

Poesia: uma casa para as infâncias¹

Poetry: a home for childhood(s)

Marli Cristina Tasca Marangoni 

Secretaria Municipal de Educação – Bento Gonçalves – Rio Grande do Sul - Brasil

Flávia Brocchetto Ramos 

Universidade de Caxias do Sul – Caxias do Sul – Rio Grande do Sul - Brasil



Resumo: Este estudo examina especificidades da palavra poética, focalizando possibilidades de concretização do poético, em diferentes propostas de interação que os versos dirigem ao seu leitor. Com base em Paz (1998) e Bordini (1991) e com orientação metodológica bibliográfica de viés analítico, cinco poemas são tomados para reflexão, levantando-se uma série de recursos que os constituem e tendem a mobilizar diferentemente o leitor em formação, instando-o a atuar de modo diverso enquanto lê. Nesse sentido, a sonoridade, a imagem poética e a visualidade concretizam a potencialidade lúdica da poesia, em textos para “dar nó”, para dizer e cantar, para imaginar, investigar ou, ainda para ler e ver. Tendo em vista o processo de letramento poético, a investigação reflete acerca de como o poema pode acolher o horizonte do leitor em formação, fazendo-se sua morada e desafiando-o a desenvolver sua sensibilidade estética e sua linguagem.

Palavras-chave: Poesia infantil. Infâncias. Potencialidade lúdica. Sonoridade. Imagem poética. Visualidade.

Abstract: This study examines specificities of the poetic word, focusing on possibilities of concretizing the poetic element, in different interaction proposals that the verses address to their readers. Based on Paz (1998) and Bordini (1991) and with bibliographic methodological guidance of analytical bias, five poems are taken for reflection, raising up a series of resources that constitute them and tend to mobilize new readers differently, urging them to act differently while reading. In this sense, the sonority, the poetic image and the visuality concretize the ludic potential of poetry, in texts to cause "knots", to say and sing, to imagine, to investigate or, even to read and see. In view of the process of poetic literacy, the investigation reflects on how the poem can welcome the horizon of new readers, and become their home, challenging them to develop their aesthetic sensitivity and their language.

Keywords: Children's poetry. Childhoods. Ludic potential. Sound. Poetic image. Visuality.

¹ Este artigo resulta dos estudos desenvolvidos na tese “Brincadências com a poesia infantil: um quintal para o letramento poético” (MARANGONI, 2015).

*Há um comportamento
de eternidades nos caramujos.
Para subir os barrancos
de um rio, eles percorrem um dia inteiro até chegar
amanhã.
O próprio anoitecer faz
parte de haver beleza nos caramujos.
Eles carregam com
paciência o início do mundo.
(Manoel de Barros)*

Seja por andarem no mundo sem pressa, seja por carregarem sua casa às costas, os caramujos a que se dedicam os versos de Manoel de Barros chamados a inaugurar este texto costumam ser objeto da curiosidade infantil, que perscruta o curioso e novidadeiro do mundo. Comumente associadas à livre investigação, à liberdade e ao exercício lúdico, as infâncias¹ constituem uma etapa em que o tempo e o espaço são vividos de modo peculiar, quando o pequeno, o escondido e o desprezível assumem um lugar de importância. Contudo, em tempos tão acelerados e nos espaços tão estreitos que têm cerceado o cotidiano atual, onde as infâncias podem brincar e exercitar a lentidão?

Por sua vocação para a contemplação e pela atividade de experimentação linguística que a caracteriza, entendemos que a poesia pode constituir uma casa onde as infâncias encontram tempos e espaços para existir. Instrumentalizar o leitor para o ato de ler poesia é processo que lhe permite dispor de ferramentas plurais, necessárias ao protagonismo na realização da proposta desenhada pelas propriedades de cada texto.

Nesse contexto, o presente artigo examina especificidades da palavra poética, que oferece espaços abertos ao leitor, ao mesmo tempo em que lhe dirige exigências singulares, instando-o a colocar em jogo algo de si no momento da leitura. A partir da análise de cinco poemas, levanta-se uma série de recursos que mobilizam diferentemente o leitor em formação, provocando-o a atuar de modo diverso enquanto lê. Nesse sentido, a sonoridade, a imagem poética e a visualidade concretizam a potencialidade lúdica da poesia, em textos para “dar nó”, para dizer e

cantar, para imaginar, investigar ou, ainda, para ler e ver. No exercício dessas ações, o sujeito pode construir sua competência para interagir com o poético e para fazer dele sua casa, onde suas perspectivas e inquietações tenham lugar.

Um canto dentro das palavras

O que é poesia, na perspectiva das crianças? Segundo Manoel de Barros (2007, p. 15), “poesia é armação de palavras com um canto dentro”. Na edificação que abriga a poesia, as palavras organizam-se de modo a delinear uma estrutura conveniente à propagação da cantiga que entoam. Essa canção nem sempre é escutada. Há que se silenciar atentamente, para que a percepção atravesse as paredes das palavras e distinga a melodia que dança no interior do poema.

Como proposta lúdica constituída a partir da linguagem verbal, o poema apresenta uma evidência sonora que ganha ainda maior destaque em se tratando de obras destinadas à infância. Aliterações, rimas, assonâncias, estribilhos, entre outros recursos, constroem uma proposição rítmica, apreendida pelo receptor infantil antes mesmo do componente conceptual. Tinianov (1975) sustenta que o ritmo é o elemento fundador do poema. A ordenação rítmica recupera o contato com a oralidade das manifestações populares, salientando-se que, inicialmente, o texto poético nasceu para ser dito/ escutado. Ou seja, é um texto que pede para sair do silêncio do livro e deseja ganhar voz!

Paz (1998, p. 53-57) argumenta que o ritmo é um aspecto inerente à linguagem e, desse modo, a criação poética consiste na utilização voluntária do ritmo, como agente de sedução. Segundo o autor, entre as palavras existem movimentos de atração, repulsão e correspondência, que fazem do ritmo o elemento mais antigo e perene da linguagem e, possivelmente, anterior a ela. O poeta manipula o ritmo para encantar a linguagem e despertar as forças secretas do idioma.

O fato de fundar-se no ritmo distingue o

diversidade de modos de ser criança, de maneira que não podemos falar de uma única infância.

¹ Neste artigo, usaremos o termo “infâncias”, porque entendemos que, na atualidade, há uma

poema das demais formas literárias. O ritmo consiste, segundo Paz, em algo mais do que a medida ou o tempo dividido em porções, pois revela intencionalidade, concretude e direção, colocando o sujeito em uma atitude de espera.

A repetição rítmica tem a função de invocar e recriar o tempo arquetípico, engendrando uma transformação do tempo cotidiano. O tempo do poema é distinto do tempo cronométrico. “Lo que pasó, pasó’, dice la gente. Para el poeta lo que pasó volverá a ser, volverá a encarnar.”² (PAZ, 1998, p. 64). As palavras brotam do ritmo, do qual o seu sentido é inseparável. Assim, aquilo que dizem as palavras do poeta, já o está dizendo o ritmo em que se ancoram essas palavras. Há, pois, uma união entre o sentido dos vocábulos organizados sintaticamente e o ritmo presente nesse corpo verbal.

Os diferentes níveis do poema redundam, isto é, apoiam-se de modo circular e se entrelaçam na proposição de possibilidades de sentido, que o leitor constrói a partir das suas vivências. Bordini (1991) alerta que o primeiro sentido do poema é corpóreo, concreto, pressupondo movimento e toque. Desde a primeira infância, as nanas, brincos e parlendas cultivam um tecido melódico que aquieta a criança ou expressa corporalmente o afeto dos pais, unindo a voz que sussurra ou canta à carícia.

O ritmo supõe um retorno, uma repetição e uma circularidade. Como mãos que seguram uma criança, a cadência ampara (PETIT, 2009, p. 62). A leitura de textos poéticos está, pois, muito próxima da experiência sensorial e das primeiras interações, a partir das quais o sujeito se constitui. Nessa perspectiva, Kirinus (2011, p. 68) assinala que pais e professores teriam muito a ganhar “se soubessem receber a poesia de viva voz, aquela poesia que inventa seus ritos recuperando a unidade do homem primordial que cantava e dançava a palavra. Não qualquer palavra, mas aquela que pulsa no ritmo da sístole e diástole numa intenção de se organizar no mundo”. O compasso rítmico do poema lido é

respiração que traz à vida a letra morta na página.

Mesmo quando se evidencia o nível conceptual, que vai além do gozo espontâneo dos sons, a sugestão rítmica e os apelos sonoros transformam o poema em uma estrutura apreendida, inicialmente, pelos sentidos e, posteriormente, em sua significação, ocasião em que se concretiza a unidade do poema.

Palavras que ganham asas

Na imagem construída por Quintana (2005, p. 469), “os poemas são pássaros” que se alimentam de nossas mãos vazias. As palavras poéticas ganham asas e, assim, conferem materialidade ao sentimento de elevação e à busca de pouso que caracterizam a poesia em seu encontro com o leitor. Bordini (1991, p. 27-29) reitera esse aspecto, afirmando que “não só de efeitos auditivos se faz o poema”.

Para a instauração do poético, as palavras cotidianas, em seus empregos usuais, costumam ser insuficientes. Palavras de outros ares são convocadas a comparecer, configurando outros usos e outros arranjos, no intuito de recriar o real e o possível de modo singular. Nesse sentido, o poético não reside no tema em si, dado que se pode falar poeticamente de qualquer coisa. O poético é “forma”, correspondendo não ao “quê” se diz, mas ao “como” se diz.

O componente imagético leva o leitor a recompor a percepção da realidade por meio de procedimentos metafóricos e metonímicos. Por seu apelo sonoro e imagético, a poesia implica o leitor cognitiva e subjetivamente, constituindo-se como jogo de linguagem. Paz (1998) sugere que, ao criar imagens, o poema transcende a linguagem, pois enquanto essa indica e representa, ele apresenta, isto é, “no alude a la realidad; pretende – y a veces lo logra – recrearla. Por tanto, la poesía es un penetrar, un estar o ser en la realidad.”³ (p. 112). O poema, consoante Paz (p. 51), restitui a crença antiquíssima do homem nas palavras: as coisas são seus nomes. Cada objeto possui uma vida própria, e as palavras,

² “O que passou, passou’, diz a gente. Para o poeta, o que passou voltará a ser, voltará a encarnar”. (tradução nossa).

³ “não alude à realidade, mas pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade” (tradução nossa).

duplicando o mundo objetivo, também são animadas.

O autor entende que a imagem poética⁴ realiza o que parece ser uma impossibilidade lógica e linguística: expressar e manifestar a unidade última da pluralidade do real, sem que cada elemento perca sua singularidade essencial. Logo, enquanto sistema dado de significações históricas, a palavra poética ultrapassa a linguagem, pois se converte em imagem, sem deixar de ser ela mesma.

Paz (p. 14) assinala que “Hay máquinas de rimar, pero no de poetizar”⁵. A poesia é o elemento distintivo entre um poema e um tratado em verso. Por outro lado, continua Paz, pode haver poesia fora dos poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas. O elemento poético é, portanto, poesia em estado amorfo. Já o poema é criação, poesia erguida. Somente no poema, a poesia se instala e se revela plenamente.

Nada impede, segundo Paz (p. 23), que consideremos poemas a toda as produções artísticas, com a condição de que cumpram dois requisitos: que seus materiais regressem ao que são – pedras, sons, cores e palavras são seres ambivalentes e ambíguos, dotados de muitos sentidos – e, assim, neguem-se ao mundo da utilidade; e, ainda, que tais materiais se transformem em imagens e, deste modo, convertam-se em uma forma peculiar de comunicação. Sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão do sentido – o poema é, portanto, algo que está além da linguagem, mas que só pode ser alcançado através da linguagem.

Consoante afirma Paz (1998), o poema não só proclama a coexistência dinâmica e necessária dos contrários, mas também sua identidade final. Conforme o autor (p. 112), “el decir poético dice lo indecible”⁶ e, assim fazendo, possibilita ao homem regressar a si mesmo enquanto se faz outro. “La poesia es metamorfosis, cambio, operación alquímica,

y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre e hacer de ‘éste’ y de ‘aquél’ ese otro que es él mismo.”⁷ (p. 113).

Ao atuar sobre a cognição e a sensibilidade do leitor, a presença da poesia pode subsidiar o cumprimento do projeto transformador que cabe à educação, pois possibilita ao sujeito a construção de uma atitude crítica e sensível perante sua circunstância. A palavra poética atenta para a sua potencialidade lúdica atua como agente formador e transformador do ser. Nesse sentido, cabe abrir-se para as diferentes propostas de interação que os poemas podem dirigir ao seu leitor. A seguir, são apresentadas possibilidades de habitar a poesia a partir de aspectos singulares presentes em cada um dos textos selecionados.

Poesia para dar nó

“Nó em pingo d’água” (PAIXÃO, 2009, p. 8) integra o livro *Dia brinquedo*, norteado por uma proposta lúdica no uso da linguagem poética. Ilustrada por Suppa, a produção tematiza experiências e interesses próprios do universo infantil, como personagens circenses (em “Dois trapezistas no ar”, p. 10 e “Saltimbada”, p. 17, por exemplo) e jogos de palavras (como nos poemas “Uma letra e um país”, p. 5, e “Pé na roda”, p. 11). Nas páginas centrais do volume, ocupando o espaço duplo, versos esclarecem a finalidade do fazer poético: *o poeta escreve poesia para ser criança todo dia*. Nesse sentido, a obra compromete-se a buscar a poesia do mundo e dos sentidos, respeitando o modo de conhecer do seu destinatário.

Nó em pingo d’água
(Fernando Paixão)

Abra a sua mão direita
(a palma em concha)
e deixe cair nela

⁴ Para Paz (1982), a imagem designa “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas compõem um poema”. Quaisquer que sejam as diferenças entre tais formas verbais, elas comungam de uma potencialidade: a preservação da pluralidade de significados das palavras sem quebrar a unidade sintática da frase ou conjunto de frases.

⁵ “existem máquinas de rimar, mas não de poetizar”. (tradução nossa).

⁶ “O dizer poético diz o indizível.” (tradução nossa).

⁷ “A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso tem afinidades com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo”. (tradução nossa).

uma gota de chuva

pegue-a com cautela
use o menor dos dedos
até conseguir segurar
as duas pontas d'água

nada fácil transformar
a forma do pingo
num fio tão delicado
que se pode amarrar

mas na verdade esse nó
só pode mesmo ser visto
(enfeite para os olhos)
por quem acredita no poema

e vai caminhar na chuva
com a cabeça nas nuvens.

Composto de cinco estrofes (quatro quartetos e um dístico), “Nó em pingo d'água” apresenta aproximações em relação a um texto instrucional, pois fornece ao leitor, nas duas primeiras estrofes, a indicação de uma sequência de ações necessárias para se obter um nó em um pingo d'água. As formas verbais aparecem no modo injuntivo, nestas primeiras estrofes e, à semelhança do que se dá em uma receita culinária, o título indica o resultado a ser obtido com a sequência das ações, de modo que o texto já inicia com um imperativo dirigido ao leitor: “abra sua mão direita/ (a palma da mão em concha)/ e deixe cair nela/ uma gota de chuva/ pegue-a com cautela/ use o menor dos dedos/ até conseguir segurar/ as duas pontas d'água”.

Na terceira estrofe, o sujeito lírico pondera sobre a dificuldade de se transformar “a forma do pingo/ num fio tão delicado/ que se pode amarrar”. Já nas últimas estrofes, faz-se um esclarecimento, segundo o qual o nó em pingo d'água é um enfeite para os olhos que só pode ser visto “por quem acredita no poema/ e vai caminhar na chuva/ com a cabeça nas nuvens”. Nesse sentido, o nó em pingo d'água representa o elemento poético, que parece supérfluo, como todos os enfeites, mas que intenta embelezar o olhar sobre o mundo. Outrossim, só pode ser visto por quem acredita no poema.

Trata-se, pois, de uma dimensão não evidente da realidade, que pode ser captada através de um novo sentido do corpo, o poético. Para além da visão, da audição e do tato, a sensibilidade poética

instrumentaliza o sujeito a “ver” melhor. Ao contrário dos sentidos estudados pela ciência, ela não está situada em um órgão específico, mas na maneira como afetividades, corporeidade e cognição atuam quando o sujeito se debruça sobre um objeto do mundo. Para acionar o sentido poético, há que se estar “com a cabeça nas nuvens”, com o pensamento distante dos pés, voltado para o alto. O devaneio é “o momento do sonhar acordado”, quando o pensamento erra à toa e é possível imaginar, com um misto de receio e estranheza, transgredindo o horizonte da visão presente e finita (BOSI, 2000, p. 27). Atitude que parece decisiva ao exercício poético.

Variando de quatro a nove sílabas poéticas, os versos desse poema jogam com expressões idiomáticas (“nó em pingo d'água” e “com a cabeça nas nuvens”), como se fossem as duas pontas pelas quais uma gota de poesia toma sua forma diante do nosso olhar. Há algumas rimas e parentescos sonoros ocasionais, como “segurar” (verso 7) e “transformar” (verso 9); “concha” (verso 2), “deixe” (verso 3), “chuva” (verso 4). O som /a/ aberto é recorrente. Na primeira estrofe, por exemplo, lê-se: “abra a sua mão direita/ (a palma em concha)/ e deixe cair nela/ uma gota de chuva”. A reiteração do som reforça a conotação de abertura e liberdade que pauta o olhar poético.

Dar nó em pingo d'água é o que se diz de uma ação difícil de levar a termo. O poema “Nó em pingo d'água” revela que é preciso preparar-se para receber a poesia: é necessário abrir a mão e permitir que a gota de chuva caia nela. É imprescindível, portanto, uma disponibilidade diante do real, para viver a experiência poética. Mas não só: há que se transformar o recebido em uma possibilidade de enxergar diferente.

Poesia para dizer e cantar

O poema pode explorar encontros sonoros, pelo gozo gratuito dos sons, criando efeitos rítmicos e musicais, e silenciando o sentido. Mas é possível também que a sonoridade potencialize o sentido como neste poema para dizer e cantar. O texto salienta a face sonora das palavras, caracterizando-se pela proposta rítmica, pelos jogos de palavras e pelas

combinações de sons, como “A estrada e o cavalinho”, de Sérgio Caparelli (2010).

A estrada e o cavalinho
(Sérgio Caparelli)

O cavalinho na estrada
pacatá, pacatá,
com sua sombra mais atrás
pacatá, pacatá.

Para ao lado de um riacho,
pacatá, pacatá,
e se vê no espelho d’água,
pacatá, pacatá.

Que água limpa e fresca,
pacatá, pacatá,

corre aqui, corre acolá,
pacatá, pacatá,
e uma sombra tão boa
pacatá, pacatá,
não vi noutra lugar,
pacatá, pacatá,
mas a estrada já me chama
pacatá, pacatá,
sempre está a me chamar,
pacatá, pacatá.

O cavalinho volta à estrada
pacatá, pacatá,
com sua sombra mais atrás,
pacatá, pacatá.

A obra que abriga esse cavalinho, no interior da qual ele cavalga, intitula-se *Boi da cara preta*, apresenta ilustrações de Caulos e, como o título sugere, volta-se ao aproveitamento do material folclórico, sejam parlendas, trava-línguas ou canções de ninar.

O poema “A estrada e o cavalinho” (CAPARELLI, 2010, p. 30) mimitiza o galope do cavalo em seu trajeto, através da repetição do som das patas “pacatá, pacatá”, a cada verso. As duas primeiras estrofes, assim como a quarta, apresentam quatro versos e denotam ações do cavalinho no seu percurso. Já a terceira estrofe, de doze versos, exprime o discurso do cavalinho, bem como as suas reflexões, em discurso direto. Há, portanto, duas vozes no texto: a primeira que se ouve é de um espectador que relata o andar do cavalinho “na estrada”, “com sua sombra mais atrás”, e que, a certa altura do percurso, “para ao lado de um riacho/ e se vê no espelho d’água”. Já a segunda voz traz a perspectiva contemplativa do cavalinho, diante da sombra e da água limpa e fresca.

Ao longo dos versos, o /a/ aberto é recorrente, não apenas na onomatopeia do galope, mas na seleção vocabular. É o que se vê, por exemplo, nas duas primeiras estrofes, em que comparecem os verbetes: “cavalinho”, “estrada”, “sombra”, “atrás”, “para”, “lado”, “riacho”, “água”. Embora quase não haja rimas consoantes, a reiteração desse som em oxítonas que finalizam versos (por exemplo, em “atrás”, “acolá”), contribui para dar sonoridade ao poema, ecoando o “pacatá”. O /a/ sugere justamente abertura de horizontes, expansão, independência e ousadia, para o que converge a imagem de um cavalo correndo sem rédeas.

O som das patas repetido a cada verso impõe um ritmo à leitura, que contribui para presentificar a imagem do cavalo correndo. As sílabas poéticas dos versos, em sua maioria de seis e sete, também cooperam com a instalação do ritmo, de tal modo que o poema pode ser cadenciado. O que diz o ritmo, dizem também as palavras: o cavalinho não pode ficar à sombra junto à água fresca, pois a estrada o chama com urgência para retomar sua viagem. A fala do animal traduz sua admiração diante do que encontrou: a água limpa e fresca, que corre aqui e acolá, e uma sombra boa como em nenhum outro lugar.

A exclamação do cavalinho é seguida de uma conjunção adversativa, o “mas”, que assinala a saída do descanso para a atividade e do devaneio para a realidade, com o retorno à estrada. Assim como corre o rio, o cavalinho deve correr, e sente a estrada a chamá-lo. Não é para a sombra e a água fresca que ele é feito, senão para a estrada. O cavalinho não está a passeio e a sua disposição diante do caminho contribui para a ideia de que algo está em jogo. Esse aspecto traduz a busca incessante do cavalinho, que também se assemelha ao percurso humano no mundo.

O vocábulo “pacatá”, com suas consoantes oclusivas seguidas da vogal aberta, indica a alternância entre a continuidade da estrada e a parada do cavalinho. A repetição do “pacatá, pacatá”, nesse sentido, sugere a intercalação entre o movimento e a quietude, o deslocamento externo e a contemplação, o olhar para fora (estrada) e o olhar para dentro (reflexo na água). A viagem do cavalinho é exigente e passa

pelo autoconhecimento, associado à mirada no espelho d'água. A liberdade é um dever a ser cumprido. Esse aspecto relativiza a ideia de escolha, comumente associada à estrada.

Poesia para imaginar

Poemas que enfatizam a exploração dos sons da língua aliada à construção imagética podem intermediar o acesso a recursos mais complexos da poeticidade. É o caso de "Telefone sem fio", de Dilan Camargo (2007), que integra a obra *Brinciar* (CAMARGO, 2007). Ilustrado por Joãocaré, esse livro consiste em uma proposta organizada a partir da exploração de brinquedos, canções e brincadeiras populares (como "Ovo choco", "Cabra-cega", "Esconde-esconde", "Pau no gato?") e personagens familiares ao universo infantil (como "A bruxa Carocha", "A fada Mafalda", "Embalos no colo da mãe" e "Pai"). Como o título da publicação sugere, o tom lúdico permeia os poemas, propostos como um espaço para brincar, rir e criar. O segundo poema intitula-se "Telefone sem fio" (p. 8-9).

Telefone sem fio
(Dilan Camargo)

O primeiro disse:
"excelente".

O último entendeu:
"isso é leite".

O primeiro disse:
"Ana de salto alto".

O último entendeu:
"banana no asfalto".

O primeiro disse:
"abracadabra
palavra mágica".

O último entendeu:
"água pra cabra
que vai de viagem".

O poema retoma a brincadeira folclórica de mesmo nome, na qual, um círculo de brincantes tem o desafio de fazer chegar ao último da roda o que foi dito pelo primeiro, passando a mensagem de ouvido em ouvido. O sexto verso propõe uma relação intertextual com a obra de Sérgio Caparelli, "Ana de salto alto"

(1996), assim como os versos "abracadabra/ palavra mágica" recuperam outros contextos de interlocução, abrindo possibilidades de diálogo com o leitor. Os equívocos e confusões que acontecem na transmissão das palavras geram imagens ilógicas e engraçadas, suscitando o prazer na brincadeira.

Como na brincadeira, o poema propõe imagens inesperadas, a partir de equivalências sonoras entre o que "o primeiro disse" e o que "o último entendeu". Assim, "excelente", tornou-se "isso é leite"; "Ana de salto alto" virou "banana no asfalto"; "abracadabra/ palavra mágica" resultou em "água pra cabra/ que vai de viagem". Em seis dísticos, sugere-se que a brincadeira aconteceu três vezes, intercalando-se a fala inicial e o modo como ela chegou ao fim da brincadeira. Fica ao leitor a possibilidade de imaginar as falas intermediárias, já que está implícito que as transformações na mensagem costumam acontecer aos poucos, com os equívocos de vários partícipes em meio ao jogo.

A sequência de "primeiros" e "últimos" que se desenha ao longo dos versos lhe confere narratividade, sugerindo o desenvolvimento do episódio do jogo em seu início, reinícios e fim. A descontinuidade entre as imagens oriundas das falas primeiras e últimas é encadeada pelo verso que inicia cada estrofe, o qual introduz os dizeres dos brincantes, entre aspas, ligando-os ao todo da brincadeira. Os elos sonoros estabelecem vínculos coesivos no texto, contrapondo a desconexão do sentido que caracteriza a relação das falas entre si.

Além da rima, os versos propõem correspondências internamente às palavras, de modo que em "excelente", o fragmento /exce/ leva a "isso é" e o fragmento /lente/ torna-se "leite". O título "Telefone sem fio" sugere uma conversa "sem pé nem cabeça", onde a única ligação entre a fala de um e de outro se dá pelo som, ao contrário do que se dá nas conversas telefônicas, que buscam a objetividade e a clareza na linguagem. O jogo é bem-sucedido quando a fala do último corresponde com exatidão à fala do primeiro. Mas os enganos são festejados com o riso, pela alegre surpresa que advém das possibilidades da língua, as

quais criam realidades novas “sem querer” ou quase “ao acaso”, através de sutis substituições sonoras.

Poesia para investigar

Poemas são enigmas que pedem uma resposta. Com sua organização sintética e lacunar, poemas para investigar mobilizam o leitor a completar a fotografia desenhada, formulando os elos não ditos entre os elementos. Diferentemente dos poemas anteriores, em que o aspecto lúdico está na “pele” dos poemas, no seu trabalho sonoro, instigando a atuação do corpo, o ludismo, aqui, está mais escondido, pois trata de “desfocar” o olhar sobre o real, produzindo uma nova leitura do mesmo.

A obra *Conversa de passarinhos* (RUIZ S.; REZENDE, 2008) apresenta, já na capa, a proposta de veicular “haikais para crianças de todas as idades”. A obra é inteiramente composta de breves textos poéticos acerca de variadas espécies de aves. Antes de comparecerem os poemas, uma das autoras, Alice Ruiz S., explica aos leitores “O que é haikai”, trazendo alguns dados históricos e especificidades dessa forma poética, os quais esclarecem, por exemplo, que o texto se faz com três versos e, no máximo, 17 sílabas, e que muitos o definem como uma fotografia em palavras.

Quando o leitor abre o livro, é isso o que encontra: um álbum de imagens, construído com palavras e sensibilidade. Como é peculiar nessa proposta poética, os poemas primam por captar sinteticamente algum aspecto ou elemento da realidade, em sua essência, pouco recorrendo a adjetivações e comparações. Ao longo do livro, intercalam-se os haikais de ambas as autoras, identificadas pelas iniciais do seu nome, ao fim do texto. A cada página comparecem dois poemas, o primeiro de Alice Ruiz S. e o segundo de Maria Valéria Rezende, que “fotografam”, com palavras exatas, um momento de ave. Por sua característica sintética, os textos são lacunares e sintaticamente econômicos. Os poemas não apresentam título, sinais de pontuação ou letras maiúsculas, conferindo aos versos um aspecto de nudez que cuida do essencial e elege o absolutamente necessário.

De autoria de Maria Valéria, o haikai que se lê a seguir (RUIZ S.; REZENDE, 2008, p. 51) traz outro olhar sobre o mundo alado das aves. O poema aproxima pássaros e penas, pois possuem asas e permanecem no céu. Além disso, ambos os elementos sugerem leveza e colorido, associando-se à amplidão, à ascensão e à liberdade.

pipas no céu
entre pássaros de penas
asas de papel
(MV)

A rima toante interpolada entre “céu” e “papel” e o comprimento similar do primeiro e do terceiro versos (respectivamente, com quatro e cinco sílabas poéticas), emolduram o verso central, mais longo (de sete sílabas). O primeiro e o terceiro versos se ligam também por complementaridades em seu conteúdo, que se refere a “pipas”. O segundo verso contrapõe a esse elemento os “pássaros de penas”, em meio aos quais, movem-se as pipas, cujas asas são de papel.

A imagem poética faz convergirem elementos muito distintos. Pássaros são cobertos de penas, enquanto que as pipas são fabricadas de papel; pássaros são seres vivos e pipas são brinquedos inanimados e manipuláveis: pássaros e pipas pertencem a naturezas distintas. Porém, ambos são alados e dividem o espaço do céu. Com esse movimento de transferência de propriedades entre um elemento e outro, constrói-se a imagem poética: por processo metonímico, uma vez que têm asas, as pipas são pássaros de papel. No entanto, continuam sendo pipas. O poder da imagem poética é possibilitar a convivência dessas naturezas, em princípio, estranhas, em um mesmo objeto.

Além do aspecto imagético, notadamente explorado no poema, a sua articulação sonora também é enfatizada, não apenas pela sugestão rítmica dos versos e pela rima toante, já assinalada, mas pelas repetições de sons que produzem ecos coesivos no interior dos versos. O /p/ comparece em várias palavras (“pipas”, “pássaros”, “penas”, “papel”), justamente as que aludem aos elementos de que se ocupa o poema e aos materiais de que são feitos, o

que contribui para vincular, musicalmente, os elementos que a imagem busca fazer coincidir. Além disso, o som /s/ também é recorrente, aparecendo em “pipas”, “céu”, “pássaros”, “penas”, “asas” e parece sugerir o voo ao sabor do vento.

A última palavra do haikai (“papel”) não apresenta esse som e sugere o pouso ao fim do exercício aéreo engendrado pelo poema. O fim do poema encaminha o retorno à ordem estabelecida, com suas categorias bem definidas. O devaneio poético tem asas de imaginação, que possibilitam a comunhão de realidades distintas, a mescla entre pipas e pássaros. Cessando o devaneio que permitiu o estabelecimento de identidades para o que é divergente, reaparecem as fronteiras que delimitam o contorno dos seres. E o leitor pouso no chão da página, onde poderá tomar impulso para novo voo.

Poesia para ler e ver

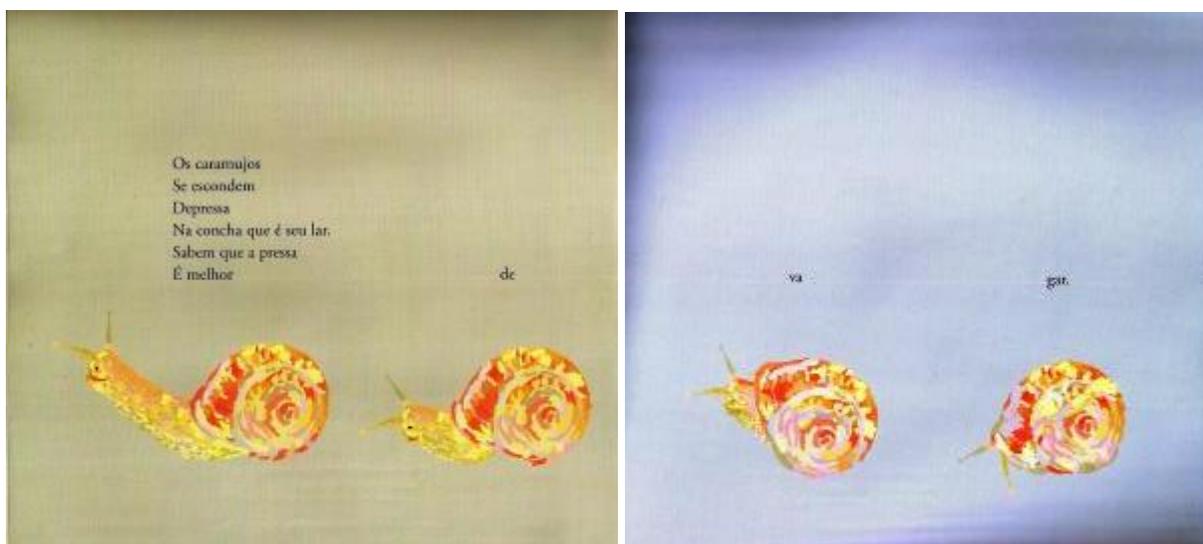
Outra instância da poeticidade pode ser construída através da visualidade. Como afirma Drummond (2000, p. 9), “as palavras não nascem amarradas,/ elas saltam, se beijam, se dissolvem,/ no céu livre por vezes um desenho”. Poemas para ler e ver exploram o espaço da página e a disposição diferenciada das palavras e letras na sua superfície para constituir sentidos, por meio de imagens, desenhos.

Ilustrado por Angela Lago, *Bichos* (COELHO, 2009) apresenta um conjunto de poemas, em sua maioria, breves e compostos de uma única estrofe, sobre animais. A obra explora aspectos inusitados acerca dos bichos eleitos, nem todos convencionais (como a aranha, os caramujos, o tiú, a mariposa, o caxinguelê, a lagartixa). Evidencia-se um trabalho com a sonoridade, através das rimas e outros recursos, como repetições e paralelismos. Além disso, a preocupação com a originalidade das imagens propostas garante o conteúdo poético e o deleite no momento da leitura.

O poema que enfoca o besouro, na página 18, apresenta o /s/ invertido, na palavra “posição”, denotando o esforço do bichinho para mudar de posição depois de cair. A brincadeira com o aspecto visual da escrita ganha maior destaque no poema situado às páginas 14 e 15 (Figura 1), que tematiza os caramujos.

Nos primeiros quatro versos, afirma-se que os caramujos se escondem depressa na sua concha, para, nos dois últimos versos, relativizar essa constatação através da conclusão: “sabem que a pressa/ é melhor.....de.....va.....gar”. Ferreira (2012, p. 169) observa que “o poema dialoga com a poesia concreta e visual ou cinética, dando relevo à função lúdica ao representar o

Figura 1 - Poema “Os caramujos”: aproveitamento da espacialidade potencializa a proposta verbo-visual.



Fonte: Ronaldo Simões Coelho, 2009; p. 14-15.

rastro que o molusco deixa no chão, por meio de pontos de tinta icônicos (...). Além disso, os pontilhados entre as sílabas da palavra espicham-na, denotando o tempo transcorrido entre um movimento e outro na ação de se esconder.

Assim como os caramujos escondem-se na concha, algumas palavras escondem outras em seu interior, como “depressa-pressa” e “devagar-vagar”, em evidência no poema. A rima “lar-devagar”, e o parentesco que se vê em “escondem-concha” conferem coesão sonora à composição. Além disso, a consoante nasal comparece também em “caramujos”, “sabem” e “melhor”, sugerindo o prolongamento da ação no tempo.

O apelo à visualidade dá concretude ao poema, indicando ao leitor certo ritmo na enunciação da palavra e mimetizando a vagarosidade veloz dos caramujos. A variação das sílabas poéticas (de 2 a 6 sílabas poéticas) mescla versos longos e curtos, sugere a duplicidade da movimentação dos caramujos que é, ao mesmo tempo, rápida e lenta.

A dimensão da visualidade imputa caráter mimético à representação dos caramujos. A experiência de conhecer esses seres através do poema ganha proximidade em relação à experiência concreta e palpável. Na exploração da contraditoriedade inerente à atuação no espaço, relativizam-se as constatações, de modo que a imagem dos caramujos viabiliza a identificação com o que é infantil e humano e, portanto, contraditório e relativo. Para além da letra e do som, a poesia vai encontrando, assim, novos espaços para se manifestar e instalar seus brinquedos.

CONCLUSÃO

Ao final desse percurso, é lícito ainda questionar: Quem é o leitor de poesia? Como o leitor pode constituir-se, em meio à pressa do mundo e às práticas escolarizadas de leitura? Este estudo examinou especificidades da palavra poética e apresentou diferentes possibilidades de concretização do poético, a partir de variadas formas de mobilização do leitor, enfocando versos voltados a “dar nó” no

leitor, a mobilizá-lo a dizer e cantar, a imaginar, a investigar e, ainda, a ler e a ver.

O interlocutor que os textos poéticos potencialmente (a)guardam chega sem pressa à página, examina os arredores, as pedras e os silêncios, as trilhas e os abismos. Ele talvez resulte de uma mescla de dois leitores, aliando duas atitudes distintas: o leitor *extensivo* que, numa atuação marcada pela interatividade, abre e sobrepõe janelas, passeia ao sabor dos ventos na superfície da página, desobedece a linha e o verso, segue simultaneamente diversos *links* para depois abandoná-los, investiga as margens das palavras, inaugura suas interfaces; e o leitor *intensivo*, que assume atitude contemplativa e tateia a linha com cautela, olha atento para o fundo do texto, buscando nas palavras a própria imagem, perscruta o poço de cada palavra, escuta seus ecos surpreendentes, repete-os para que confessem sua poeticidade. Esse leitor esperado não está pronto de fato, mas precisa do texto e das suas demandas, para continuar nascendo, para continuar se construindo.

Por isso, letrar para a poesia é processo que carece de intencionalidade e constância para se concretizar. Apenas ler não é o bastante. A criação de um espaço para que se tenha pousos e horizontes, de modo que esse leitor possa aprender a voar pelas malhas do texto poético parece ser uma condição para que a poesia seja de fato morada das infâncias.

Frente a tantas demandas do poético, é importante que a educação formal olhe para esse texto de modo especial, assumindo para si o papel de letrar para o poético. E o que significa esse letramento? Em outras palavras, consiste em possibilitar que o leitor seja leitor de poesia, viabilizando o acesso à chave de leitura, o exercício de coautoria que autoriza o leitor a atribuir de fato sentido ao poético.

Falar desse processo de aprendizagem da poesia, tão caro à infância, é também falar de aprendizado da linguagem e do aprendizado da introspecção, pois, ao condensar diversos sentidos em um restrito espaço gráfico, o texto poético exige a mobilização do conteúdo intelectual e afetivo construído previamente pelo leitor, além de um ajustamento contínuo da compreensão, no decorrer da

leitura. Como se vê, o processo de letramento que se faz por meio do texto poético assume configuração singular, pois abarca dimensão diferenciada do uso social da escrita e supõe forma específica de assegurar a interação efetiva e autônoma do leitor.

A criança relaciona-se com o mundo por meio da sensibilidade poética antes de aprender as letras. No entanto, que espaços e tempos têm sido oferecidos à criança para que ela viva as questões e inquietudes que integram essa etapa da vida? O estudo do texto poético pode representar, nesse sentido, uma possibilidade de as práticas escolarizadas acolherem o ser infantil, respeitando sua maneira de perceber o mundo e desafiando-o a desenvolver sua sensibilidade estética e sua linguagem. Junto ao ser infantil, os efeitos da poesia revelam um potencial mobilizador de inquietações. Assim, o poético pode acolher o horizonte do leitor e o seu amadurecimento cognitivo e subjetivo, fazendo-se sua morada.

São muitas as formas de a poesia se manifestar. São muitas as formas de as infâncias se colocarem. Mas esses dois mundos – poesia e infâncias – têm muitos pontos de intersecção. A poesia, ou melhor, as poesias estão no mundo e parecem ser uma das dimensões presentes nas vivências infantis. A poesia que está nas palavras também pode ser uma das dimensões dos modos de ser das crianças. As formas de se apresentar da palavra poética em livros são muito diversas, mas estão presentes em livros à espera de leitores crianças que possam habitá-los. Dito de outra forma, a poesia presente nos livros é também uma das dimensões da existência infantil que pode ser ocupada pelas crianças. A poesia (guardada no livro) é também uma das casas (possíveis) das crianças. Vamos habitar essas casas poéticas? Vamos habitar a poesia? Vamos possibilitar que a poesia habite as infâncias?

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BARROS, Manoel de. Memória de Leituras: O canto dentro das palavras. Entrevista. In: *LeituraS*. Ano II; nº 2; março de 2007; p. 14-16.
- BORDINI, Maria da Glória. *Poesia infantil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMARGO, Dilan. *Brinciar*. Ilustrações de Joãocaré. Porto Alegre: Projeto, 2007.
- CAPARELLI, Sérgio. *Boi da cara preta*. Ilustrações de Caulos. 36 ed. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- COELHO, Ronaldo Simões. *Bichos*. Ilustrações de Angela-Lago. Belo Horizonte: Aletria, 2009.
- FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. Por uma piscadela de olhos: poesia e imagem no livro infantil. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís (Org.). *Poesia infantil e juvenil brasileira: uma ciranda sem fim*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- KIRINUS, Glória. *Syntomas de poesia na infância*. São Paulo: Paulinas, 2011.
- MARANGONI, Marli Cristina Tasca. Brincadências com a poesia infantil: um quintal para o letramento poético. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade (UCS/PPGlet/UCS) e Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UniRitter). Universidade de Caxias do Sul, 2015; Caxias do Sul, Brasil
- PAIXÃO, Fernando. *Dia brinquedo*. Ilustrações Suppa. São Paulo: Abril, 2009.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3. ed.; 12ª reimpressão. México: Fondo de Cultura Economica, 1998.
- PETIT, Michèle. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. Trad.: Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- QUINTANA, Mário. *Só meu*. Ilustrações de Orlando. São Paulo: Global, 2007.
- RUIZ S., Alice; REZENDE, Maria Valéria. *Conversa de passarinhos: haikais*; Ilustrações de Fê. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como fator construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

MARANGONI, Marli Cristina Tasca; RAMOS, Flávia Brocchetto. Poesia: uma casa para as infâncias. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 45, n. 83, p. 37-48, sep. 2020. ISSN 1982-2014. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/14742>>. Acesso em: doi:<https://doi.org/10.17058/signo.v45i83.14742>.