

# LITERATURA INFANTIL - A POESIA

Alice Áurea Penteado Martha

Universidade Estadual de Maringá

**Resumo:** Este texto descreve diversas concepções de estudiosos a respeito de poesia. A partir dessa estratégia, objetiva-se suscitar reflexão acerca da importância da linguagem poética para a formação do jovem leitor. Justifica-se a mediação do texto poético em âmbito escolar, pois atende às necessidades do ser humano de fantasia e ludismo, além disso, desautomatiza a linguagem pelo reconhecimento, durante a sua leitura, dos recursos utilizados pelos poetas para atingir determinados efeitos de sentido.

**Palavras-Chave:** Poesia, Jovem leitor, Mediador, Fantasia, Ludismo.

## INTRODUÇÃO

Desde os primeiros momentos de vida, entramos em contato com a poesia, que nos propicia o intercâmbio de emoções com nossos semelhantes e com mundo. Seja pelos versos de acalanto, pelas cantigas folclóricas ou de roda, seja pelas parlendas, adivinhas ou trava-línguas, é brincando, jogando, que, crianças, nos aproximamos, espontaneamente, dos versos. De qualquer maneira, é sempre muito prazerosa essa primeira ligação com a poesia, e, para entender e buscar formas de mantê-la e intensificá-la, especialmente em ambiente escolar, devemos compreender o significado e a função dos versos na formação do ser humano.

No que se refere à concepção de poesia, em sentido amplo, começamos com as ideias de Platão, para quem a poesia não passa de uma imitação da imitação, infinitamente. Para ele, somente o mundo das ideias é perfeito, já que entende o mundo sensível, aquele que nos cerca, como cópia desvirtuada do verdadeiro; a poesia, cópia do mundo sensível que, por sua vez, copia o mundo das ideias, é cópia da cópia, sinônimo de imperfeição. O poeta, segundo Platão, não apresenta mais do que uma imitação deformada e degradada do real.

Já, sob o ponto de vista de Aristóteles, a poesia, de certa forma repudiada por Platão, é valorizada. O filósofo a considera *mimese*, ou criação de uma supra-realidade; a função do poeta é de recriar o real, captando-o e humanizando-o. Entretanto, a poesia, como a arte em geral, deve ser entendida além da simples recriação do real, já que transporta conhecimento de mundo, formando e modificando modos de ver e perceber esse real. Para ele, as duas principais causas do aparecimento da poesia estão intrinsecamente relacionadas à natureza humana: a tendência à imitação e o gosto pela harmonia e pelo ritmo. Graças a essas tendências, o poeta, homem sensível, manifesta suas emoções e os demais seres humanos reconhecem-se e veem seus sentimentos representados no mundo recriado pela poesia.

Horácio, por sua vez, confere à poesia caráter moral e didático, soma de prazer e educação, devendo haver adequação entre assunto e ritmo, tom e metro; para ele, poeta é aquele que respeita as particularidades de cada gênero literário, não permite a miscelânea de gêneros. E tem sido essa concepção horaciana, difundida de maneira simplificada, a responsável, muitas vezes, pela orientação pedagógica na leitura da produção literária, no caso, a poesia destinada à infância, desde sua origem.

Depois dos filósofos e pensadores da antiguidade, muitos outros estudiosos e criadores continuaram a questionar-se a respeito da poesia e de suas peculiaridades, como manifestação artística. Uma, entre tantas respostas a tais questionamentos, pode ser encontrada nas palavras do poeta e ensaísta mexicano, Octavio Paz, que apanha, de maneira profundamente bela, o modo de representação do real que é, em síntese, a poesia:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. [...]. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu anseio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior, linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. (PAZ, 1982, p. 15).

Interligando ideias e imagens opostas, Paz não só nos mostra uma concepção de literatura, marcada pelo jogo entre o real e o ilusório, superação de conflitos, como permite que notemos que a arte literária e, por extensão, a poesia, possui determinadas funções.

Quando nomeia a poesia como *filha do acaso*, emoção, intuição, pensamento não-dirigido, reconhece-lhe, por certo, o caráter de gratuidade, desinteressado, próprio a todo criador; considerando-a *convite à viagem* e, ao mesmo tempo, *regresso à terra natal*, avalia sua natureza contraditória, oscilante entre o imaginário (*viagem*) e a realidade (*terra natal*). Por meio da arte, o homem elabora seu método de libertação interior, exorciza seus demônios, sublima e compensa suas carências.

A tensão entre fantasia e realidade, que contamina toda concepção de arte, revela o modo como a literatura pode exercer a chamada função *formativa*. No texto de Octavio Paz, a contradição representada pela afirmação de que a poesia é a expressão histórica das raças, nações e classes, negando, todavia, a história, dá a medida de como pode ser o caráter formador da arte. Para ele, a poesia leva o homem a reconhecer a si mesmo e aos outros como ser atuante no mundo, no momento em que *adquire a consciência de ser algo mais que passagem*; além disso, poesia é conhecimento, *operação capaz de transformar o mundo; é revolucionária por natureza*.

O que a poesia possui de mais relevante é o fato de jogar com as palavras, ordenando-as de forma harmoniosa, revestindo-as de mistério, e de maneira tal que cada imagem passa a conter a solução de um enigma. Na construção poética, portanto, as palavras, ferramentas do poeta, não são usadas de modo habitual, metamorfoseiam-se nas mãos do artesão, sofrem transformações que revelam liberdade de criação. Organizadas de maneira própria, com ampla significação, além do óbvio e do previsível, tornam-se símbolos do real, requisito fundamental na construção da imagem poética. Um dos aspectos mais reconhecidos da linguagem literária é sua capacidade de evocação e conotação, o uso de imagens e símbolos, afastando qualquer possibilidade de representação lógica de conceitos ou da realidade.

A sensibilidade, veiculada nas composições poéticas, transforma-se em poderoso auxiliar para a organização do mundo interior do ser humano e transparece na construção do poema pelo emprego de palavras com força incomum, uma espécie de *radioatividade*, certa energia mágica e solidificadora, na concepção de Ezra Pound (POUND, 1976, p. 67).

Outro aspecto importante da poesia é sua relação estreita com o jogo. Huizinga (1971), ao estudar essa ligação nas sociedades primitivas, observa que a atividade poética tem como berço o jogo sagrado, marcado sempre pela alegria e divertimento; depois, a poesia manifesta-se também nos jogos do relacionamento amoroso, na competição, na profecia, destacando-se, em todas as modalidades, o rigoroso, o cuidadoso código escrito, embora com variação infinita. Para ele, as qualidades do jogo equiparam-se às da criação poética e as afinidades entre poesia e atividade lúdica podem ser observadas na própria estrutura da imaginação criadora.

Como o jogo, a poesia coloca-se além do lógico, dos padrões pré-estabelecidos, do convencional. Nessa aproximação, predomina a liberdade de criação, pois a construção poética, dotada de elementos que aproximam a arte do lúdico, reorganiza a palavra, mediante ordenação rítmica ou simétrica, nem sempre seguindo a ordem manifesta no mundo real.

## A POESIA INFANTIL

A poesia dedicada às crianças pode ser, evidentemente, compreendida a partir dos pressupostos gerais do gênero. Isso equivale dizer que acreditamos que os versos dirigidos aos pequenos mantêm as qualidades inerentes à arte literária, sem rótulos de qualquer natureza. Quando tratamos de poesia para crianças não podemos correr o risco de cair em falsas prerrogativas, responsáveis pelos preconceitos que veem o gênero, e toda produção infantil, como moralista, infantilizado, ufanista e piegas. Ao contrário, a poesia infantil, retomando a perspectiva de Huizinga, deve ser uma brincadeira a mais para os pequenos, um jogo que apresente certos recursos formais imprescindíveis como onomatopeias, rimas, repetições, paralelismos, contra-sensos, jogos sonoros entre outros mais.

Quanto à temática, não há nada definido; qualquer assunto pode ser de interesse das crianças, desde que lhes seja apresentado com clareza, e com respeito ao seu desenvolvimento intelectual e emocional. O essencial é que as produções infantis cativem seus leitores com o recurso à fantasia, por seu caráter de magia, pela valorização da sensação que os transporta do mundo real para o possível, construído pelas imagens e símbolos do poema.

Além da fantasia, como as crianças são, em essência, seres alegres, que precisam manifestar abertamente sua alegria, o humor é também um ingrediente altamente desejável na poesia infantil. Versos como os de Sylvia Orthof, que revelam como a poesia é concebida, sintetizam a relação intrínseca entre o gênero e seus destinatários:

*A poesia é uma pulga*

*A poesia é uma pulga,  
coça, coça, me chateia,  
entrou por dentro da meia,  
saiu por fora da orelha,  
faz zumbido de abelha,  
mexe, mexe, não se cansa,  
nas palavras se balança,*

*fala, fala, não se cala  
a poesia é uma pulga,  
de pular não tem receio,  
adora pular na escola...  
só na hora do recreio!*

*(ORTHOF, 1992, p. 3).*

Em suas origens, por volta do séc. XVIII, a poesia infantil bebeu nas águas de três fontes principais: aproveitou-se de criações folclóricas de origem camponesa, nem sempre adequadas às crianças, de cantigas de ninar, das parlendas e trava-línguas; valeu-se da adaptação de poemas clássicos para os pequenos ou promoveu a criação de outros, com estilo próprio, seguindo, preferencialmente, o princípio da pedagogia, priorizando a moralidade, a memorização de conhecimentos e a transmissão de normas de comportamento e civismo.

Para a poesia popular, também foi produtiva a ligação com a infância, pois, de certa forma, as crianças contribuíram com o trabalho de recuperação das cantigas folclóricas, e o fizeram como coletividade, como grupo com interesses, práticas e gostos próprios. Tais produções, a partir de um conjunto de ações, tornaram-se composições de tradição marcadamente infantil, ou porque eram somente as crianças seus destinatários, caso das canções de ninar e dos brincos, ou porque as próprias crianças atribuíram usos muito diferentes daqueles que os adultos haviam destinado a elas, transformando-as em atividades mais concretas, propícias aos jogos e brincadeiras, caso das cantigas de roda e dos jogos cantados. A atuação da infância no processo de transmissão oral é fundamental e deve ser estimulada, pois, à medida que as crianças colocam sua memória e seu poderoso instinto de imitação a serviço da preservação da poesia popular, podem auxiliar no processo de perpetuação e divulgação de bens e manifestações culturais.

Todos nós conhecemos exemplos de adivinhas, trava-línguas, parlendas, cantigas de roda e quadrinhas folclóricas, folguedos infantis ou canções de ninar, que nos chegaram via cancionero popular, com as naturais variações regionais. É sempre bom lembrar, retomando alguns textos, inclusive, para resgatar e guardar a memória cultural que, inerte, pode cair no esquecimento.

#### Adivinha:

*Uma ou duas? Que será?  
Iguaizinhas, lá e cá  
Como num espelho se avista.  
Mas uma é brava, outra é mansa,  
Uma quem faz é criança,  
Outra quem faz é artista*

#### Parlenda:

*Hoje é domingo,  
Pé de cachimbo,  
Cachimbo é de ouro,  
Bate no touro,  
Touro é valente  
Derruba a gente.  
A gente é fraco,  
Cai no buraco,  
Buraco é fundo,  
Cabe o mundo,  
[...]*

### Brinco:

*Bico, bico, surubico,  
Quem te deu tamanho bico?  
Foi a velha açucareira  
Lá da banda da ribeira  
Que andou pela algibeira  
Procurando ovos de perdiz  
Para a filha do juiz.*

### Trava-língua:

*Um ninho de enguifigalfos  
Com sete enguifigalfinhos  
Quem o desinguifigalfar  
Bom desinguifigalfador será.*

### Cantiga de roda:

*Senhora Dona Sancha, coberta de ouro e prata,  
Descubra o seu rosto, que eu quero ver sua face.  
Que anjos são esses, que me andam rodeando?  
De noite e de dia, cantando Ave- Maria?  
Somos filhos do Conde e netos do Visconde,  
El Rei mandou dizer para todos se esconder(em)*

### Mnemônia:

*Um, dois: feijão com arroz  
Três, quatro: feijão no prato  
Cinco, seis: feijão pra três  
Sete, oito: comer biscoito  
Nove, dez: comer pastéis.*

A poesia infantil, como qualquer outro gênero destinado às crianças, dever ser desinteressada, livre de preocupações sociais, políticas, religiosas ou comportamentais, embora isso seja humanamente impossível, pois sabemos que a criação sempre vem contaminada pelo ponto de vista do autor, por suas crenças e valores mais íntimos. Entretanto, o didatismo e o caráter estreito e utilitário, muito evidentes nos primeiros versos do gênero, no Brasil, como os de Zalina Rolim, abaixo transcritos, devem ser evitados. No poema, o menino só pensa em brincar, estudar e ler são atividades que não o atraem; depois, com a ajuda da irmã, reconhece o valor da leitura:

### A primeira lição

*Raul não sabe ler;  
É um traquinas, que vive toda a hora  
Pela campina em fora  
A correr, a correr...  
[...]  
Mas a irmã, tal e qual  
Uma bondosa mãe ao filho amado,*

*Fê-lo assentar-se ao lado  
E explicou-lhe o seu mal.  
E com tanta razão  
Que, abrindo atento o livro misterioso,  
Raul pediu, ansioso,  
A primeira lição.*

(ROLIM, 1897, p. 18).

Porém, quando a poesia é gerada com liberdade, atendendo à gratuidade própria da arte literária, pode provocar nas crianças, e nos leitores de qualquer idade, a capacidade de surpreender-se com o mundo. É o que podemos ver no poema de Fernando Pessoa, escrito quase à mesma época que o anterior, e, ainda que não seja exclusivamente dedicado às crianças, trata também da leitura, mas de maneira pouco usual, invertendo valores considerados imprescindíveis e altamente desejados pelo senso comum:

### Liberdade

*Ai que prazer  
não cumprir um dever,  
ter um livro para ler  
e não o fazer!  
ler é maçada,  
estudar é nada,  
o sol doira  
sem literatura.  
[...]*

(PESSOA, 1965, p. 188).

Como construção formal, os poemas infantis devem ter as mesmas estruturas responsáveis pelo caráter artístico da poesia para adultos: versos, estrofes, rimas, ritmo e uma linguagem marcadamente simbólica. Entretanto, diante das especificidades do receptor, a poesia para crianças não pode perder-se em imagens muito elaboradas ou na linguagem de difícil acesso. As estruturas linguísticas, adequadas à faixa etária a que se destinam os poemas, devem permitir e incentivar a entrada do leitor e sua participação na construção dos sentidos dos textos. Como isso é possível? Com a escolha de vocábulos condizentes à realidade à criança; com o emprego de frases curtas, na ordem direta, sem inversões, sem rebuscamentos de linguagem, com expressões e construções mais próximas da oralidade e, portanto, mais próximas da criança.

No tocante às rimas, embora consideremos extremamente lúdico o emprego desse recurso nos poemas infantis, não significa que a sua presença deva ser obrigatória e que não existam versos de qualidade artística sem rimas. Quanto aos aspectos relativos à métrica, são importantes e interessantes tanto os versos que mantêm o rigor métrico, como aqueles construídos ao sabor da liberdade e da emoção, sem medidas definidas *a priori*. O que realmente importa é que os recursos escolhidos pelo poeta sejam os mais adequados à expressão das ideias e emoções, dos sentimentos veiculados pelo poema e que permitam à criança um encontro prazeroso com os versos.

Como exemplos de poetas que souberam promover o encontro entre a poesia e a criança, por meio da tematização do cotidiano infantil e pela adoção de um ponto de vista valorizador do anticonvencional, tanto da linguagem quanto do recorte do real, entre muitos outros, podemos citar Fernando Pessoa e Cecília Meireles. O poeta português, ainda que se dedicasse à poesia para adultos, nos poucos versos que escreveu para os sobrinhos, inspirou-se no cotidiano e assumiu a ingenuidade do olhar visão infantil; incorporou, nos versos infantis, os princípios da lírica contemporânea, segundo os quais os temas mais prosaicos, menos poéticos, podem revelar intenso lirismo.

Um dos poemas de Fernando Pessoa, que cumpre com maestria essa função mediadora entre o real e a imaginação, é *No comboio descendente*. Composto de três estrofes de seis versos cada uma, o texto marca-se pelo predomínio da forma fixa, valorizando a sonoridade das rimas, inclusive, as internas. O traço fundamental da composição é a repetição, tanto na forma da estrofe, métrica e ritmo, como em sua estrutura sintática e recursos da camada sonora, especialmente, a repetição de certos fonemas, recurso que recebe o nome de aliteração e, no caso das vogais, assonância. A repetição, em todos os níveis, cumpre a função de provocar o estado de sonolência e, à semelhança das cantigas de acalanto, apresenta a repetição das estruturas frasais e mesmo da significação dos vocábulos, o chamado *ritornelo*, que embala o sono, provoca o entorpecimento dos sentidos e adormece a criança:

### *No comboio descendente*

*Vinha tudo à gargalhada,  
Uns por verem rir os outros  
E os outros sem ser por nada –  
No comboio descendente  
De Queluz à Cruz Quebrada...  
No comboio descendente  
Vinham todos à janela,  
Uns calados para os outros  
E os outros a dar-lhes trela –  
No comboio descendente  
Da Cruz Quebrada a Palmela...  
No comboio descendente  
Mas que grande reinação!  
Uns dormindo, outros com sono,  
E os outros nem sim nem não –  
No comboio descendente  
De Palmela a Portimão...*

(PESSOA, apud NEVES, 1988, p. 17).



Mais que a representação de uma viagem de trem, alegre e barulhenta, de certa forma longa, entre Queluz e o balneário de Portimão, localidades próximas a Lisboa, o poema trata, alegoricamente, do processo de adormecimento, pois, na verdade, *descendente* é a animação dos viajantes. Na primeira estrofe, o clima é de alegria e a camada sonora do texto encarrega-se de marcar esse aspecto, como podemos observar nas aliterações no verso *De Queluz a Cruz Quebrada*. O tom alegre decorre também da repetição da oclusiva velar surda /k/, da rima interna /*Queluz/ Cruz*/, além dos encontros consonantais /kr/ e /br/, que materializam o barulho e a confusão reinantes no trem. Na segunda estrofe, no trecho da viagem entre *Cruz Quebrada e Palmela*, como a camada fônica pode mostrar, já impera certa calma e, na terceira, há uma quebra de expectativa, pois o eu poético rompe a construção paralelística que vem adotando; em vez de repetir a estrutura dos versos anteriores /*Vinha tudo.../ Vinham todos.../*, interpõe um outro, de sentido irônico, cujo significado é oposto ao veiculado pelo significante: /*Mas que grande reinação!;* percebemos, a ironia, ou que não há *reinação* alguma, pois a verdadeira situação dos viajantes é aclarada pela leitura do verso seguinte: *Uns dormindo, outros com sono*. Finalmente, o último verso /*De Palmela a Portimão*/, marcado pelo predomínio dos sons nasais, pode revelar, no plano do significante, a quietude do ambiente e a serenidade dos passageiros, todos, agora, adormecidos. A escolha de vocábulos, o plano lexical do poema, com o predomínio de palavras e expressões coloquiais, *reinações* e *dar trela*, indica a valorização da linguagem infantil.

O *Poema pial*, também de Fernando Pessoa, por sua vez, pode ser visto tanto como uma *parlenda* do tipo mnemônico, que tem por fim ensinar alguma coisa, nesse caso, contar até dez, como uma forma variante denominada *poema de contra-senso* ou *lenga-lenga*. Caracterizado especialmente pelo absurdo e pelo *nonsense*, desde o título que propõe e valoriza o neologismo *pial*, o texto atrai a criança pelo jogo sonoro, pela repetição de sua estrutura sintática e pela maneira arbitrária com que o teor informativo se associa às ideias do poema. As imagens apresentam-se sem qualquer lógica, caóticas e marcadas pelo humor, especialmente em razão de rimas estapafúrdias e dos enunciados desconexos e absurdos. Tais recursos valorizam o sentido lúdico da criança que, como sabemos, sente prazer tanto com as brincadeiras verbais, como *adivinhas* ou *trava-línguas*, quanto com as físicas, como *pega-pega* ou *ciranda*:

*Toda gente que tem as mãos frias  
Deve metê-las nas pias.  
Pia número um,  
Para quem mexe as orelhas em jejum.  
Pia número dois,  
Para quem bebe bifés de bois.*

[...]

*Pia número nove,  
Para quem se parece com uma couve.  
Pia número dez,  
Para quem cola selos nas unhas dos pés.  
E, como as mãos já não estão frias,  
Tampa nas pias!*

(PESSOA, apud NEVES, 1988, p. 20-21).

Outro bom exemplo de poesia de qualidade para a infância pode ser encontrado no livro *Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles, em cujos poemas, a criança, representada a partir de uma visão lúdica, surge com a força poderosa de imagem. Seus poemas compõem, por meio dos jogos sonoros, do aproveitamento do espaço da página, da musicalidade, da recuperação do folclore, do ilogismo e da simplificação da sintaxe, entre outros aspectos, uma síntese poética da percepção do mundo infantil. Com a obra, a autora propõe uma lírica infantil que se nutre do melhor da poesia de língua portuguesa de todos os tempos e de múltiplas referências intelectuais, com o propósito único de sensibilizar os pequenos leitores com a beleza, cultivar sua inteligência e criatividade, revelando-lhes, em todas as possibilidades, os jogos sonoros da língua. Grande pesquisadora de folclore, também incorporou, em seus textos para crianças, elementos das formas de arte popular, superando, no entanto, aspectos conservadores que, porventura, pudessem estar presentes na poesia popular, pois aliou a ela recursos inovadores.

Em *Passarinho no sapé*, por exemplo, recupera, a partir da associação de ideias e da magia da linguagem, especialmente pelo emprego de jogos sonoros, aliterações e assonâncias, a adivinha, uma forma popular que muito agrada à criança. No poema, de construção inteiramente paralelística, a musicalidade decorre da repetição exaustiva do som surdo, presente nas consoantes oclusivas (bilabial /p/; linguodental /t/) e na alveolar constrictiva /s/. A sonoridade, expressiva, estabelece correspondência entre som e sentido na representação do barulho do passarinho na vegetação. Na primeira parte do poema, composta pelas três primeiras estrofes, o eu poético, assumindo o olhar ingênuo, expressa, também com recursos singelos, a dúvida; depois, nas três últimas, responde às indagações anteriores com a mesma singeleza:

*P tem papo  
o P tem pé.  
É o P que pia?  
(Piu!)  
Quem é?  
O P não pia:  
O P não é.  
O P só tem papo  
e pé.  
Será o sapo?  
O sapo não é.  
(Piu!)*

*É o passarinho  
que fez seu ninho  
no sapé.  
Pio com papo.  
Pio com pé.  
Piu-piu-piu:  
Passarinho.  
Passarinho  
no sapé.  
(MEIRELES, 1987, p. 104).*

Outra forma popular recuperada de maneira renovada por Cecília Meireles é o *acalanto*, que pode ser observado no poema *Canção*. A partir da imagem alegórica *berço/braço/barco*, o eu poético joga com a repetição sonora dos vocábulos e com as sensações de movimentos opostos, *embarco e desembarco* e propicia condições para o entorpecimento dos sentidos do leitor, levando-o ao sono e ao sonho. Valendo-se especialmente da repetição sintática e semântica, o chamado *ritornelo*, provoca a monotonia melódica, notadamente, pelo uso repetitivo da oclusiva bilabial sonora /b/ em oposição tanto à oclusiva velar surda /k/, em *barco* e *borco* quanto à constrictiva fricativa surda /s/, em *bruços* e *berço*. A musicalidade do texto é garantida, ainda, pelo ritmo marcado dos versos cuja métrica predominante é de duas e cinco sílabas, ou seja, versos dissílabos e pentassílabos:

*De borco  
no barco.  
(De bruços  
no berço...)  
O braço é o barco.  
O barco é o berço.  
Abarco e abraço  
o berço  
e o barco.  
Com desembaraço  
embarco  
e desembarco.  
De borco  
no berço...  
(De bruços  
no barco...)*

(MEIRELES, 1987, p. 134).

Na primeira quadra, observamos o movimento entre realidade e fantasia, o vaivém entre o adormecimento e a consciência, já que nos versos *De borco/ no barco* a sensação é a do entorpecimento pelo sono e, nos dois últimos, o eu poético, ao quebrar a estrutura linear do discurso com o emprego dos parênteses, parece emergir do estado de sonolência e esclarece: */(De bruços/no berço)*. As pequenas estrofes seguintes encarregam-se de manter o jogo, inclusive, com o uso do encadeamento que reforça a ligação entre os dois polos: *Com desembaraço/embarco/e desembarco*. No quarteto que fecha o poema, com o ritornelo, os versos recuperam a ideia contida no quarteto inicial, mas o fazem de modo inverso, ou seja,

em primeiro lugar a imagem real – *de borco/no berço* – depois, a fantasia - */De bruços/ no barco/*. O que podemos considerar na construção do poema como um todo é não só a aceitação, mas a valorização, pelo eu poético, das sensações e das imagens infantis, produzidas por uma atividade cotidiana e rotineira e, muitas vezes, vista com desagrado pela criança, transformando-a em um momento incomum e lúdico.

Entre os poemas mais conhecidos de ***Ou isto ou aquilo***, talvez seja *As meninas* o de maior densidade lírica, já que o eu poético busca a valorização de qualidades intrínsecas que, manifestas na criança, antecipam a visão do homem. A divisão estrófica do poema revela uma forma elaborada, cuja métrica, jogando com as infinitas possibilidades da inspiração, define dois movimentos rítmicos no texto. Predomina, nas seis primeiras estrofes, o ritmo marcado pelos versos de três sílabas, trissílabos, com acento na 3ª sílaba, e de cinco, pentassílabos, com acentos nas 2ª e 5ª sílabas; essas estrofes condensam tanto as ações praticadas individualmente pelas meninas como os predicados que tais ações lhes atribuem. A pontuação é sugestiva, pois ao término de cada par de versos, o ponto final indica que a ação de cada menina é única e não transita, esgotando-se em si mesma:

*Arabela  
abria a janela.  
Carolina  
erguia a cortina.  
E Maria  
olhava e sorria:  
“Bom dia!”  
Arabela  
foi sempre a mais bela.  
Carolina,  
a mais sábia menina.  
E Maria  
apenas sorria:  
“Bom dia!”*

((MEIRELES, 1987).

Também desperta a atenção do leitor, nesse primeiro movimento, a escolha das possibilidades da língua, realizada pelo eu poético, especialmente pelo emprego de substantivos Arabela, Carolina e Maria e pelas formas verbais, transitivas nas duas primeiras estrofes e intransitivas na terceira: *Arabela abria a janela; Carolina erguia a cortina; Maria olhava e sorria*. No caso dos nomes, observamos sua extrema funcionalidade, uma vez que Arabela

pode conter o significado de altar (do grego *ara*) da beleza e, por essa razão, a menina, que sempre foi a mais bela, se expõe na janela. Com Carolina, duas imagens se completam: a de poder e a de sabedoria, pois Carola ou Carol provém de Carolíneo (e de Carlos Magno), em uma clara referência ao poder; a ação executada pela menina, de abrir a cortina, ou *descortinar*, por sua vez, pode levar à significação de sabedoria, justamente a qualidade exaltada pelo eu poético. Parece importante, ainda, considerar que as qualidades de Arabela e Carolina são ressaltadas por adjetivos – *bela e sábia* – sabidamente propagadores de juízos de valor. O nome Maria, por outro lado, decomposto, pode invocar *mar*, que leva à vida, e *ria*, que revela alegria, o que pode explicar a simplicidade das ações completas, que não transitam para outras pessoas ou objetos, realizadas pela menina: *olhava e sorria*; diferentemente das outras, Maria não tem suas qualidades enfatizadas por adjetivos, mas pelas ações que pratica, o que parece indicar a relevância das atitudes dessa menina para o eu poético.

De construção simples, os versos desse primeiro movimento valorizam a sonoridade pelo emprego de rimas emparelhadas, e pelo encadeamento repetitivo dos versos, na medida em que o final de cada verso não corresponde à interrupção da frase.

A simplicidade do poema, no entanto, é quebrada nos versos que compõem o que designamos como segundo movimento do poema. Agora, mais soltos, com predomínio de nove sílabas, eneassílabos, com acento na 3ª, na 6ª e na 9ª, os versos revelam o posicionamento do eu poético que, em primeira pessoa (*Pensaremos*), valoriza enfaticamente a simplicidade de Maria. É o que podemos observar com o emprego da adversativa *mas*, que contradiz o senso comum, e com a repetição do nome da menina, recurso para invocar sua presença, com que finaliza seu hino à singeleza e à amizade:

*Pensaremos em cada menina  
que vivia naquela janela;  
uma que se chamava Arabela,  
outra que se chamou Carolina.  
Mas a nossa profunda saudade  
é Maria, Maria, Maria,  
que dizia com voz de amizade:  
“Bom dia!”*

(MEIRELES, 1987, p. 81).

Não podemos afirmar que Fernando Pessoa e Cecília Meireles tiveram os mesmos objetivos quando produziram poesia infantil: ele o fez esporadicamente, dedicando seus versos às crianças mais próximas, de seu círculo familiar; ela elaborou poemas infantis de forma mais sistemática, reunindo-os, inclusive, em uma obra única. Entretanto, é possível dizer que ambos mostraram a mesma exigência de qualidade em seus textos dedicados aos pequenos e, ainda que pareça redundante e repetitivo, ambos produziram, antes de tudo, poesia.

Como vimos, os poemas, tanto os do poeta português, como os de Cecília Meireles, tematizam o cotidiano, ressaltando instantâneos da criança, no que se refere a seus afetos a seres humanos, a animais e à natureza, a temores infantis, a jogos e brincos, bem como ao humor e ao *nonsense*. Ao priorizar conteúdos da vivência infantil, o eu poético, em ambos os casos, o faz, predominantemente, segundo o ângulo de visão do sujeito representado, ou seja, da própria criança, o que resulta em uma poesia mais próxima e valorizadora de seu destinatário. Um e outro reconhecem o manancial inesgotável do folclore para a constituição da poesia infantil, especialmente, nas *parlendas*, *trava-línguas*, *lenga-lengas*, *brincos* e *canções de roda*, em razão da sonoridade de tais manifestações linguísticas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



- HUIZINGA, J. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MEIRELES, C. **Ou isto ou aquilo**. Ilustração de Fernanda C. Dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- NEVES, J. A. N. (Org.). **Fernando Pessoa: comboio, saudades, caracóis**. São Paulo: FTD, 1988.
- ORTHOFF, S. **A poesia é uma pulga**. São Paulo: Atual, 1992.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PESSOA, F. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.
- ROLIM, Z. **Livro das crianças**. Boston: C. F. Hammett & Co., 1897.

## BIBLIOGRAFIA



- LALAU. **Zum-zum-zum e outras poesias**. Ilustração de Laurabeatriz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MEIRELES, C. **Obra completa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977.
- PAES, J. P. **É isso ali**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.
- RODARI, G. **A gramática da fantasia**. Tradução de Antônio Negrini. São Paulo: Summus, 1982.
- RUIZ, A.; REZENDE, M. V. **Conversa de passarinhos**. Haicais para crianças de todas as idades. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SILVESTRIN, R. **Transpoemas**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.