

## LINGUAGEM COMO MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA: POESIA E INFÂNCIA

Fabiane David Luz<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo é resultante das discussões realizadas na disciplina Módulo do curso de Letras e do grupo de orientação em torno do texto “A literatura” do livro *O Demônio da Teoria* de Antoine Compagnon (2001). Observou-se a importância das análises literárias para a reflexão sobre o conceito da literatura e, para realização desse estudo, foram escolhidos três poemas: “Porquinho da Índia” de Manuel Bandeira; “Sonhos da Menina” de Cecília Meireles e “Passarinho Fofoqueiro” de José Paulo Paes, autores modernos que falam a partir do universo infantil. A proposta é destacar de que modo a manifestação poética trata desse tema e quais recursos linguísticos são utilizados a fim de caracterizá-lo artisticamente. As interpretações serão realizadas a partir de orientações de análise de poema de Norma Goldstein (1987) e das referências sobre os autores de acordo com Alfredo Bosi (1994).

**Palavras –chave:** poesia; infância; Antoine Compagnon.

### 1. Introdução

Toda obra de arte, tem características que lhe são próprias, segundo Goldstein (1987) e ao analisar um poema, é possível isolar alguns de seus aspectos, num procedimento didático, nunca perdendo de vista a unidade do texto a ser recuperada no momento da interpretação, quando o poema terá sua unidade orgânica restabelecida.

Na elaboração de um texto literário, ocorre a seleção e a combinação de palavras. Por isso, que o discurso literário é considerado específico, pois a seleção e a combinação das palavras fazem não apenas pela significação, mas também por outros critérios, um dos quais, o sonoro. O resultado é que o texto literário adquire certo grau de tensão ou ambiguidade, produzindo mais de um sentido. (GOLDSTEIN, 1987).

Segundo Goldstein (1987), ao se analisar um poema, é mais simples começar pelos aspectos mais palpáveis, aqueles que saltam aos olhos ou aos ouvidos em seguida estabelecer relações entre os diversos aspectos do texto para tentar interpretá-lo. Para análise rítmica será preciso que o leitor estabeleça relações entre o aspecto rítmico e os demais aspectos do

---

<sup>1</sup> Estudante de graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL) sob a orientação da professora Maria Carolina de Godoy. E-mail: [fabiane\\_luz1@yahoo.com](mailto:fabiane_luz1@yahoo.com)

poema: vocabulário, categorias gramaticais predominantes, organização sintática, figuras.

Quem analisa deverá tentar perceber como se processou não só a escolha de palavras, mas também a combinação que aproximou certas palavras umas das outras, visando ao efeito poético. Tal interpretação segundo Goldstein (1987) dificilmente será a palavra final se for feita por uma só pessoa, o poema pode sugerir múltiplos sentidos, dependendo de como se percebe o entrelaçamento de palavras e sua organização.

Do mesmo modo, a interpretação de um texto permite variadas leituras dada a plurissignificação inerente ao poema, à soma das várias interpretações seria o ideal.

De modo especial o ritmo aparece na produção artística, como o ritmo faz parte da vida de qualquer pessoa, sua presença no poema pode ser facilmente percebida por um leitor atento, mesmo que estejamos lendo um poema silenciosamente, percebemos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação das palavras do texto. Mas se o leitor passar da percepção superficial para a análise cuidadosa do ritmo do poema é provável que descubra novos significados no texto. (GOLDSTEIN 1988).

A autora Goldstein (1987, p.11) define:

As noções de “metro” e “ritmo” estão estreitamente ligadas em nossa tradição literária. As leis de metrificação ou versificação apresentam as normas a serem seguidas, estabelecendo esquemas definidos para a composição do verso. No sistema qualitativo, tais regras subdividem os versos em pés ou segmentos, compostos de sílabas longas e sílabas breves. No sistema silábico ou acentual, elas determinam a posição das sílabas fortes em cada tipo de verso.

O ritmo é formado pela sucessão, no verso, descreve Goldstein (1987) de unidades rítmicas resultantes da alternância entre sílabas acentuadas (fortes) e não acentuadas (fracas): ou entre sílabas constituídas por vogais longas e breves. Mais recentemente, esta noção associa-se à das unidades rítmicas que, de certo modo, abrange a anterior. A nova posição crítica permite analisar o ritmo do verso livre, inovação modernista que não segue nenhuma regra métrica, apresentando um ritmo novo, liberado e imprevisível.

Ao ler um poema explica Goldstein (1987), o verso se destaca já a partir da disposição gráfica na página. Cada verso ocupa uma linha, marcada por um ritmo específico. Um conjunto de versos compõe a estrofe, dentro da qual pode surgir outro postulado métrico: a

rima, ou seja, a semelhança sonora no final de diferentes versos. Uma vez que a prosa se imprime em linhas ininterruptas, a organização do poema em versos seria de início o traço distintivo do poema. Cada combinação de recursos resulta em novo efeito. Por isso, cada poema cria um novo ritmo.

Existem vários tipos de versos cada qual com suas particularidades, os versos regulares são os que obedecem às regras métrica clássica; os versos brancos são os que obedecem às regras métricas de acentuação; os versos polimétricos são um conjunto de diversos versos, ou seja, cada verso têm um tamanho diferente, as sílabas acentuadas se distribuem de acordo com as regras de versificação; os versos livres não obedecem a nenhuma regra, ou seja, cada verso pode ter tamanho diferente, a sílaba acentuada não ocupa posição fixa.

Estrofe é um conjunto de versos, segundo Goldstein (1987), antes e depois de cada estrofe, aparece uma linha em branco, marcando a sua unidade. Conforme o tamanho da estrofe, ela recebe um nome diferente: dois versos dísticos; três versos terceto; quatro versos quarteto; cinco versos quinteto; seis versos sexteto; sete versos sétima; oito versos oitava; nove versos novena; dez versos décima.

Há poemas com vários tipos de organização estrófica. Ora estrofes todas iguais. Ora estrofes diferentes uma da outra. Para Goldstein (1987), quando um grupo de versos se repete ao longo do poema, facilita a memorização tendo um papel rítmico importante. No Classicismo e no Parnasianismo foi cultivado pelos poetas a quadra que é um quarteto combinado com tercetos, essa estrofe de quatro versos compõe o soneto.

Em composições épicas encontramos a oitava que tem por características oito versos decassílabos; rimas organizadas em um, três, seis; segundo quatro, seis, três; terceiro sete, oito. Quadrinha é outra composição peculiar o que marca a estrofe é, sua grafia com espaços em branco antes e depois de cada estrofe, e sua rima, geralmente desenvolvendo um conceito à filosofia popular.

Para Goldstein (1987, p.44), rima é:

o nome que se dá à repetição de sons semelhantes, ora no final de versos diferentes, ora no interior do mesmo verso, ora em posições variadas, criando um parentesco fônico entre palavras presentes em dois ou mais versos.

Segundo Goldstein (1987), pode ocorrer nos poemas rimas externas e rimas interna, quando os sons se repetem ora no final de cada verso, ora no verso interior de cada verso, e podem ser rimas consoantes ou toante, sendo a primeira aquela que apresenta semelhança de consoantes e vogais, e a outra as que só apresenta semelhança na vogal tônica. A rima podem ainda ser cruzadas, emparelhadas, interpoladas e misturadas. Temos ainda as rimas agudas, graves ou esdrúxulas.

Rima rica e rima pobre são dois modos de conceituar a rima, o primeiro critério é gramatical; o segundo, fônico, de acordo com o critério gramatical, a rima pobre ocorre entre palavras que pertencem à mesma categoria gramatical, e a rima rica se dá entre termos pertencentes a diferentes categorias gramaticais.

As figuras de sonoridade também são recursos importantes, elas consistem na repetição de letras, palavras e versos. Aliteração é a repetição da mesma consoante e a assonância é o nome que se dá à repetição da mesma vogal no poema. Esse recurso é frequente, quando acontece sempre na mesma posição recebe o nome de anáfora, a repetição contribui para a interpretação do texto, confirmando sentido, ou criando tensão, ambiguidade.

Outro aspecto importante é o vocabulário do texto, verificando as palavras que compõe, culto ou coloquial. A linguagem coloquial revela um poema moderno, no entanto há poemas modernos em linguagem culta, assim como poemas tradicionais em linguagem simples. Levar em conta os versos também é relevante, pois verbos de ação sugere dinamismo, já os de estado, estaticidade; substantivos abstratos generalizações; os concretos, particularização, os caracterizadores em geral relacionam sempre com o substantivo e aos adjetivos.

O leitor pode organizar a sintaxe do poema começando pela pontuação, períodos curtos ou longos e ainda as frases ou orações isoladas. O paralelismo, ou seja, a mesma construção sintática, em versos diferentes é um componente que ocorrem para contribuir com o sentido do texto. Interrogações, reticências, inversões sintáticas podem apontar um caminho para interpretar o poema. O encadeamento é um recurso que pode gerar tensão relativa ao som, sintaxe e sentido. Geralmente, seu efeito pode ser associado ao de outros recursos empregados nos mesmos versos ou em versos próximos.

Ao tratar os diversos níveis analíticos de um texto a semântica nunca deixou de estar presente tendo em vista o sentido global de um texto. As figuras de similaridade, comparação,

metáfora, alegoria, sinestesia, indicam as particularidades que contribuem para associar e aproximar elementos além de auxiliar no sentido do texto. No que se refere as figuras de contiguidade, metonímia e sinédoque, indica uma relação de ordem, causa pelo efeito, parte de um todo, abstrato pelo concreto. Já as figuras de oposição antítese consiste na aproximação de ideias contrárias.

## 2. Interpretação do poema “Porquinho da índia” de Manuel Bandeira

### 2.1 Breve retrospectiva histórica do Modernismo

Não podemos falar de Manuel Bandeira sem antes recordarmos o que foi o modernismo brasileiro. Bosi (1972) indica o que a crítica nacional chama, há meio século, de Modernismo e está condicionado por um acontecimento, isto é, por algo datado, público e clamoroso, que se impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas: a Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo.

Como os promotores da Semana traziam, de fato, ideias estéticas originais em relação às nossas últimas correntes literárias, já em agonia, comenta Bosi (1972), o Parnasianismo e o Simbolismo, pareceu aos historiadores da cultura brasileira que modernista fosse adjetivo bastante para definir o estilo dos novos, e Modernismo tudo o que se viesse a escrever sob o signo de 22. Os termos, contudo, são tão polivalentes que acabam não dizendo muito, a não ser que se determinem, por trás da sua vaguidade: as situações socioculturais; as correntes de vanguarda europeias.

A república do “café com leite” assentava-se entre os proprietários rurais das grandes metrópoles, como por exemplo, São Paulo e Minas Gerais, os quais eram regidos pelos políticos, a solidez desse regime dependia, do equilíbrio entre a população e as exportações de café. No entanto esse quadro se modifica a medida que o progresso de urbanização e à vinda de imigrantes europeus para o centro-sul. (BOSI 1972).

Nesse ínterim a ideologia dominante sofre com conflitos: entre o tradicional agrário e os fermentos radicais europeus e norte- americanos, nas suas camadas médias e operárias,

sentimentos oscilantes revelaram-se entre o puro saudosismo e o reformismo; iniciando assim uma atitude revolucionária. Em meios há tanto conflitos políticos, econômicos e ideológicos, o intelectual brasileiro dos anos 20 teve que definir em face desse quadro. Conseqüentemente, o contato mantido entre São Paulo e do Rio com a Europa influenciaram e determinaram as tomadas de posição. (BOSI, 1972).

Mediante essa atitude revolucionária, começavam a serem lidos os futuristas italianos, os dadaístas e os surrealistas. No cinema destaque para Chaplin, na música Debussy e Millaud. Conhece o cubismo de Picasso, o primitivismo da escola de Paris, o expressionismo plástico alemão. Já se fala em Freud e sua teorias da psicanálise, do relativismo de Eintein, do intuicionismo de Bergson. Chegam, enfim, os primeiros ecos da revolução russa, do anarquismo espanhol, do sindicalismo e do fascismo italiano. (BOSI, 1972).

Os homens de 22 como, por exemplo, Manuel Bandeira, Mário, Drummond e outros, viveram com maior ou menor dramaticidade uma consciência dividida entre a sedução da “cultura ocidental” e as exigências do seu povo, múltiplas nas raízes históricas e na dispersão geográfica. (BOSI, 1972).

Como no Romantismo conclui Bosi (1994), a coexistência deu-se de forma dinâmica e progressiva: e se na prensa dos manifestos houve apenas colagem de matéria-prima nacional e módulo europeu, nos “nos frutos maduros do movimento se reconhece a exploração feliz das potencialidades formais da cultura brasileira”.

Tratando especificamente de Manuel Bandeira, observa-se que é comumente reconhecido como o poeta humilde, delicado, sutil, sem dúvida alguma essas características estão presentes em suas obras, para Arrigucci (1943), nesta visão estão envolvidos o olhar, a paixão e o desejo. De fato ela implica um objeto do olhar do poeta: o alvo de uma visão, de uma teoria, termo que, como se sabe, na origem significa precisamente visão. Arrigucci (1943, p.130) comenta:

esse alvo para o qual se volta o olhar do poeta é o objeto de uma busca apaixonada, de uma perseguição de todos os momentos, de uma ideia fixa, que, no entanto, perseguir sempre um alvo errante, o obscuro e móvel do desejo. “Sou poeta de circunstância e desabafos, pensei comigo.” “Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer”. São frases de Bandeira, pinçadas de sua longa, constante e

profunda reflexão sobre sua própria experiência poética.  
(ARRIGUCCI, 1943, p.130)

Mediante o fascínio dos amantes e estudiosos da literatura, em poetas clássicos como é o caso de Manuel Bandeira, observou-se vários artigos que propõe a leitura e análise de seus poemas, em especial, esse fato é confirmado no poema “Porquinho da índia”. Chamou-nos a atenção, as considerações realizadas por Wilson José Flores Júnior estudante de doutorado da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O qual foi usado como base para essas considerações.

Para Flores JR (2007), os textos de Bandeira revelam um fato genérico que, muitas vezes, ao invés de colaborar para a compreensão dos textos, embota a percepção da particularidade. Em outras palavras: surgem como uma espécie de grande sistema, aparentemente capaz de explicar tudo, mas incapaz de dar das inúmeras idas e vindas, contradições, ambivalências e tensões que caracterizam o objeto quando olhado a partir de sua singularidade.

Para Bosi (1994), Manuel Bandeira chamou-se um dia “poeta menor”. Fez por certo injustiça a si próprio, mas deu, com essa notação crítica, mostras de reconhecer as origens psicológicas da sua arte: aquela atitude intimista dos *crepusculares* do começo do século que ajudaram a dissolver toda a eloquência pós-romântica, pela prática de um lirismo confidencial, autoirônico, talvez incapaz de empenhar-se num projeto histórico, mas, por isso mesmo, distante das tentações pseudoideológicas, alheio a descaídas retóricas.

Bosi (1994) comenta que é necessário frisar que o poeta conviveu longa e intimamente com o melhor do que lhe poderia dar a literatura de todos os tempos e países. Tradutor de várias línguas, mestre de cultura hispano-americana, autor de uma fina *Apresentação da Poesia Brasileira*, Manuel Bandeira deixou uma notável bagagem de prosa crítica, havendo ainda muito o que aprender em seus ensaios sobre nossos poetas, Bosi (1994, p. 391) acrescenta: “lidos não só de um ponto de vista histórico, mas por dentro, como às vezes só um outro poeta sabe ler”.

**Porquinho-da-Índia**

- 1 Quando eu tinha seis anos
- 2 Ganhei um porquinho-da-índia.
- 3 Que dor de coração me dava
- 4 Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!
- 5 Levava ele pra sala
- 6 Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos
- 7 Ele não gostava:
- 8 Queria era estar debaixo do fogão.
- 9 Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas . . .
- 10 — O meu porquinho-da-índia foi minha primeira namorada.

A poesia banderiana “Porquinho da índia” resulta de uma aparente simplicidade e incompreensão, fazendo com que o leitor tente decifrar o seu significado. Trata-se do eu lírico que fala de seu bichinho de estimação. Em uma visão infantil mostra seu descontentamento pois o bichinho não fazia caso das suas “ternurinhas”, porque o bichinho só queria ficar debaixo do fogão, ele o eu lírico que fala, levava o bichinho de estimação para os lugares limpinhos, mas o bicho só queria o seu esconderijo preferido, debaixo do fogão.

A expectativa do eu lírico nos leva a crer que as intenções do Eu que fala era brincar, interagir e proteger seu animal de estimação, diante da negativa do animal surge a frustração, revelando a expectativa fantasiosa de uma criança. O verso final do poema surpreende o leitor quando inadvertidamente o eu lírico que fala diz que o porquinho da índia foi sua primeira namorada. Esse final inusitado pode nos remete ao, ingênuo e incoerente pensamento infantil que é inerente nas crianças.

O poema é composto de versos livres apresentando um ritmo variado e imprevisível, dividido em estrofes, os versos 1º e 2º apresentam um tom de contentamento, felicidade por ter ganhado um animal de estimação, nos versos 3º e 4º os sentimentos se contrastam com as anteriores, marcando a frustração, pois o bichinho só queria ficar debaixo do fogão.

- 1 Quando eu tinha seis anos
- 2 Ganhei um porquinho-da-índia.
- 3 Que dor de coração me dava
- 4 Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!

O último verso resgata a alegria e contentamento quando inesperadamente diz:

- 10 — O meu porquinho-da-índia foi minha primeira namorada.



Segundo Flores JR (2007), a constituição rítmica dos poemas do livro de Bandeira é ritmo todo de ângulo, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimentos em lascas, gestos quebrados, nenhuma ondulação. A famosa cadência oratória da frase desapareceu. Nesse sentido, Manuel Bandeira é o poeta mais civilizado do Brasil: não só pelo abandono total do enfeite gostoso, como por ser o mais tipográfico de quantos, bons, possuímos. Para exemplificar seu argumento, Mário de Andrade cita “Porquinho da índia”, e, para designar o ritmo do poema, faz uso, basicamente, das oposições suave – intratável suave – áspero.

Goldstein (1987) comenta que a partir das primeiras décadas do nosso século, o ritmo dos poemas começa a ser cada vez mais solto e distanciado das regras métricas tradicionais. No poema banderiano “Porquinho da índia” observamos, no nível semântico expressões simples, frequentemente usada na linguagem falada e quanto ao nível da sintaxe, a ordem dos termos é direta, ou seja, sendo composta de substantivo e verbo. No nível lexical, verificamos que as palavras que compõem o texto revelam um nível coloquial, essa escolha é justificada diante a contribuição para interpretar o texto infantil.

É de suma importância considerar também a oposição sonora do inho em contraste com o ão. Os sons dos versos 1º, 2º, 4º, 6º, 9º são marcados pela delicadeza da vogal *i*, nas palavras, tinha, seis, ganhei, porquinho, índia, limpinho, bichinho, ternurinha, em contrapartida o ão marca sua força nos versos, 3º, 4º, 7º, 8º, 9º, nas palavras, coração, fogão, não. Esse contraste entre delicadeza e força pode ser associado ao enredo do poema.

Da mesma forma esse contraste reforça a ideia central da problemática do poema, o desejo de aproximar-se e a recusa. No entanto ao ler o poema o leitor se depara com o mesmo sentimento de frustração pelos sentimentos não correspondidos e surpresa diante a incrível revelação o meu porquinho foi minha primeira namorada. Expressando o desejo do autor em marcar sentimentos contrastantes.

### **3. Interpretação do poema “Sonhos da menina” de Cecília Meireles**

#### **3.1 Breve retrospectiva da vida e obra de Cecília Meireles**

Cecília Meireles, assim como Manuel Bandeira, é considerada como escritora

modernista, sua vida segundo Azevedo Filho (1970), foi marcada pela morte dos pais, e de outros familiares, inclusive seus irmãos, deu-lhe o sentimento de brevidade da vida, que transparece em toda a sua poesia.

Seu lirismo transcendental enriqueceu suas obras afirma Azevedo Filho (1970), controlado, sóbrio, revelando absoluto domínio do vocábulo poético, em ritmo de meio-tom, quase de confidência, onde o tema da brevidade da vida sempre predomina, numa atmosfera de tristeza, melancolia, silêncio e solidão.

Lirismo que revela expressões de natureza barroca, decorrentes do conflito entre o corpo e a alma, vencendo sempre o espírito, numa poesia visual, com tendência à representação gráfica a ao desenho, mas essencialmente aérea, fluida, intemporal, ao mesmo tempo em que diáfana, de musicalidade fugida à alheia ao drama da vida cotidiana, em virtude da introspecção e da permanente atitude de recolhimento, de busca do eu profundo. (AZEVEDO FILHO, 1970).

Seus poemas, por isso mesmo, sempre atingiram aquela essência transcendente, herança do Simbologismo na moderna poesia brasileira, em versos de melodia suave, envoltos em atmosfera de autocontemplação espiritual, sombra e silêncio. Em sua arte, extremamente pessoal, valeu-se de recursos tradicionais e renovados, não escondendo a sua preferência por ambientes de penumbra, mais que penumbra: de noite, apesar de seu encantamento pela vida. Lirismo controlado, de essência profunda. (AZEVEDO FILHO, 1970).

Para Bosi (2003), a confissão de Cecília Meireles a respeito de “uma certa ausência do mundo” explica o estilo da autora Bosi (2003, p.123) comenta:

Aceitemos a expressão da autora, que é sugestiva; e se a confidente a julgava um defeito, invertamos o juízo e a consideremos uma qualidade e até mesmo uma pista para compreender a densidade e a estranha beleza da sua poesia.

Uma linha mestra que percorre toda a obra de Cecília é precisamente o sentimento de distância do *eu* lírico em relação ao mundo. Para concretizar o que este último termo traz de necessidade abstrato, convém esclarecer que por “mundo” se entende o fluxo das experiências vividas, tudo quanto foi visto, amado e sofrido: paisagens contempladas, entes queridos, situações de prazer ou dor. Esse imenso passado, que o correr do tempo só faz crescer, existe

de algum modo fora ou distante no espaço, ou no tempo medido pelos relógios e calendários, mas subsiste dentro do *eu* graças aos trabalhos da memória. (BOSI, 2003).

Bosi, (2003, p.124), comenta: “A condição de alheamento e ausência não significa amnésia, vazío interior, mas um modo próprio de lembrar, um processo que torna espectral a matéria mesma da rememoração”.

Parte das obras de Cecília Meireles foi dedicada à literatura infantil em seu livro “Problemas da literatura infantil” (1984, p.31), Cecília dedicou um capítulo para falar sobre o livro que as crianças preferem e comentou que “seria um grande alívio obter tão sábia receita”, destacou os mil artifícios para capturar o leitor mirim e deu a seguinte definição:

Ah! Tu, livro despretensioso, que, na sombra de uma prateleira, uma criança livremente descobriu, pelo qual se encantou, e, sem figuras, sem extravagâncias, esqueceu as horas, os companheiros, a merenda... tu, sim, és um livro infantil, e o teu prestígio será, na verdade, imortal.

Para Cecília não bastava um pouco de atenção dada a uma leitura para revelar uma preferência ou uma aprovação. É preciso que a criança viva a sua influência, fique carregando para sempre, através da vida, essa paisagem, essa música, esse descobrimento, essa comunicação. Só nesses termos interessa falar de Literatura Infantil. O que a constitui é o acervo de livros que, de século em século e de terra em terra, as crianças têm descoberto, têm preferido, têm incorporado ao seu mundo, familiarizadas com seus heróis, suas aventuras, até seus hábitos e sua linguagem, sua maneira de sonhar e suas glórias e derrotas. (MEIRELES, 1984).

#### **Sonhos da menina**

- 1 A flor com que a menina sonha
- 2 está no sonho?
- 3 ou na fronha?
- 4 Sonho
- 5 risonho:
- 6 O vento sozinho
- 7 no seu carrinho.
- 8 De que tamanho
- 9 seria o rebanho?
- 10 A vizinha
- 11 apanha

12 a sombrinha  
13 de teia de aranha . . .  
14 Na lua há um ninho  
15 de passarinho.  
16 A lua com que a menina sonha  
17 é o linho do sonho  
18 ou a lua da fronha?

Na análise desse poema o que inicialmente chama a atenção é a rima, que ocorre externamente em sons que se repetem no final de cada verso, os sons *nha, nho, nhi*. Sua rima é consoante, por apresentar semelhança de consoantes e vogais; os 1º e 3º versos são rimas alternadas, nos versos 4º ao verso 18º são rimas emparelhadas. Sua categoria gramatical é rica porque ocorre entre palavras pertencentes a diferente categoria gramatical substantivo e verbo; substantivo e adjetivo. As rimas aparecem de modo regular, marcando a semelhança fônica no final de certos versos. A figura de efeito sonoro é a assonância dada à repetição da mesma vogal no poema.

O poema marca a palavra *sonho* na figura de efeito sonoro a aliteração pela repetição da mesma consoante ao longo do poema, *nha, nho, nhi*, a sonoridade dessa palavra chave produz um efeito de reforço ao ato de sonhar da menina.

No nível lexical, por se tratar de um poema infantil seu vocabulário é coloquial facilitando sua compreensão, em relação à sua sintaxe, tem períodos curtos, frases e orações isoladas. Às vezes apresenta paralelismo, ou seja, a mesma construção sintática (substantivo e verbo, substantivo e adjetivo). No nível semântico temos uma figura de oposição, uma antítese devido à aproximação de ideias contrárias um paradoxo, por exemplo, o 1º verso diz “A flor com que a menina sonha”, 2º verso, “está no sonho”?, 3º verso “ou na fronha”?, isso induz a uma contradição da intuição comum, gerando uma sobreposição entre o imaginário poético e o concreto. Esse mesmo recurso repete nos versos 12º “a sombrinha” e 13º “de teia de aranha”, que nos remete a imaginação versus concreto, em virtude da comparação da sombrinha quando aberta lembrar uma teia de aranha, nos versos 16º “A lua com que a menina sonha”, 17º “é o linho do sonho”, 18º “ou a lua da fronha”, também explora o mesmo recurso.

Mediante o eu lírico que narra à menina que sonha com a flor, exhibe o fantasioso mundo infantil, diante da imaginação fértil de uma criança sonhar acordada é permitido, os

elementos contrastantes como o sonhar um sonho e o sonhar imaginário se unem no mesmo sentido de fantasia, que está envolta da melancolia e da brevidade da vida.

Para Cecília o tema infância, em geral se vincula ao tema do desengano, da desesperança. O desencanto, a sensação de que a felicidade é sempre fugidia, também, decorre da temática central de seus poemas, concentrada na brevidade da vida. Daí decorre ainda o tema da solidão e o sonho. A menina que sonha, destaca o vento sozinho, retratando a solidão e passagem voraz do tempo, que assim como o vento não para de soprar; o tempo também não para de passar.

#### **4. Interpretação do poema “Passarinho fofoqueiro” de José Paulo Paes**

##### **4.1 Breve retrospectiva histórica da Tendência Contemporânea**

O termo contemporâneo é, por natureza, elástico e costuma trair a geração de quem o emprega argumenta Bosi (1972). Por isso, é boa praxe dos historiadores justificar as datas com que balizam o tempo, frisando a importância dos eventos que a elas se acham ligadas. 1922, por exemplo, presta-se muito bem à periodização literária: a Semana foi um acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna. Já o ano de 1930 evoca menos significados literários prementes por causa do relevo social assumido pela Revolução de Outubro. Mas, tendo esse movimento nascido das contradições da República Velha que ele pretendia superar, e, em parte, superou; e tendo suscitado em todo o Brasil uma corrente de esperança, oposições, programas e desenganos, vinco fundo a nossa literatura lançando-a a um estado adulto e moderno perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescentes. (BOSI, 1972).

Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930, Bosi afirma (1972), a afirmação não quer absolutamente subestimar o papel relevante da Semana e do período fecundo que se lhe seguiu: há um estilo de pensar e de escrever anteriores e outro posterior a Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. A poesia, a ficção, a crítica saíram inteiramente renovadas do Modernismo. Mario de Andrade, no balanço geral que foi a sua conferência “O Movimento

Modernista”, escrita em 1942, viu bem a herança que este deixou:” o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. Mas, no *mea culpa* severo com que fechou suas confissões, definiu o limite do grupo “Se tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou, e é sabido que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre”. (BOSI, 1972).

Mas a realidade, que tem mais tempo, é mais forte, mais complexa e mais paciente que os açodados deglutidores. As décadas de 30 e de 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais. Bosi (1972) aponta, enfim, o estado novo (1937) e a II Guerra exasperam as tensões ideológicas; e, entre os frutos maduros da sua introjeção na consciência artística brasileira contam-se obras-primas como *A Rosa do Povo*, de Drummond de Andrade, *Poesia Liberdade*, de Murilo Mendes e as *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos.

O contemporâneo José Paulo Paes, segundo Marcos Pascher, (2008) professor de literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em seu ensaio “A poesia Conciliatória de José Paulo Paes”, comenta que, os raros estudos existentes a respeito de Paes, apontam-no, sobretudo como o poeta de brevidade e sua poesia como irônica e humorística. Tais classificações são corretas afirma Pascher, mas exhibe parte a envergadura da obra paesiana. A nosso ver, a elas devem ser somadas a hipótese de José Paulo ter sido um poeta conciliador de fatores, que no geral, são vistos por nossas culturas como antagônicos, ou seja, a obra de Paes não se prendeu a dicotomias, mesmo durante os períodos em que elas foram praticamente exigências de grupos de poetas desejosos de “comandar” a literatura brasileira. .

Segundo o próprio José Paulo Paes (1996, p. 15), uma das pessoas que o inspirou foi Manuel Bandeira ele comenta: “instigado pelo exemplo de Bandeira, com seus poemas tirados de notícias de jornais, comecei também a garimpar nestes. [...] inspirou-me o primeiro poema modernista”.

Com poemas voltados para as coisas do cotidiano Paes comenta (1996), mais do que as grandes questões abstratas; olhos e ouvidos bem abertos às eventuais surpresas que podiam estar escondidas nas palavras do dia-a-dia- eis a estratégia que aprendi em Bandeira. Já Drummond me ensinou, sobretudo, a estratégia do humor. Humor à inglesa, que se volta

exclusivamente contra o próprio humorista para conter-lhe a sentimentalidade ou a ilusão da auto-importância.

Em relação ao seu modo de entender a prosa e a poesia que atuam de maneiras diferentes na sensibilidade infantil José Paulo Paes (1996), afirma que as narrativas em prosa, com personagens, peripécias e desfechos, estimulam os mecanismos de identificação imaginativa. Paes (1996, p. 24), justifica:

Durante a leitura de uma história desse tipo, a criança se enfia na pele dos heróis e vive com eles, e por eles, as aventuras narradas. Com isso, o mundo da simulação literária se torna indistinguível, durante o tempo da leitura, do mundo da realidade cotidiana. Já a poesia tende a chamar a atenção da criança para as surpresas que podem estar escondidas na língua que se fala todos os dias sem se dar conta delas.

José Paulo Paes (1996, p.11) conclui com as seguintes palavras poéticas a respeito de sua descoberta sobre poesia, em suas palavras ele narra: “Podia ser a linguagem da surpresa diante dos mistérios do mundo, o mundo fora e o mundo dentro da gente; a linguagem em que eram formuladas as grandes perguntas fundamentais acerca do sentido da vida e da morte”.

Para Bosi (2003), a face do poeta José Paulo Paes começa então a compor-se, em poemas que a forja de uma dicção que vai crescendo, lenta e segura, em torno dos polos: existência e destruição, desejo e crítica, prazer e nada. A poesia de José Paulo Paes vem guardando fielmente ambos os componentes dessa tensão; quanto à sua poética, comenta Bosi (2003), “me parece pender para o extremo da negatividade. Esse descompasso não me causa estranheza. É sabido que só nos poetas em ritmo de programa coincidem mecanicamente poesia e poética, criação e ideário crítico”.

Por outro lado, explica Bosi (2003), nas fases de tateio da letra, é comum ver uma das dimensões sequestrar a outra: ocupa então, indiscretamente, o primeiro plano ora a pura efusão dos sentimentos, ora o vazio exercício retórico. O poeta que trabalha com todo o seu ser não se perde por muito tempo em nenhum desses becos. Bosi (2003, p.162) conclui:

Nessa altura já se pode dizer delineada nos seus traços mais firme a personalidade poética de José Paulo Paes. Como escritor do seu tempo, olha para as rupturas da História e para as contradições do presente. A sua desconfiança estender-se às muitas formas do poder,

não excluídas as ideológicas e as retóricas, sumo dos enganos que o sistema destila. (BOSI, 2003, p.162)

### **Passarinho Fofoqueiro**

1 Um passarinho me contou  
2 que a ostra é muito fechada,  
3 que a cobra é muito enrolada,  
4 que a arara é uma cabeça oca,  
5 e que o leão marinho e a foca..  
6 xô , passarinho! chega de fofoca!

Na análise do poema paesiano “Passarinho Fofoqueiro” que salta aos nossos olhos é a rima; este parentesco sonoro que se dá à repetição de sons semelhantes, é percebido em todo o poema, com rimas interna e externa, por exemplo, no 1º verso onde a vogal o e a vogal a é marcada nas palavras passarinho e contou; nos versos 2º ao 5º a vogal a e a vogal o é marcada novamente nas palavras ostra, fechada, cobra, enrolada, arara, cabeça, oca, foca, chega, fofoca. Esse recurso dá um grande efeito musical e rítmico ao poema.

Comparando os termos que rimam, segundo o critério gramatical, percebemos que passarinho e contou apresentam rima rica, pela diferença gramatical, uma é substantivo e a outra um verbo, do mesmo modo, ostra, fechada, cobra, enrolada, arara, cabeça, oca, foca, chega, fofoca, são classes gramaticais diferentes um substantivo e o outro adjetivo. A distribuição da rima ao longo do poema é emparelhada, e a semelhança de letras se dá de forma toante, mediante a rima ser apenas na vogal tônica. As rimas aparecem de modo regular, marcando a semelhança fônica no final de certos versos. A figura de efeito sonoro é a assonância dada à repetição da mesma vogal no poema.

No nível lexical, verificamos que as palavras que compõe o texto, revelam um nível coloquial, essa escolha é justificada diante a contribuição para interpretar o texto. No nível sintático o tipo de período do texto é curto, com combinações semelhantes de substantivo e verbo; substantivo e adjetivo. No nível semântico, a sonoridade musical cujo efeito foi produzido pelas repetições das vogais dá um sentido de similaridade.

No contexto do poema, logo se percebe o trocadilho entre “ostra fechada” cobra enrolada” para justificar o propósito do trocadilho, a historinha contada usando o recurso do humor para criticar e ensinar que fofocar é feio, o eu lírico aponta, os comentários maldosos do passarinho, que gerou intolerância a quem os ouvia, levando a negativa de espantar o



fofoqueiro. O verso o “leão marinho e a foca” sugere outro comentário malévolo do passarinho. Ensinando a lição de que é melhor ficar de bico fechado, para não se meter em confusão.

Essa intensidade de sentido está a serviço do objetivo maior da poesia; provocar o imaginário das pessoas, libertá-las da rotina e fazer com que reflita a respeito do sentido da vida, essa mistura de realidade e ficção expõe a atitude de algumas pessoas, que por não refletir no que falam prejudica a moral de outros.

Segundo José Paulo Paes, (1996, p.33), afirma que: “acho que escrever para crianças é uma tarefa muito difícil. Mais difícil talvez do que escrever para adultos, devido às limitações de vocabulário e de referências que necessariamente impõem”.

Graças a sua habilidade em manipular e brincar com as palavras o poeta José Paulo Paes explora as múltiplas possibilidades de verbalizar as situações do cotidiano com muito humor e senso crítico.

## 5. Há marcas do universo infantil nos poemas?

Ao observar os poemas dos respectivos autores Manuel Bandeira; Cecília Meireles; José Paulo Paes, identificamos traços do inconfundível mundo das crianças, onde a linguagem e o lúdico se entrelaçam como numa trama, assim como os fios que se entrelaçam formando um tecido unificado e específico, o entrelaçar da linguagem e do lúdico formam as particularidades que dialogam com o universo infantil.

Mediante estes traços distintos, o que chama a atenção é a importância que Bandeira e Cecília dão ao valor semântico do diminutivo, segundo Bechara (2009, p. 141), afirma que:

Fora da ideia de tamanho, as formas aumentativas e diminutivas podem traduzir o nosso desprezo, a nossa crítica, o nosso pouco caso para certos objetos e pessoas, sempre em função da significação lexical da base, auxiliados por uma entonação especial (eufórica, crítica, admirativa, lamentativa, etc). e os entornos que envolvem falante e ouvinte(...). Dizemos então que os substantivos estão em sentido pejorativo. A ideia de pequenez se associa facilmente à de carinho que transparece nas formas diminutivas das seguintes bases léxicas: paizinho, mãezinha, queridinha.

Os diminutivos frequentemente usados nos poemas analisados de Bandeira e Cecília evidenciam a associação de carinho, ternura e pequenez, fazendo uma ponte para a visível fragilidade infantil e as limitações tanto física quando intelectual das crianças, essa fragilidade nos remete ao cuidado e cautela nos tratos com os pequeninos.

A linguagem coloquial nos poemas, de Bandeira, Cecília e Paes, também revelam esses traços específicos da infância, ou seja, a forma simples da comunicação poética dá familiaridade ao pequeno leitor, visto que tal apreciador é desprovido de um vocabulário rebuscado, a forma próxima da fala do cotidiano, deixa o leitor mirim à vontade, visto que ele reconhece os vocábulos como parte do universo da sua própria comunicação infantil.

Tal despojamento permeia muito próximo ao lúdico, o que resultou em levar os autores ao ponto de brincar com as palavras, ou seja, a jogar com a sonoridade, usando rimas e interpolar rimas com versos livres, este jogo sonoro nos remete aos jogos infantis, como por exemplo, as cantigas cantadas para pular amarelinha ou pular corda, brincar de roda ou ainda o jogo trava língua, esse jogos sem dúvida alguma faz parte do universo infantil e as crianças estão familiarizadas com essa forma de diversão.

Fica evidente que Bandeira, Cecília e Paes correlacionaram a linguagem poética com a linguagem infantil e a semântica com o universo particular de seus leitores, tais marcas revelam a intenção proposital em seduzir e despertar a apetite infantil para a leitura.

## 6. Considerações finais

A breve leitura feita dos poemas “Porquinho da índia”; “Passarinho fofoqueiro” e “Sonhos da Menina” não teve por objetivo o aprofundamento nas análises literária, considerando que para uma interpretação de um texto, quando feita por uma pessoa só é incompleta, do mesmo modo para ser completa a leitura de um texto é necessário diferentes leituras, igualmente, a complementação de outras interpretações enriquece o poema em vários aspectos.

Os tópicos que abordaram, breves retrospectivas históricas das tendências literárias de cada autor, revelaram o quando a análise literária é complexa em seus aspectos, históricos, políticos, literário e nas particularidades dos próprios escritores. Assim a leitura e

interpretação de qualquer poema devem ser cuidadosas e minuciosas, com o objetivo de aproximar o máximo possível da essência de cada poema.

O objetivo dessa apresentação é apontar as múltiplas possibilidades de compreensão de um texto e suas complexidades, não apenas reduzindo-o a interpretações didáticas, mas explorar a capacidade de plurissignificação inerente ao poema.

### Referências

ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, Paixão e Morte*. A poesia de Manoel Bandeira. São Paulo: Schwacz, 1990.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. *Poesia e Estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Maria José Olympio, 1970.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 37° Ed. 2009.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.

\_\_\_\_\_. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades. 34° Ed. 2003.

COMPAGNOM, Antoine. *O Demônio da Teoria Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FLORES JOSÉ, Wilson. Texto poético. *Revista do GT teoria do texto poético*. volume 4, 2007. Disponível em <<http://www.textopoetico.com.br>> acesso em 10/08/2012.

GOLDSTEIN, Norma. *Análise do Poema*. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1987.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAES PAULO, José. *Poesia para crianças*. São Paulo: Giordano, 1996.

PASCHER, Marcos. *Ensaio*. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br>> acesso em 14/08/2012.