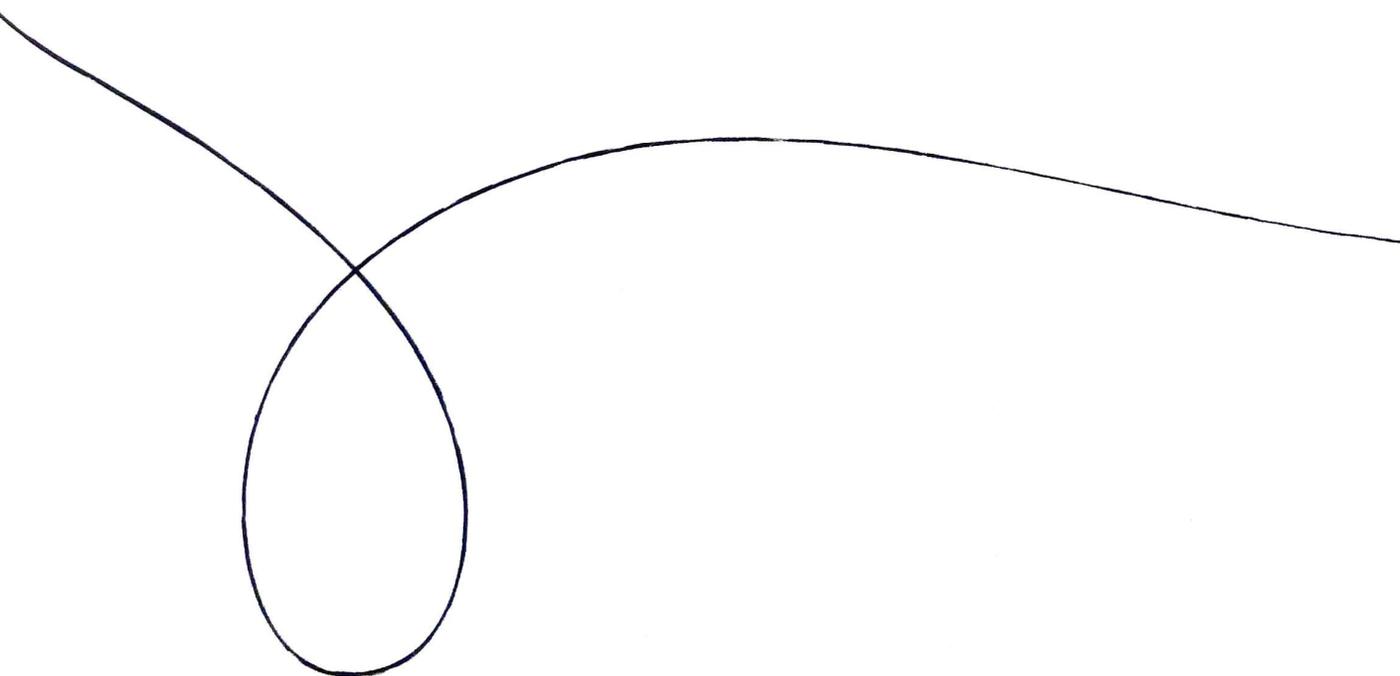


AVENTURAS POÉTICAS
Imagens, sons e sentidos



O menino e o poeta

Cavalete armado em frente à classe. Sobre ele colocavam-se cartazes com cenas coloridas, geralmente, rurais: casa de campo (não chegava a ser uma fazenda) gramados, montanhas no horizonte, céu azul, o pai, a mãe, crianças alegres, eternas, sem dor de dente e cólica. Todos brancos, americanos. E os animais: cachorro, cavalo, vacas, um boi, dois ou três empregados, a uma certa distância (não dava para ver o rosto deles) – pretos. O que se tinha que fazer era uma composição, de 20 linhas (ou 30?) em uma hora, na folha de papel almaço, com cabeçalho e margem.

Gostava de escrever apoiado nessas imagens, histórias esquemáticas. Às vezes, conseguia mais de uma; a segunda, contrariava, simetricamente, à primeira. O pai estava chegando, o pai estava partindo. A mãe estava cansada, a mãe estava disposta. As crianças, meio louras, não eram irmãs, eram primos, ou, então, ousadamente, amigos. Só os empregados se mantinham idênticos, com as mesmas intenções obscuras, que não sabia descrever. Só sabia que, embora parados, suavam. Mas me calava sobre isso. Os pais, as crianças, em movimento, não pareciam suar. Aliás, nem pensavam nisto. Os bichos, como os empregados ou criados, estavam fixos no campo, para sempre. Mereciam, no máximo, uma linha, em dia de inspiração. Comecei a escrever, assim, por volta de 1948, meados do século passado, no Rio de Janeiro, à beira-mar, com lápis nº 3.

(ARMANDO FREITAS FILHO, *Correspondência de 8 XI 2008*)

Por *e-mail*, recebo o precioso depoimento sobre a cena de leitura de imagens do nosso poeta quando menino. Ela ocorre simultânea ao seu aprendizado das primeiras letras. Na prática escolar de então, atribuía-se papel relevante ao visual na função de estimular a escrita. Que as imagens fossem lidas e a leitura registrada em composições, primeiros exercícios de produção de texto. E assim foi na infância do poeta Armando Freitas Filho. Leio a mensagem, resposta ao pedido que lhe havia encaminhado, e autorizo de pronto a feliz ilusão de ter

encontrado o que buscava Henriqueta Lisboa, no histórico livro de poesia infantil *O menino poeta* (1984):

O menino poeta
não sei onde está.
Procuo daqui
procuo de lá.

[...]

Ai! Que esse menino
será, não será?...

Será, sim, plenamente. E narra, no fragmento anterior, elementos da gênese de sua produção verbal, que mantém acentuado vínculo com a visualidade. No princípio, era a imagem. A representação visual, diante de Armando ainda menino, convoca sua percepção, atíça-lhe o imaginário, provoca articulações. Estas serão simbolizadas na linguagem escrita e ordenadas em espaço e tempo predeterminados.

Ao observar as imagens pintadas, o pequeno é inundado por sensações e pensamentos diversos. Distingue a hierarquia social que ilumina crianças alegres, brancas, eternas, e mantém pouco nítidos, próximos dos animais, rostos escuros e suados. Talvez pressinta a dor e a iniquidade que não encontraram lugar na representação. O menino se prende a detalhes mínimos do cartaz. Envolve-se na ação representada, como se ela não fosse imaginária, como se não fosse uma figuração. Em livre exercício de criatividade e imaginação, compõe, a partir das imagens, diferentes histórias, uma contrariando a outra. Não importa, ele inventa.

Nessa experiência de ler o quadro, para depois descrevê-lo, o menino experimenta a potência da linguagem verbal, sua faculdade imensa de doar sentidos, ao descrever e narrar o que vê e o que não vê. São momentos de iniciação. Se o futuro escritor já pratica modos de ordenar o que percebe em palavras escritas, ainda não pode, por restrição de idade, refletir sobre essa aventura de recolher imagens com os olhos, interpretá-las e conduzi-las a outro meio. Diante do cavalete, no entanto, ele está além do limite do real. Sabe e não sabe sobre o objeto de seu olhar. Esse menino é um sujeito a caminho da descoberta de que é impossível dizer e explicar tudo. Vai vivendo suas aventuras com a linguagem na moldura da infância e do aparentemente trivial. Ele, assim como nós, um dia.

Em geral, deixamos que caiam no esquecimento as experiências com a linguagem que tivemos. Mas quem tem ouvidos para ouvir as crianças sabe o quanto são ricas. Com o tempo, mudam. No fluxo contínuo da fala, as palavras são submetidas, cada vez mais, aos fins práticos da comunicação, e tudo que queremos é que sirvam ao que pretendemos dizer, sem surpreender ouvintes ou leitores. Para isso, busca-se diminuir, tanto quanto possível, o risco de ambiguidade, maneira de garantir o recebimento menos tenso possível dos conteúdos que se quer transmitir. Com tal propósito, na fala, assim como nos textos que cumprem funções práticas, buscamos dominar os sentidos das palavras, restringi-los. Queremos somente que as palavras funcionem, sejam úteis, mas sejam também modestas, transparentes, e não atraíam atenção sobre si.

Quando as palavras não cumprem apenas a função de referir-se a algo, mas, em estado de poesia, passam a atrair atenção para si mesmas, elas se organizam em unidades recorrentes, reiterativas, de que o verso é a feição mais conhecida. Quando isso ocorre, em experiências com a poesia na infância, podemos, então, perceber aspectos materiais da língua, como as unidades de som que, em geral, passam despercebidas. Distinguimos figuras sonoras, tais como as rimas, aliterações, assonâncias, que contribuem para a composição da rede acústica.¹

É de Marina Colasanti a seguinte declaração sobre a rima na poesia infantil:²

A rima é como uma escada rolante, uma palavra conduz à sua semelhante – como os degraus que se desdobram – gerando um “crescendo” no poema. Mas boa parte do jogo da rima reside no inesperado. Quando a rima é previsível, ou seja, quando a poesia fica presa a um repertório de rimas premeditado – e reduzido –, perde-se o efeito surpresa, a cerejinha do bolo.

Especialmente valorizada na poesia para crianças, a rima está presente em composições que fazem parte da história do gênero no Brasil,

¹ Rima, aliteração, assonância são modos de recorrência de sons. A rima repete, ao final dos versos, a intervalos regulares na composição, sons iguais ou similares, em uma sílaba ou mais. A aliteração repete um mesmo som, em geral um fonema consonântico, em um mesmo verso ou estrofe. A assonância, por sua vez, repete, no verso ou na estrofe, som que, geralmente, é vocálico.

² Ver BALDI, 2008.

como no seguinte fragmento de “O galo”, poema de Francisca Júlia (VÁRIOS AUTORES, 2002, p. 32), que data de 1912:

O galo é sempre o primeiro
A anunciar as auroras.
Repara bem: tem esporas
E é por isso cavaleiro.
Coroa tem e de lei,
Coroa em forma de crista
Que ganhou numa conquista:
Por isso julga-se rei.

Já “Castelos”, poema de Henriqueta Lisboa, nome clássico da poesia infantil brasileira, obtém seus efeitos sonoros da repetição de sons vocálicos: a assonância.

Areia fina
feito farinha
coada entre os dedos
arma castelos
à-beira-mar.

No seguinte exemplo, da mesma autora, na primeira estrofe do poema “Siderúrgica”, é da repetição de fonemas consonantais – aliteração – que se extrai sugestivo efeito sonoro:³

Ferro no fogo
fogo no ferro.
Boca de forno
calor de inferno.

Observa-se, no mesmo exemplo, outro forte recurso do gênero: o ritmo da sequência, a vibração que dá vida ao verso, anima-o. Alterna, a intervalos regulares, ou não, tempos e acentos. Aqui, sugere o movimento cadenciado e repetido do trabalho dos operários da siderúrgica. Por causar sensação musical, o ritmo⁴ exerce função relevante nas composições poéticas infantis. É de José Paulo Paes uma tradução de poema de Lewis Carroll,⁵ em que a agilidade, imprimida pelo ritmo

³ Ver os poemas referidos em LISBOA (1984, p. 27; 41).

⁴ Não confundir ritmo com métrica, essa é uma medida, uma regra abstrata.

⁵ Ver poema “Regras e instruções” em CARROLL (1996).

sonoro e visual dos versos, associa-se à significação do poema e, aliada à rima, agrega elementos de humor à composição:

Uma breve instrução
Sobre a insatisfação:
Por variações
Nas ocupações,
Suspensão
Da obrigação,
Combinações de recreações,
Discussão
Da situação,
Adaptação
À própria condição,
Convocações
De amigos e relações
[...]
Você evita a insatisfação.

Além do ritmo acústico, os poemas têm também um ritmo visual, definido pela disposição das linhas sobre as páginas, pelo tamanho e formato das letras, pela disposição delas na página, e, também, pelos brancos. Muitas composições destinadas a leitores infantis investem na visualidade do poema, no aspecto gráfico que põe em relação palavra, imagem, conceito.

A relação dos sons no poema – rede acústica – age também no plano da significação, fazendo com que uma palavra se reflita na outra, e se enriqueçam todas de modo recíproco. Acabam formando grupo de imagens como resultado dessa aproximação, entendendo-se imagem poética do modo como o fez Jan Mukarovsky (1977, p. 202), para quem toda palavra, em um poema, produz efeito imagístico, seja ela a rigor uma imagem ou não. Pois, quando empregadas poeticamente, as palavras evocam tal abundância de ideias e de sentimentos que, se comparadas à função que cumprem em outras formas de linguagem, podem ser consideradas imagísticas. Na poesia, a palavra está sempre orientada para algo não explícito. Como resultado, criam-se novas expectativas, não apenas linguísticas, mas também no plano das ideias.

É por meio de imagens que a metáfora estabelece relações de semelhanças entre o que é diferente, e cria, assim, sentidos novos, estabelecendo pontos comuns entre seres que nos pareciam totalmente

isolados. Ainda na obra de Henriqueta Lisboa (1984), encontramos exemplo de semelhança metafórica capaz de aproximar uma louca mansa, Floripa – mulher alta, magra, negra – e uma flor:

Floripa era uma tulipa
era uma tulipa negra

A ligação não é racional, pertence a uma outra ordem. Na poesia, a intuição se impõe sobre a compreensão; a imagem, sobre o conceito; a instabilidade, sobre a certeza. Na expressão de Johannes Pfeiffer (1971, p. 39), a metáfora poética logra fundir em unidade convincente imagens que na experiência estão separadas e até são incompatíveis. A percepção poética é capaz de captar sentidos além daqueles da realidade material, efeito de um modo peculiar de se relacionar com a linguagem e com o mundo. Tal modo de perceber manifesta-se no poema, texto com abundância de sentidos e imprevisíveis efeitos de linguagem. Uma palavra liga-se a outra e sentidos brotam entre elas, sem que dependam de nenhuma em particular e dependam de todas, afinal. Um poema é um pequeno mundo, às vezes coerente, outras, nem tanto. Mesmo assim, deixa a impressão de ser completo, mundo fragmentado, mas suficiente.

Há quem, diante de um poema, fique à espera de uma chave de compreensão que permita interpretá-lo. A porta, no entanto, está entreaberta e desprendida de paredes, tal como no conhecido quadro *A vitória*, do pintor surrealista francês René Magritte. Assentada na areia da praia, a porta de Magritte não separa espaços, mas aproxima elementos. Ela dá passagem a uma nuvem, e a um mar de possibilidades.

Se é próprio da poesia explorar a aproximação de sons em um mesmo verso, ou em uma mesma estrofe, gerando, pela repetição, efeitos sonoros e sugestivos especiais, é, no entanto, da instabilidade dos sentidos, da surpresa do arranjo e da tensão que estabelece na linguagem, que provém o impacto que em nós causam as expressões poéticas. Desse modo, pode-se dizer que a poesia, ao mesmo tempo, repete e inventa; reitera e rompe, em aparente contradição.

Fazendo pouco caso da referencialidade, e com acentuado gosto pelo ambíguo, o poema nos desafia a buscar, na gama de sentidos que sugere, relações insuspeitadas que estabelecem sentidos possíveis, mas

imprevistos, embora coerentes com a composição. Há na expressão poética novidade, renovação do uso das palavras, redirecionamento do olhar. A poesia desarma a maneira convencional de perceber o mundo, fazendo o leitor ou o ouvinte descobrir outros possíveis aspectos dele, pois é como disse Manoel de Barros (1989):

Ao poeta faz bem
Desexplicar –
Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes.

Assim, a leitura de um verso ou de um poema promove um jogo com o sentido, a partir de aproximações que não se esperam, e que são capazes de gerar efeitos múltiplos. É o que ocorre nestes versos de Marina Colasanti (2007):

A morte não é feia
nem bonita.
A morte é onde a vida
põe um ponto.
Um ponto
de partida.

Os bons poemas tecem relações que não são óbvias, que não saltam à vista. Extraem da sutileza uma força de convencimento que é entranhável, bem antes de ser compreendida. Em poema noutra clave, mas com a mesma propensão ao inesperado, àquilo que contraria a causalidade habitual, Henriqueta Lisboa (1984) apreende peculiaridades da lógica infantil:

Fazer pecado é feio.
Não quero fazer pecado, juro.
Mas se eu quiser, eu faço.

Os recursos da poesia são inúmeros, incontáveis são os modos como logra fazer paralelismos de linguagem. Sejam os paralelismos que ocorrem na estrutura do verso – como o ritmo, a rima, as assonâncias, as aliterações, as paranomásias, etc. – sejam os paralelismos de sentido, que operam por semelhança, como na metáfora ou na comparação, ou por diferença, como na antítese e no contraste:

Um planeta mesmo louco
onde o muito era nada
e o tudo muito pouco. (PAES, 2005)

Se muitos são os recursos, muitas são também as possibilidades temáticas, os tons e as feições da poesia infantil. Há a poesia em que predominam as intenções plásticas, com a disposição de dar a ver as coisas concretas ao nosso redor. São aquelas composições em que as imagens se impõem às ideias, em que o poeta se faz pintor, tal como diz Neusa Sorrenti:⁶

Com letras de fogo
eu pinto um poema
de alma aldeã.

Estrofes têm tintas
que alternam calor
de febre terçã.

Nessa modalidade poética, predomina a variedade e a força sugestiva das imagens, a apreensão sensorial de uma realidade psíquica, física ou social. Mas há, também, os textos de natureza narrativa, que se desenvolvem na sucessão de estrofes em versos rimados, como ocorre em *Catarina encastelada*, de Rita Espeschit (2007):

Era uma vez um castelo,
no reino de Monte Carmelo.

[...]

E ficou lá, a pobre Catarina,
encastelada,
totalmente só
e abandonada.

Catarina se trancou
numa torre de madeira,
com uma janela pequena,
um espelho e uma cadeira.

A poesia infantil acolhe bem o cômico, em seus variados matizes, como neste exemplo, extraído da obra de Ricardo Azevedo (2006), que explora, em paródia do clássico poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, a pluralidade dos sentidos das palavras:

⁶ Ver “Pintar poesia” e “Yabiru” em SORRENTI (2008, p. 19).

Nossa terra tem Palmeiras
Corinthians, Flamengo e jogo
De São Paulo, Fluminense,
Vasco, Grêmio e Botafogo
Nosso céu tem mais estrelas
Cruzeiro e Internacional
Clube Atlético tem vários
Para orgulho nacional.

Outras composições se inclinam à fixação de instantâneos, seja uma cena breve ou um instante de consciência, que podem ganhar um delicado tom lírico ou a dramaticidade de uma dura situação social, como nestes exemplos da obra de Caparelli (1989):

A lua cheia vagueia
de barco sobre o Guaíba.
Em silêncio, preocupada,
se debruça na amurada
buscando sinais antigos
de outras luas nas águas.

O foco muda radicalmente para o drama social, quando o poeta enquadra a situação da mãe trabalhadora e dos filhos, que ficam entregues a si mesmos, quando ela sai:

Acorda, mamãezinha,
Você está cansada
trabalha o dia todo
desde a madrugada
A fábrica já apitou
acorda, eu já lhe disse
dois beijos apressados
em mim e na Clarisse
[...]
Eu cuido da maninha
e fico preocupada
não posso nem sair
com a casa chaveada.

São também frequentes os casos de poesia descritiva de uma personagem, um ambiente, um fato, que podem compor breve quadro

lirico, em brincadeira com a linguagem, como neste exemplo de Sidônio Muralha (1976):

Brinca nas flores
um saí divertido
de sete cores
vestido.

Saia, saia das flores,
por favor, saia daqui...
E o saí-de-sete-cores
sai saltitando das flores
e responde: – já saí.

Um gênero difícil

Toda reflexão sobre poesia deveria começar, ou terminar, com esta pergunta: quantos e quem são os que leem livros de poemas? Disse poemas, não poesia, porque podemos discutir incessantemente sobre a segunda, enquanto não é difícil concordar sobre o significado da palavra poema: um objeto feito de palavras, destinado a conter e segregar uma substância impalpável, rebelde a definições, chamada poesia.

(OCTAVIO PAZ, *A outra voz*)

Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, José Paulo Paes, herdeiros do modernismo e, no caso do último, também do concretismo, inscreveram-se na história da poesia brasileira como grandes nomes do gênero. As poesias que destinaram ao público infantil constituem paradigmas da nossa produção poética para crianças. Esses poetas escreveram tanto para adultos quanto para crianças, sem que a qualidade dos poemas produzidos para os menores se encolhesse para corresponder à estatura dos leitores. A questão da abrangência de público – poetas capazes de escrever tanto para adultos quanto para crianças –, o fato de o autor de poemas infantis não ser um meio-poeta, porque compõe, também, para um público menor, é assunto que merece reflexão mais profunda do que a que tem sido dedicada a ela.

Admirados, estudados, imitados, os poemas infantis de Cecília, Vinicius, José Paulo ressurgem, aqui e ali, copiados e deformados em versões pobres, tristes réplicas sem brilho. O fenômeno acabou gerando um critério por negatividade: destacam-se positivamente as composições poéticas para criança que alcançam afirmar uma expressão própria, sem tentar imitar obra e estilo dos consagrados. O desafio, para quem faz poesia infantil, passou a ser criar espaço para si, para sua poética, onde parecia não haver mais espaço algum.

Gênero particularmente difícil, os maiores equívocos de realização da poesia para criança ocorrem quando se diminui ou desconhece o leitor infantil. No primeiro caso, incide-se na poesia infantilizada, que subestima o leitor com versos que não permitem nenhuma aventura estimulante com a palavra. No outro extremo, está a poesia que não consegue prever o universo da criança e comete impropriedades de vocabulário, conceitos e sentimentos. Faz escolhas incompatíveis com as vivências limitadas daquele que pretende atingir. É o caso das composições poéticas sobre percepções e disposições emocionais próprias do adulto, mas irreconhecíveis, ou sem apelo nenhum para uma criança, como, por exemplo, a nostalgia.

Entre um desacerto e outro, o gênero também é frequentemente acometido de mediocridade, o que realça ainda mais as felizes realizações. Em *No risco do caracol*, a visualidade impregna a poesia descritiva de Maria Valéria Resende, em obra composta por mínimos quadros líricos. A autora definiu suas composições como fotografias com palavras, flagrantes de momentos fugazes vividos aqui e agora. De modo semelhante àquele de antiga forma poética japonesa – o haikai –, plasma em versos o encantamento repentino com alguma cena, animada pelo ritmo de mudança constante, observada no cotidiano ou nos ciclos da natureza. A poesia de Maria Valéria faz lembrar de um conceito, atribuído ao poeta francês Paul Valéry, que diz ser o poema o desenvolvimento de uma exclamação.

O haikai é formado por três versos com 17 sílabas distribuídas em esquemas de 5, 7, 5 sílabas, correspondentes ao primeiro, ao segundo e ao terceiro versos. Repetir a estrutura tradicional dessa composição não é, no entanto, o que mais importa em *No risco do caracol*. É pelo olhar lírico e meditativo sobre o mundo, pela particular apreensão de suas mutações, que o texto se diz. Se a poeta se aproxima de uma forma remota como o haikai, é para atualizá-la, imprimindo as marcas de um eu-poético que não omite sua presença na cena que observa, ao contrário do que prescreve a convenção da forma arcaica japonesa:

Meu pé de sola dura
sulca a terra ressecada
ao sol do verão.

Os haicais tanto podem ser lidos em sucessão, perseguindo-se um fio que os ordene em sequência, como podem ser lidos isoladamente ou em uma montagem que o leitor invente. No entanto, como a terceira linha de um terceto vem a ser a primeira do seguinte, a leitura sucessiva acaba sendo estimulada. De feição contemporânea, a obra associa a forma poética com sabor de haicai a um contexto e a uma natureza de evocações nordestinas e, ao mesmo tempo, universais, onde acontecimentos pequenos pulsam regidos pelo ritmo da passagem do tempo.

Ao fixar instantâneos, a poeta compõe figurações de encanto e espanto, surpresa e atenção, frente a cenas breves apreendidas em jogos de contraste – “prata” e “ouro” – ou de aproximação – “desenha” e “linha” – como se observa no exemplo seguinte:

O caracol desenha
linhas de prata
no ouro da folha seca.

É da relação de imagens que provêm a delicada beleza da poesia de Maria Valéria Resende. Em outros poemas infantis, porém, o que capta de imediato nossa atenção é a sonoridade de um peculiar arranjo de signos que provoca efeitos em cadeia, tal como no poema “Fiandeira”, de Sergio Caparelli (1989):

– Fiandeira, por que fias?
– Fio fios contra o frio.
– Fiandeira, pra quem fias?
– Fio fios pros meus filhos.
– Fiandeira, com que fias?
– Com fieiras de três fios.

A composição aproxima palavras com sons assemelhados, ora pelo parentesco etimológico dos vocábulos – “fio”, “fias”, “fieiras”, “fiandeira” – que partilham uma mesma origem, ora pela proximidade fônica que existe entre palavras, como “fio” e “frio” ou “fio” e “filho”. Num primeiro momento, é o uso dessa figura de linguagem – a paronomásia – com sua rede de sons, capaz de travar a língua numa leitura rápida e oral, o que se impõe no poema.

Fiandeira evoca uma imagem literária forte, com remota origem mítica e carga semântica ameaçadora. No poema, porém, surge como

imagem apaziguada de mãe que tece para proteger os filhos do frio. Confirma o que escreveu Gilbert Durand (1997, p. 107): tecer na roca é uma imagem feminizada. O fio como imagem literária, contudo, desde a *Odisseia*, simboliza o destino humano. Tanto os instrumentos como os produtos do tecer e do fiar – Durand nos lembra que a fiandeira e a tecelã são figuras aproximadas – estão ligados ao destino, ao devir, e são, frequentemente, ambíguos.

O diálogo que imprime ritmo ao poema, recurso usado em poemas de feição narrativa, e raramente em composições tão breves como esta, com as perguntas *por que, pra quem, com que*, age na desconstrução ou neutralização da possível ambiguidade da figura da fiandeira. No mito grego, as moiras são mulheres temíveis que fabricam, tecem e cortam o fio da vida, determinando o destino humano. Na *Ilíada* de Homero, elas incorporam a lei suprema que paira sobre deuses e homens, como a sorte preestabelecida desde o nascimento. As moiras são três, e Cloto, uma delas, é quem segura o fuso e puxa o fio da vida, num fazer associado à maternidade.

Assim, a alusão a três fios, no último verso da composição, evoca numericamente as figuras gregas no ofício de fiar o destino alheio. Mas, se o fio remete ao destino, ainda de acordo com o antropólogo francês, o tecido, por sua vez, reenvia à ligação tranquilizante, ao que protege e sustenta, àquilo que se opõe ao rasgo, à ruptura. A fiandeira de Caparelli é, portanto, do bem.

É preciso conhecer os antigos mitos gregos para ler e apreciar a composição do poeta? Não, não é preciso. Os sons relacionados no poema, o ritmo dos versos, a força das imagens são suficientes para que crianças e adultos sintam-se atraídos pela composição. No entanto, além dos aspectos sonoros e imagísticos mais superficiais, essa composição mantém relações menos óbvias de sentido, de modo a ocultar uma riqueza em apenas seis linhas.

“Fiandeira” integra o livro de poemas *Tigres no quintal*, obra exemplar quanto às possibilidades da poesia destinada, principalmente, a crianças. Atenção ao advérbio de modo, pois a criança não é o destinatário único do livro, o que confere a ele lugar especial entre a produção do gênero, ao reunir poemas apropriados à leitura por crianças, sem excluir a fruição por jovens e adultos. Amplia, assim, o conceito de

poesia infantil, não só em composições que preveem leitores de diferentes idades, mas também em traduções de poemas de Emily Dickinson, Federico Garcia Lorca, W. Goethe, Apollinaire, e outros, que não foram originalmente escritos para o público infantil, mas que, postos ao lado de textos selecionados de Gil Vicente e Fernando Pessoa, nos levam a questionar os limites que certas práticas atribuem ao gênero e o esvaziamento a que muitas vezes é condenado.¹

Em diálogo tanto com a tradição quanto com o experimentalismo, Sérgio Caparelli serve-se de recursos poéticos que tanto podem vir de fonte modernista quanto concretista. Explora com humor e originalidade os recursos gráficos do poema, de modo que, em algumas páginas, funde poema e ilustração. Brincando com a materialidade da palavra, com o aspecto visual do poema, provoca experiências formais em que as palavras perdem a transparência.

A boa poesia infantil preserva certa inocência, sem se esquivar do que se insinua como desafiador na relação entre falante e linguagem, entre o sujeito e o mundo. Livros como *No risco do caracol* e *Tigres no quintal* são exemplos da expressividade da poesia infantil brasileira, em diálogo tanto com a tradição quanto com o contemporâneo, capazes de mirar a infância sem subestimá-la e valorizar a decisiva experiência com a linguagem que, nessa etapa, se pode viver.

¹ Concepção semelhante orienta a antologia de AGUIAR (2007).

A iniciação: os jogos verbais

Das inúmeras possibilidades que se abrem a quem está interessado no discurso poético para crianças, a mais animadora é a de que existe um manancial inesgotável de textos em circulação nas camadas sociais mais diversas, referendado pela passagem do tempo e portador de uma sabedoria ingênua, reveladora das preocupações básicas do homem.

(MARIA DA GLÓRIA BORDINI, *Poesia infantil*)

Falantes têm diferentes graus de consciência da estrutura da língua. Se há aqueles que parecem conscientes apenas do valor de troca de algumas poucas palavras, outros são capazes de explorar as potencialidades e os recursos linguísticos criativamente. Tais diferenças na relação dos falantes com a língua não se explicam apenas pelo recebimento, ou não, de educação formal. A questão não é tão restrita, tem também a ver com a maior ou menor sensibilidade para perceber o que podem as palavras, além do uso rotineiro que fazemos delas. Poetas e compositores populares dão fartos exemplos disso. Sem esquecer que foi a expressividade verbal não formalizada pela escola de habitantes do campo ou do sertão que formou o substrato linguístico inspirador de obras como as de Simões Lopes Neto ou Guimarães Rosa.

A expressão poética opõe-se exemplarmente à rotina linguística. Palavras em estado de poesia superam as formas ordinárias de comunicação e, desviantes, percorrem as margens da nomeação convencional. Pois, como já disse Manoel de Barros, função de poesia é encantar palavras.

Há composições de poesia infantil que apenas brincam com os sons. Tratam a língua como material e convidam a criança a jogar com a sonoridade, sem se importar com significados. Assim, associam-se

a uma experiência anterior de seu público, pois, nos jogos verbais, as unidades linguísticas de som e sentido são tratadas como brinquedos, e as palavras perdem a transparência relativa de que desfrutam na comunicação interpessoal. Quando prevalece a utilidade da comunicação, costuma-se dizer que elas são transparentes, ou quase isso, porque o falante procura deixar bem claro o que pretende dizer. Mas, quando o que se quer é brincar com palavras, a clareza dá lugar à opacidade, e as palavras ficam menos precisas, mais provocadoras. A comunicação, então, passa a valer menos que a inventividade, a expressão, a liberdade de dizer e compor. As palavras são tratadas como meio e não como fim.¹

A poesia se aproxima desses jogos verbais, quando brinca com as possibilidades combinatórias da língua, seja com a aproximação e reiteração de fonemas, como fez Cecília Meireles (1977) em “o colar de Carolina / colore o colo de cal, / torna corada a menina”, seja com a formação, transformação ou desconstrução das palavras, como faz Leo Cunha (2007) em “larga, Tixa, larga logo / essa larga lagartixa!”, seja brincando com os sentidos convergentes e divergentes das palavras, tal como José Paulo Paes (2005), quando diz “ninguém coça as costas da cadeira”.

Temos experiência com a função poética da linguagem desde que ouvimos as cantigas de ninar, os acalantos, guardados na memória auditiva mais remota. Talvez, a eles tenham se seguido as cantigas de roda – hoje ameaçadas de esquecimento pelo desuso – e as parlendas, aquelas rimas e ditos instrutivos do tipo Palminhas de Guiné; Dedo Mindinho; Um, dois, feijão com arroz, etc. Observa Maria da Glória Bordini (1986, p. 23) que, “no acervo folclórico das nações, é comum a presença de brincos – ‘Bico, bico, surubico, / quem te deu tamanho bico?’ – , poemas dirigidos ao bebê, para fazê-lo apreciar o ato de vestir-se, banhar-se, comer ou dormir”, o que acaba por estabelecer uma relação entre corpo e poesia. Observa a ensaísta que as formações ritmadas acompanham os gestos quase rituais da mãe, despertando a atenção da criança e, ao mesmo tempo, assegurando-lhe o carinho materno. Os brincos, como os acalantos, são poemas de afago.

Mais adiante, será a vez dos trava-línguas e das adivinhas, jogos verbais com características muito próprias. No trava-língua, o desafio é

¹ Retomo e atualizo aqui assunto de que me ocupei em CADEMARTORI (1986).

lidar com a sonoridade da língua, pronunciando sem errar palavras com similaridade fônica entre si, como no conhecido “o rato roeu a roupa do rei de Roma”.² Já as adivinhas põem em confronto o sentido próprio e o figurado das palavras, levando à descoberta de que uma palavra pode dizer uma coisa e outra – ou outras – dependendo do contexto. A adivinha pode ter uma fórmula sintética, resumindo-se à pergunta “o que cabe numa casa e é menor do que a mão?”, ou ter uma marca de gênero, com palavras de passe em estrutura versificada, como neste exemplo:

O que é? O que é?
Enche uma casa completa,
Mas não enche uma mão;
Amarrado pelas costas,
Entra e sai sem ter portão?
(Resposta: botão)

É a tradição desses jogos que alguns livros de poesia para criança retomam. Em obra clássica do gênero, Vinicius de Moraes (1978) explorou a reiteração de sons em versos que se tornaram muito populares, como “Lá vem o pato / pata aqui / pata acolá / lá vem o pato / para ver o que é que há”. Eva Furnari (2004), por sua vez, renova a tradição dos trava-línguas em arranjos como “Pedro tropeça na pedra preta da poça na praça”. Enquanto Ciça (2008) brinca com os sentidos próprio e figurado das palavras, ao compor a seguinte quadra:

Gafanhoto dá na horta,
Gorgulho dá no feijão.
Já grilo me dá na cuca
Quando não sei a lição.

A poesia para a criança menor tende a usar como recurso e motivo as diferentes etapas de sua relação com a linguagem e a escrita, reconhecimento de que os jogos verbais são de fundamental importância para o falante infantil, e que a produção livresca, que parte dessa experiência, encontra boa acolhida entre os pequenos. São várias as obras de poesia infantil brasileira que elegem o alfabeto como tema, recorrência que faz dele um clássico da poesia para esse segmento.

² Tratei do mesmo tema, a relação entre poesia e jogos verbais, nos livros *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação* (1982), em coautoria com Regina Zilberman; e, também, em *O que é literatura infantil* (1986).

Inspirou as obras de dois dos nossos mais representativos poetas, e foi tratado em enfoques bastante distintos, nos livros *O batalhão das letras* e *É isso ali*. A primeira foi publicada por Mario Quintana, em 1948; a segunda, por José Paulo Paes, em 1984.

O alfabeto é um sistema de sinais não figurativos, diferentemente do desenho. Quando a criança passa do desenho à letra, muda de sistema de registro e vive uma fase mais importante do que costumeiramente conseguimos avaliar. A poesia de Paes dialoga com esse intervalo entre o tempo do primeiro registro – quando a criança desenha, mas não escreve – e o tempo do segundo – quando é apresentada às letras. Assim, ele poetiza os aspectos gráficos das letras, que são externos à escrita e mais próximos da habilidade de uma criança que ainda desenha a letra. Esta, em seus versos, é tratada quase exclusivamente como grafismo. O poeta sugere similitudes que não são óbvias entre as formas, como, por exemplo, a forma do H e o de uma cama vista de lado. Faz pouca alusão à pauta sonora da linguagem, embora, em alguns casos, ao criar imagens a partir do aspecto gráfico das letras, apele também para a sonoridade, como no exemplo seguinte:

O C é uma foice
sem cabo, mas corta. Aliás,
não há “corte” sem C. (PAES, 2005)

Explora, com humor, a semelhança das formas de um A e de uma escada aberta, em versos que não exigem da criança que compreenda a relação entre o gráfico e o sonoro. Sendo o alfabeto um registro abstrato, convencional, ao contrário do desenho, o poeta convoca seu destinatário a que perceba semelhanças e diferenças figurativas entre letras e coisas diversas: barriga, garfo, dente, flauta, serpente, antena de TV.

A obra de Quintana, por sua vez, privilegia o valor sonoro das letras do alfabeto. Em algumas quadras, refere-se às letras como símbolos dos sons da fala, mas, em outras, estabelece relações simbólicas entre letras e coisas, gestos ou ideias, como no exemplo seguinte:

Com H se escreve HOJE
Mas “ontem” não tem H...
Pois o que importa na vida
É o dia que virá! (QUINTANA, 1992)

Como se vê, o leitor ideal de *O batalhão das letras* já entende o registro gráfico como notação de conteúdo linguístico. É uma criança já em

outra etapa de sua relação com as letras. Quintana liga o D à sonoridade da palavra “dedo”, mas daí deriva para as diferentes significações gestuais existentes entre um dedo acusador e um dedo levado ao lábio. O poeta parte das letras para as palavras e dessas para interpretações de atitudes, reflexões sobre a vida:

N é a letra dos teimosos
Da gente sem coração:
Com N se escreve – NUNCA!
Com N se escreve – NÃO! (QUINTANA, 1992)

A criança precisará, porém, de uma vivência linguística mais apurada, para apreciar o poder das imagens verbais de versos como estes de José Paulo Paes (2005):

Completo negrume.
Até parece que puseram fraldas
nos vaga-lumes.

Numa visita à Biblioteca Demonstrativa de Brasília, abri ao acaso uma antologia de poemas de Manuel Bandeira, e a página exposta à leitura foi a do poema “Desesperança”. Li o primeiro verso: “Esta manhã tem a tristeza de um crepúsculo”. Nas margens da página, havia várias inscrições à tinta, ação reprovável em usuários de bibliotecas, mas marcas de leituras no tempo, registro de diálogos com o poema. Alguém, em 1978, em sintonia com percepção e sentimento do poeta, escreveu: “parece com a manhã de hoje”. O mesmo verso de Bandeira, a que respondeu à tinta o leitor indisciplinado, ecoou em registros feitos em diferentes datas. Alguém confirma a semelhança das manhãs, dois anos mais tarde, em 1980. Outro leitor fará registro similar em 1981. E assim prosseguiram diversos leitores de hábito não recomendável nos anos seguintes. Juntos, teceram uma extensa manhã triste com pontos em 1994, 1996, 1997...

As obras sobrevivem na comunidade de leitores e se consolidam na sucessão de leituras. É a ideia de teia, em que um apanha a voz do outro e a projeta, como nos versos de João Cabral de Melo Neto no poema “Tecendo a amanhã” (1968): “Um galo sozinho não tece uma manhã: / ele precisará sempre de outros galos. / De um que apanhe esse grito que ele / e o lance a outro; de um outro galo / que apanhe o grito que um galo antes / e o lance a outro; e de outros galos / que com muitos outros galos se cruzem”.

Ler na era do consumo

Nas calçadas, envoltos em límpidos sacos plásticos, os restos da Leônia de ontem aguardam a carroça do lixeiro.

Não só tubos retorcidos de pasta de dente, lâmpadas queimadas, jornais, recipientes, materiais de embalagem, mas também aquecedores, enciclopédias, pianos, aparelhos de jantar de porcelana: mais do que pelas coisas que todos os dias são fabricadas, vendidas, compradas, a opulência de Leônia se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas. Tanto que se pergunta se a verdadeira paixão de Leônia é de fato, como dizem, o prazer das coisas novas e diferentes, e não o ato de expelir, de afastar de si, expurgar uma impureza recorrente.

(ITALO CALVINO, *Cidades invisíveis*)

A maior parte da vida social foi mediatizada, de tal modo que, para um número significativo de estudantes, o contato interpessoal ocorre por via de computador e celular. Aqueles que não dispõem desses meios vivem forma cruel de exclusão, porque o cruzamento das vozes, em grande medida, por aí é que se dá. O livro em geral e a literatura de modo especial emitem vozes mais sutis e menos ressonantes em meio à barafunda dos discursos. Essa percepção do lugar da literatura na sociedade não costuma ser confortante a nenhum professor. No entanto, manter a consciência ingênua em relação ao fato ajuda muito pouco. Para promover a leitura, mais efetivo é atuar com algum conhecimento da forma de sociedade em que vivemos e onde, persistentes, divulgamos a literatura. O subtítulo deste livro – para pequenos, médios e grandes – sinaliza o reconhecimento de que a relação do professor com a literatura precisa ser pensada na moldura da era do consumo em que vivemos e, mais que isso, que qualquer

prática cultural que promova o discurso literário exigirá saber passar pelas frestas de um império.

Com a intenção de assinalar aspectos do cenário social em que o professor irá estimular a leitura literária, recorro a alguns pontos das análises da sociedade e da arte contemporânea, desenvolvidas pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman, nascido em 1925, e expressos principalmente nas obras *Vida de consumo* (2008a) e *Arte, líquido?* (2007).¹ Elas demonstram que, em nossa época, toda prática cultural ocorre no marco da sociedade de consumidores, de que fazemos parte, caracterizada por ter estabelecido relações entre as pessoas à imagem e semelhança das relações entre consumidores e objetos de consumo, de modo a deixar confusos os limites entre gente que consome e coisas a serem consumidas.

As pessoas também foram transformadas em produtos e esta é a característica mais proeminente dessa sociedade: a capacidade de dissolver as pessoas em um mar de mercadorias e de conseguir que elas mesmas desejem se transformar em produtos admirados e desejados, mesmo que seja graças a uma visibilidade atingida por apenas alguns minutos.² A fantasia da fama, o sonho de ser admirado e comentado, ganha, hoje, tal proporção que, observa Bauman, os contos de fadas da sociedade de consumidores passaram a ser feitos desta matéria: transformar a si mesmo em um produto desejável e desejado. Traço da subjetividade que não podemos ignorar, para entender o que se passa ao redor e compreender a nós mesmos.

Vale esclarecer: o consumo é uma condição da vida e, assim sendo, independe de época. Já o consumismo ocorre quando o consumo se torna particularmente importante e, até mesmo, central na vida das pessoas, ao ponto de se transformar em objetivo da existência. Esclarecendo um pouco mais: nenhum de nós fala de um lugar fora dessa sociedade, somos todos consumidores e, talvez, consumistas, de uma coisa ou de outra. Isso não nos deve impedir de reconhecer tal circunstância, condição para melhor analisar nossos movimentos e nossas possibilidades dentro dela.

¹ Ver tradução para o português da primeira obra com título *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias* (BAUMAN, 2008b).

² Ver também SIMMEL (1998).

A subjetividade passou a ser formada por eleições de consumo, de tal modo que, diz Gustavo Barcellos (2008, p. 6):

[...] numa época toda codificada como a nossa, o código da alma (o código do ser) virou código do consumidor! Fascínio pelo consumo, fascínio do consumo. Felicidade, luxo, bem-estar, boa forma, lazer, elevação espiritual, saúde, turismo, sexo, família e corpo são hoje *commodities* refêns da engrenagem do consumo.

O consumismo associa a felicidade não apenas com a realização do desejo de adquirir um objeto, mas, também, com o permanente aumento da intensidade desse tipo de aspiração, o que estimula a constante substituição dos objetos, que um dia foram desejados, por outros que agora o são ainda mais. Desse modo, mesmo os objetos duráveis, e não apenas os perecíveis, já trazem da fábrica, embora nem sempre visível, o prazo de validade. O “durável” já não dura.

A relação que mantemos com a literatura e com o magistério faz, é claro, parte da rede de relações conquistada por visões e padrões de comportamento balizados pelo mercado. Objetos culturais também fazem parte do consumo. Mas, mesmo sendo o livro uma mercadoria, os conceitos que animam certos textos subvertem a lógica de uma sociedade marcada pela fluidez e pelo descartável, contrariando, assim, o desejo incessante por objetos novos, ao propor algo mais essencial do que a cultura da compra e do desperdício.

Alguns discursos conseguem manifestar, mesmo dentro desse círculo, certo modo de dissenso – como querer da vida algo mais que o sedutor objeto lançado ontem, para ser descartado amanhã – e, quem sabe, possam opor alguma resistência ao império do supérfluo, agindo nos exíguos espaços que ele ainda não ocupou. Parar para ouvi-los será, contudo, atitude na contramão, pois, como assevera Bauman, a cultura consumista convoca seus membros a agir irreflexivamente, sem pensar no que seria o propósito de suas vidas; sem distinguir o que é relevante e o que é descartável; o que é importante e o que é indiferente. Promove a escolha de um modo consumista de viver, como condição de pertencimento, e desaprova toda e qualquer opção cultural alternativa (BAUMAN, 2008a, p. 78).

Adaptar-se aos preceitos da cultura de consumo e restringir-se a eles é, praticamente, a única escolha aprovada unanimemente. Mal aprendem a ler – e, muitas vezes, antes disso – as crianças já são capturadas

nessa rede. E os cidadãos pobres são forçados a gastar mais do pouco que têm com objetos que não fazem parte de suas necessidades básicas, mas que, se não forem exibidos, podem acarretar humilhação social. Quem não consegue consumir é visto como um consumidor que falhou, um fracassado que não conseguiu atender à condição fundamental de pertencimento à sociedade.

A sociedade de consumidores é impensável sem a eliminação dos descartáveis que compõem o lixo de Leônia, a imaginária cidade de Calvino que, no entanto, nos é tão familiar. Os consumidores, assim como os que ainda não o são totalmente, mas desejam muito sê-lo, vislumbram relações muito efêmeras com os objetos que adquirem ou que sonham adquirir. Desejamos, compramos, descartamos. Nada é estável nem duradouro. Esse modo de existência, esse estado subjetivo e tal escala de valores têm, é evidente, seu correspondente na economia: ela está baseada no incessante desejo dos consumidores por mercadorias sempre novas e, cada vez, mais atraentes.

“Não tenho tempo”, “não posso perder tempo”, “quando eu tiver tempo” e “preciso ganhar tempo” são expressões ouvidas a toda hora. Recorremos a elas para justificar e estimular a pressa, o ritmo acelerado que imprimimos às ações do dia a dia. Além disso, usá-las traz um ganho de legitimidade. Uma pessoa ocupada merece respeito, quem vai querer detê-la ou sobrecarregá-la com tarefa extra? Mesmo que haja alguma encenação nisso, levamos a vida tal como aquele coelho que Alice viu consultar o relógio, ao retirá-lo do bolso do colete:

O Coelho Branco disse para si mesmo:

– Meu Deus! Meu Deus! Vou chegar atrasado! (CARROLL, 1982)

Porque, nesta época, o momento presente deve ser explorado ao máximo, com ações verdadeira ou pretensamente úteis. A vida passa numa sucessão de instantes de emergência que, se bem examinados, podem se revelar menos graves e urgentes do que parecem ser.

Em meio ao ritmo frenético da vida, parar para ler, pelo simples desejo de ler, que rebeldia, que reação! O leitor, recolhido e concentrado em meio a essa agitação, pode ser visto como um sujeito esquisito. Em época de tempo acelerado e mudança constante, ele escolhe fazer algo que detém a pressa, o fluir constante, a velocidade,

o imediato, para exigir o tempo lento da observação e da reflexão, o desvio do olhar e a disposição para uma participação no silêncio. Pois, como salienta Bauman, o que é do âmbito da cultura sempre aponta além da realidade do dia a dia. Não lhe interessa o tema de hoje, a urgência do momento. Ao contrário, pretende, no mínimo, acentuar o caráter limitador da atualidade, seja a atualidade que for e definida por quem seja. A cultura estimula a libertação de todas as pressões rotineiras.

No final do século passado, Milan Kundera escreveu um romance intitulado *A lentidão*. A seguir, uma passagem significativa de como o tempo acelerado conspira contra a memória e a apreensão do que ocorre ao redor:

Há um elo secreto entre a lentidão e a memória, entre a velocidade e o esquecimento. Evoquemos uma situação extremamente banal: um homem caminha na rua. De repente, quer lembrar-se de qualquer coisa, mas a lembrança escapa-lhe. Nesse momento, maquinalmente o homem atrasa o passo. Pelo contrário, alguém que queira esquecer um incidente penoso que acaba de viver acelera sem dar por isso o ritmo de sua marcha, como se quisesse afastar-se depressa do que, no tempo, lhe está ainda demasiado perto. (KUNDERA, 1995, p. 31)

A narrativa de Kundera estabelece uma relação em que o grau de lentidão é diretamente proporcional à intensidade da memória, do mesmo modo que o grau de velocidade é diretamente proporcional à intensidade do esquecimento. O processo de aprender e o processo de esquecer não escapam, portanto, da influência desse tempo acelerado e da sucessão de urgências reais ou falsas. Aprende-se rápido, mas se pode esquecer velozmente. A leitura literária requer que o leitor se conceda a liberdade de ter um tempo mais lento.

Nos últimos 30 anos, produziu-se mais informação do que nos últimos 5.000 anos. Os cálculos são de Ignazio Ramonet (1999, p. 184 *apud* BAUMAN, 2008, p. 61) e fornecem outro referencial de avaliação dessa nossa época de excesso, quando só uma edição de domingo do *New York Times* contém mais informação do que uma pessoa culta do século XIX conseguia acumular. Há muita informação ao nosso redor, mas nem tudo é relevante. Na verdade, há muito ruído. Sofremos certo atordoamento e é preciso aprender a distinguir o que merece

mesmo pausa e escuta. Talvez a tarefa fundamental do professor, hoje, seja ensinar a seus alunos como distinguir, entre as múltiplas vozes das mensagens impressas e eletrônicas de todo tipo que o cercam, quais de fato merecem a atenção deles, por serem capazes de atender, de algum modo, suas necessidades de ser.

Referências

AGUIAR, Vera (Coord.); ASSUMPÇÃO, Simone; JACOBY, Sissa. *Poesia fora da estante*. Porto Alegre: Projeto / CPL – PUCRS, 2007.

AZEVEDO, Ricardo. *Aula de carnaval e outros poemas*. São Paulo: Ática, 2006.

BALDI, Annete. O prazer da poesia de Marina Colasanti. *Tigre Albino*, v. 1, n. 3, 15 jul. 2008. Disponível em: <<http://www.tigrealbino.com.br/index.php?volumesel=2525b9ec5a09159df57b6ab2bc0dd204>>. Acesso em: 14 nov. 2008.

BARCELLOS, Gustavo. A alma do consumo. *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo, dez. 2008.

BARROS, Manuel de. *O guardador de águas*. São Paulo: Art, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. *Arte, líquido?* Tradução e edição de Francisco Ochoa de Michelena. Madri: Sequitur, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida de consumo*. Tradução de Mirta Rosemberg e Jaime Arrambide. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008a.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.

BORDINI, Maria da Glória. *Poesia infantil*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios)

CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos)

CADEMARTORI, Ligia; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.

CAPARELLI, Sérgio. *Tigres no quintal*. Porto Alegre: Kuarup, 1989.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Fernanda Lopes de Almeida. São Paulo: Ática, 1982.

CARROLL, Lewis. *Rimas do País das Maravilhas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1996.

CIÇA. *Ciranda de insetos*. São Paulo: FTD, 2008.

COLASANTI, Marina. Pondo o ponto. *Minha ilha maravilha*. São Paulo: Ática, 2007.

CUNHA, Leo. *Que bicho mordeu? e outros poemas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

- DURANT, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ESPESCHIT, Rita. *Catarina encastelada*. São Paulo: FTD, 2007.
- FURNARI, Eva. *Travadinhas*. São Paulo: Moderna, 2004.
- KUNDERA, Milan. *A lentidão*. Tradução de Teresa B. C. da Fonseca e Maria L. N. da Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- LISBOA, Henriqueta. *O menino poeta*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- MELO NETO, João Cabral. *Poesias completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- MORAES, Vinicius. *A arca de Noé*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- MURALHA, Sidonio. *A dança dos picapaus*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1976.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- PAES, José Paulo. *É isso ali*. São Paulo: Salamandra, 2005.
- PFEIFFER, Johannes. *La poesia. Hacia la comprensión de lo poético*. México: Fondo de cultura económica, 1971.
- QUINTANA, Mario. *O batalhão das letras*. São Paulo: Globo, 1992.
- RAMONET, Ignazio. *La tyrannie de la communication*. Paris: Galilée, 1999.
- RESENDE, Maria Valéria. *No risco do caracol*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- SIMMEL, Georg. Las grandes ciudades y la vida del espíritu. In: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1998.
- SORRENTI, Neusa. *Pintando poesia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- VÁRIOS AUTORES. *Tempo de verso*. São Paulo: Mercuryo, 2002.