiva a conversão dos balõezinhos em mercadoria, algo apenas insinuado na primeira estrofe. O detalhe mais incrível é que o verbo apregoar volta numa atualização sintática intransitiva. Desse modo, os objetos da venda — os balõezinhos de cor — desaparecem da cena, igualados que foram, pela verve do vendedor, aos outros produtos de consumo. No entanto, torna-se necessário buscá-los nos olhos muito redondos dos menininhos que ali permanecem num círculo inamovível.

Nesse ponto, o trabalho com os adjetivos revela detalhes de sentido importantes. Exatamente com o mesmo número de sílabas e com a mesma tonicidade, o “infatigável” do verso 19 e o “inamovível” do último são colocados em posição extrema, o que destaca a semelhança contrastiva estabelecida entre os dois. O contraponto sonoro revela, desse modo, uma fratura mais funda da sociedade representada: de um lado, o vendedor; de outro, os meninos pobres que não podem comprar. No entanto, o desejo resiste através do olhar espantado e fixo que se prolonga, acrescido de um verbo ativo: os menininhos “fazem um círculo inamovível de desejo e espanto” (verso 21), extraíndo sua persistência da mais extrema carência.

A força de resistência do pobre — ainda que espontaneamente gerada pela corrente passional do alumbramento que une as crianças em círculo em oposição ao ajuntamento informe do início — torna-se flagrante e lembra, por associação, outras tantas cenas da infância carente comuns na poesia de Manuel Bandeira. A começar dos meninos carvoeiros, também de *O ritmo dissoluto*, capazes de dançar e de brincar nas cangalhas dos burros magrinhos e velhos em meio ao trabalho mais degradante. Outro exemplo próximo está no “balãozinho de papel” do tísico José (“Na rua do sabão”), que sobe tão alto, embora movido pelo “soprinho” do menino doente, a ponto de vencer a maldade das outras crianças que o apedrejam ou a vigilância das autoridades que o proíbem...

4. O poeta menor Voltando ao poema, a circularidade da composição inscreve, no plano formal, o percurso do desejo que não se realizou, mas continua ina-

movível na sua resistência ao progressivo desencantamento da cidade que vai aos poucos ingressando nas malhas da urbanização e da mercadoria. Ao se filiar ao olhar paradoxal das crianças pobres, que ainda apostam no sonho (os balõezinhos de cor) em detrimento das necessidades básicas e diárias (o alimento), o poeta, implicitamente, elege o ângulo privilegiado de uma poética forçada a desentranhar o sublime do cotidiano mais prosaico.²³ O drama dos menininhos pobres é também um pouco o drama de sua poesia, obrigada, pelo conjunto das circunstâncias em que a pobreza e a doença ocupam lugar de convivência diária, a construir o sentido pelo modo da humildade e do despojamento. Entretanto, fora da esfera pessoal e biográfica, o drama é ainda maior, posto que inerente à poesia moderna como um todo: o de trabalhar, resistindo, com o muito pouco (“o pobre minério”) que restou imune à degradação do mercado. Em Manuel Bandeira, apesar de tudo, a empresa poética ainda se faz possível, sobretudo quando visita certas áreas recorrentes de encantamento (entre elas, a da infância, pessoal ou não) onde se pode recuperar, ainda que por um instante de alumbramento, aquele olhar da simplicidade em que se fixa oculto o sublime.²⁴

Como poeta privilegiado do instantâneo significativo e pungente, Manuel Bandeira tem na cena narrativa a força de seu estilo maduro. Por meio dela, sabe, com mestria, atingir a unidade através da conciliação (que a forma acabada mostra) das mais diferentes contradições. Desse modo, o poema “Balõezinhos” carrega em seu todo coeso e unitário os elementos mais díspares da realidade extra-

23 Cabe lembrar que o olhar estático e extático dos meninos, convertido em metáfora de uma poética que finalmente amadurece e se cristaliza, evoca um outro olhar que serve de intróito à modernidade, tal como concebida por Baudelaire. Como sabemos, o escritor francês, em seus ensaios, elegeu a criança como arquétipo do poeta ou do pintor da vida moderna. “Fixo e animalmente estático”, nas palavras do poeta das *Flores do mal*, o olhar da criança, parecido com aquele do convalescente (aqui a proximidade com Bandeira é inevitável), é marcado pelo interesse intenso e sempre novo com que se extasia diante das coisas, mesmo as mais triviais. Acreditamos que a comparação, guardadas as devidas diferenças, pode situar a “visão da infância” de Bandeira, presente em “Balõezinhos” e recorrente em tantos outros poemas do autor, na tradição da poesia moderna, fadada (conforme Baudelaire) a extrair o belo do espaço ferido pelo transitório e o contingente. Cf. BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 159-212.

24 A respeito da poesia como resistência, recorremos ao ensaio “Poesia resistência” de Alfredo Bosi. In: *O ser e o tempo da poesia*. Op. cit., p. 141-92.

poética feita estrutura literária convincente: a experiência modernista, o contato com as outras artes (sobretudo a pintura), a abertura para o cotidiano, a vida pessoal, a concepção de uma poética e a exploração dos conflitos sociais do cenário urbano brasileiro. O resultado final, conduzido no tom humilde da linguagem diminutiva e lúdica que parece não dizer muita coisa, mal deixa ver, sob a superfície tranqüila, as fissuras imensas do cotidiano revisto à luz “desconstelizadora”²⁵ do estranhamento. Só o poeta que um dia, injusta e humildemente, se disse menor poderia mesmo atingir grandeza tão paradoxal.

César Mota Teixeira é professor do ensino médio em Uberlândia (MG) e mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Autor da dissertação: *A poética do instante: uma leitura de Água-viva*, de Clarice Lispector.

25 Trata-se do termo, de inspiração mallarmeana, usado por Haroldo de Campos para se referir ao mesmo efeito de estranhamento que Victor Chklovski batizou de “visão”. Cf. “Bandeira, o desconstelizador”. In: *Meta-linguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 109-16.