

A imagem da criança nas líricas infantis de Olavo Bilac e de Vinicius de Moraes

Marta Yumi Ando* e Rosa Maria Graciotto Silva

Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil. *Autor para correspondência.

RESUMO. Este artigo, resultado de uma pesquisa desenvolvida no Pibic/CNPq-UEM, visa resgatar a imagem que se construiu da criança na gênese da poesia infantil brasileira, na virada do século XIX para o XX, bem como no período pós-60 em que houve o predomínio da emancipação do gênero. Entre os livros infantis desses períodos, enfocamos as obras *Poesias Infantis* (1904) de Olavo Bilac e *A Arca de Noé* (1970) de Vinicius de Moraes, a partir das quais analisamos os aspectos contrastivos observáveis entre ambas, no tocante aos temas e recursos estéticos capazes de promover a mediação com a criança.

Palavras-chave: literatura infantil, poema, criança, leitura.

ABSTRACT. *Child image in Olavo Bilac's and Vinicius de Moraes' infant lyrics.* This article is resulted from a research developed in the Pibic/CNPq-UEM program. It aims at recuperating the way child was seen in Brazilian children's poems from the end of the 19th century to the beginning of the 20th as well as after the 1960's, when gender emancipation occurred. Thus, we focused on *Olavo Bilac's Poemas Infantis* (1904) and on *Vinicius de Moraes' A Arca de Noé* (1970). Regarding themes and aesthetic procedures which promote child's mediation the contrastive aspects between both works were analyzed.

Key words: children's literature, poem, child, reading.

Introdução

No Brasil do fim do século XIX e início do XX, predominava, nos poemas infantis, a propagação de uma imagem estereotipada da criança, em obediência a interesses, via de regra, relacionados ao caráter didático-moralista preconizados pelo sistema educacional da época. Em muitos textos, a criança era premiada se bem comportada e castigada se agisse de forma contrária ao que dela se esperava. Decorrentemente, os poemas funcionavam como cartilhas educativas, com apologias à criança passiva, obediente, desvitalizada. É exatamente isto o que se observa em *Poesias Infantis* (1904) de Olavo Bilac, considerado o maior representante da poesia infantil brasileira em sua fase inicial.

Conforme atestam estudos de Lajolo e Zilberman (1984) e Arroyo (1990), dos anos 20 aos 50 houve tentativas de emancipar a poesia infantil brasileira do utilitarismo, a partir de influências da Semana de Arte Moderna, no plano cultural; de revoltas, no plano político; do movimento da Escola Nova, no plano educacional. No entanto, somente a partir dos anos 60, o gênero incorporou as conquistas da poética moderna, contribuindo para isto a expansão de instituições voltadas para a literatura infantil. Além de *Ou Isto ou Aquilo* (1964) de Cecília Meireles, uma

das obras mais representativas do período é *A Arca de Noé* (1970) de Vinicius de Moraes, caracterizada pela adoção da perspectiva infantil e pela tematização dos animais.

A lírica bilaquiana: autoritarismo e doutrinação

A obra *Poesias Infantis*¹ de Olavo Bilac, que foi poeta, jornalista, inspetor de ensino, co-fundador da Academia Brasileira de Letras, além de republicano e nacionalista convicto, foi publicada em 1904. Nessa obra, o autor arrola, no prefácio, seus temas, suas intenções, suas críticas a outros escritores e a outros tipos de textos infantis que então circulavam.

Se é verdade que essa obra é permeada por uma ideologia alicerçada na educação moral e didática, como afirma Lajolo (1982), é preciso lembrar que ela foi moldada para o uso escolar, consistindo em uma leitura direcionada especificamente para a formação do infante. No prefácio, o próprio poeta revela isso: “Quando a Casa Alves & Cia. me incumbiu de preparar este livro para uso das aulas de instrução primária, não deixei de pensar (...) nas dificuldades grandes do trabalho” (p. 293). Pela sutileza da 3.^a

¹ Neste artigo, utilizaremos a edição *Obra reunida*, organizada por Alexei Bueno (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996).

pessoa, Bilac também revela seu intuito de educar pela literatura, antecipando o conservadorismo e o compromisso com a pedagogia de que se revestem os poemas que integram o livro: *O que o autor deseja é que se reconheça, neste volume, não o trabalho de um artista, mas a boa vontade com que um brasileiro quis contribuir para a educação moral das crianças de seu país* (p. 294).

Criticando as obras infantis lidas na época, acentua o poeta que o livro não podia ser nem extremamente formal nem muito ingênuo *como tantos há por aí, falso, cheio de histórias maravilhosas e tolas que desenvolvem a credulidade das crianças* (p. 293). Mas, apesar de Bilac criticar o desenvolvimento da credulidade infantil, ele próprio a desenvolve mediante o processo persuasório e, embora defenda histórias calcadas na realidade, antropomorfiza animais, como observamos em “O boi” (p. 311-312): *Forte e meigo animal! Que bondade serena! Tem na doce expressão da face resignada! Nem se revolta, quando o lavrador, sem pena, Para o instigar, lhe crava a ponta da agulhada.* Tem-se aqui a imagem eufórica do boi como forte, meigo, bom, sereno, doce, resignado e resistente às mazelas, servindo de espelho para a criança-leitora.

Outro poema em que o animal é antropomorfizado é “Plutão” (p. 310-311), que tematiza um cão *bom, fiel, corajoso, destemido*, mas que, com a morte de um menino, fica *triste e abatido*, sendo o ápice da sua antropomorfização os seguintes versos: *E tinha os olhos em pranto, Como um homem, o Plutão.* Portanto, embora o poema tematize um cão - animal sempre querido das crianças, o que facilita a mediação com o pequeno leitor -, serve apenas de pretexto para a propagação de virtudes como a bondade, a fidelidade e a coragem, sendo tão extrema a lealdade do animal que este chega a morrer de tristeza, em decorrência da morte de seu dono: *Foram um dia à procura/ Dele. E, esticado no chão, Junto de uma sepultura, Acharam morto o Plutão.* Dessa forma, transmite-se uma visão extremamente trágica e negativa da vida, já que a destruição pela morte é vista como remédio para as tristezas.

Embora o poeta antecipe, no prefácio, que não haverá animais que falam, nos últimos poemas, em que se recuperam as fábulas de Esopo, há a presença de um diálogo nos versos iniciais de “A rã e o touro” (p. 340), em que a fábula é utilizada com o fim de criticar a inveja e fazer apologia à modéstia: *Pastava um touro enorme e forte, à beira d’água./ Vendo-o*

tão grande, a rã, cheia de inveja e mágoa,/ Disse: “Por que razão hei-de-ser tão pequena,/ Que aos outros animais só faça nojo e pena?”

A rejeição às fadas, preconizada no prefácio, concretiza-se em “Meia-noite” (p. 319), poema em que uma mãe assevera a seu filho que *Não há gigantes nem fadas, Nem gênios perseguidores, Nem monstros aterradores, Nem princesas encantadas!* No entanto, no poema “A avó” (p. 295-296), recupera-se, aparentemente, a magia dos contos de fadas: *Então, com frases pausadas, Conta histórias de quimeras, Em que há palácios de fadas, E feiticeiras, e feras, E princesas encantadas.* A ideologia patriarcal, aí presente, torna-se ainda mais nítida se o poema for contrastado com “O Avô” (p. 313). No contraponto, salta aos olhos a total distinção de tratamento das figuras masculina e feminina: enquanto a avó, desiludida com a vida, que se revela amarga e frustradora, *repousa e cochila* o tempo todo, o avô, cujo passado foi um verdadeiro campo de Marte, *Penou, suou, sofreu, cavando a terra, Foi robusto e valente, e, em outra idade, Servindo à Pátria, conheceu a guerra.*

Se com a sonífera história de quimeras contada pela avó os netos *adormecem*, com a agitada história bélica narrada pelo avô eles ficam *inquietaos*, contaminados pelo ardor pátrio. Desse modo, reforça-se o patriarcalismo no tocante à natureza do discurso feminino (visto como fantasioso), em oposição ao discurso masculino (visto como realista). Além disso, nos contos de fadas, tem-se um mundo de sonhos, que leva a um estado de languidez, de sono e, conseqüentemente, de passividade ante o mundo real, ao passo que, nas histórias de guerra do avô, tem-se o mundo real que proporciona intrepidez e valentia. Nesse sentido, a recuperação dos contos de fadas torna-se apenas um motivo para seduzir o leitor para, em seguida, mostrar-lhe a falácia de seus encantos e a sua inferioridade ante a realidade das histórias vividas pelo avô, muito mais pungentes e concretas.

Os temas enumerados no prefácio, que conotam uma vida harmoniosa em que a “bondade é louvada e premiada”, estruturam-se em torno da natureza, das cenas de família, do trabalho, da fé, do dever, da história da pátria. Além desses temas, são abordados o ruralismo, a religião, a guerra, o homem, a mulher, a infância, a velhice, os animais, as relações sociais, as datas comemorativas e as virtudes morais, tais como: a caridade, a justiça e a coragem. Ao todo são 43 poemas que podem ser agrupados pelos temas em comum:

Calendário e tempo cronológico	Fases da vida humana	Natureza	Animais	Assunto religioso	Caráter virtuoso do elemento poetizado	Relações sociais e família	Fábulas de Esopo
A madrugada O tempo	A infância A mocidade	O sol As estrelas	As formigas A borboleta	Natal Os reis magos	Justiça O trabalho	Os pobres A boneca	A rã e o touro O soldado e a trombeta

Meio-dia Meia-noite Os meses Ano-Bom	A velhice As velhas árvores	As estações O rio As flores A vida	Plutão O boi O pássaro cativo	Deus Ave Maria O universo Domingo	A coragem Modéstia O credo A pátria	O avô A avó O remédio A casa	O leão e o camundongo O lobo e o cão
-----------------------------------------------	--------------------------------	---------------------------------------------	-------------------------------------	--------------------------------------------	----------------------------------------------	---------------------------------------	-----------------------------------------

Pelo quadro, observamos que é conferido ao livro um aspecto de antologia organizada a partir de temas, acentuando seu caráter didático. Inclusive, como observa Lajolo (1982: 60), em se tratando de escola, *o saber confunde-se quase sempre com uma grosseira domesticação do universo, enfeitado em rótulos definitivos e classificatórios*. Com efeito, na escola, costuma-se mostrar a realidade de maneira fragmentada, como se as partes fossem independentes do todo, raramente fazendo-se uma correlação entre elas.

Quanto à forma, os poemas apresentam-se metrificados segundo os cânones tradicionais, ocorrendo versos com 5, 6, 7, 8, 9, 10 e 12 sílabas poéticas. Embora haja a ocorrência de poemas com versos decassílabos e alexandrinos, há o predomínio de versos de 7 sílabas, perfazendo 23 poemas em redondilha maior, além daqueles em que há alternância de versos com 6 e 8 sílabas. Por se tratar de um verso bastante popular, sendo comum em poemas folclóricos e em cantigas de roda, o predomínio do verso de 7 sílabas faz que se amplie a mediação entre o poeta e o público infantil.

Entre outros recursos estéticos empregados para promover a mediação com a criança, encontram-se a conjugação das funções poética e conativa (para melhor persuadir o leitor); o tom eufórico, expresso, sobretudo, por meio das exclamações (conjugando-se, portanto, a função poética com a emotiva); o reaproveitamento de fábulas (que geralmente agradam à criança por protagonizarem animais); a tematização de animais (um dos temas de maior empatia junto à criança); o emprego de diminutivos (que costumam ser associados à ingenuidade infantil); o emprego de recursos dêiticos (gerando maior aproximação espacial entre o eu-lírico e o receptor); o recurso de nomear personagens - Amelinha, Carlinhos, Otávio, Oscar que permite à criança, que é idealizada, tornar-se mais concreta; linguagem próxima à prosa (característica que se tornou comum com os modernistas).

Ainda com relação aos recursos formais, a musicalidade e o ritmo tornam o texto em verso bem mais comunicativo que o texto em prosa, devido ao aspecto lúdico e sensorial; desse modo, a mediação racional torna-se um aspecto aparentemente secundário. Nos poemas em redondilha maior, à musicalidade junta-se a pequena extensão dos versos, o que facilita a apreensão. Por conseguinte, muitos dos poemas de *Poesias Infantis* consistem em eficiente veículo doutrinário, cujo poder se amplia mediante o uso de recursos que acentuam o potencial

persuasivo da mensagem. Daí a popularidade alcançada pelos versos bilaquianos, construídos a partir de instrumentos retóricos adequados a seus fins, tais como: a repetição; a manipulação de pronomes, de maneira que o *eu* se impõe ao *tu*; o uso do plural de modéstia *nós*; o paralelismo, que, ao aproximar os termos reiterados, facilita a memorização.

Os temas mencionados são laboriosamente manipulados para induzir o leitor-mirim a acatar as mensagens transmitidas, em geral relacionadas a comportamentos condizentes com a meta de inseri-lo em um mundo cujo tempo é ocupado pelo trabalho, pelo estudo e pelo culto à pátria, à religião e à família. Assim, os valores propagados deveriam ser pautados no estereótipo da criança modelar: obediente, comportada, estudiosa, passiva, virtuosa, ou seja, uma criança cuja existência só se torna possível no plano da idealização. Em algumas composições como “A casa”, “A borboleta”, “Deus”, “O pássaro cativo”, “Ano-Bom”, “O remédio”, “Justiça”, “A boneca”, tenta-se transmitir essa imagem através de duas formas: por meio da valorização de uma criança exemplar ou pela crítica a uma criança impulsiva.

Em “A boneca” (p. 303), apregoa-se o espírito de doação e critica-se o desejo possessivo de duas meninas por uma boneca. Em “A borboleta” (p. 298-299), não obstante a criança apareça no poema, sua voz é enfraquecida porque o que prevalece é a voz autoritária da mãe, que, com suas admoestações, ressalta o silenciamento a que foi submetida a voz infantil. Em “O remédio” (p. 314-315), o pai e a tia subornam e ameaçam uma criança que se recusa a tomar remédio, até que a mãe - com lágrimas e gemidos - acaba comovendo a menina, que, *calada e mansa*, toma o remédio. A criança-leitora, ao deparar-se com esse dedicado amor filial, é induzida a adotar o mesmo comportamento. Transmite-se, além disso, uma visão depreciativa da mulher, posto que a mãe da criança torna-se vencedora pelo choro; assim, subentende-se que a arma mais poderosa da mulher não são suas ações, mas, paradoxalmente, sua fragilidade, geralmente corporificada por copiosas lágrimas.

Entre os poemas de conotação religiosa, encontram-se “Natal”, “Os reis magos”, “Domingo”, “Deus”, “Ave Maria”. Em “Domingo” (p. 309-310), o eu-lírico “concede” às crianças, em tom paternalista, o abandono dos livros e das lições didáticas, concessão permitida apenas pelo fato de ser domingo, considerado o dia do descanso.

A valorização da Pátria, outro tema recorrente, é transmitida em poemas como “O avô”, “O credo”, “O

soldado e a trombeta”, “A Pátria”. Em “O avô” (p. 313), um idoso, modelo perfeito de amor pátrio, consegue fazer que os netos fiquem tão extasiados a ponto de não temerem nem mesmo a própria morte. Assim, por meio da alegria das crianças, transmite-se aos pequenos leitores que morrer em batalha, em nome da Pátria, é grandioso e, por isso, uma tal morte não deve ser temida. Porém o poema mais representativo do sentimento pátrio é, evidentemente, “A pátria” (p. 339), em que o eu-lírico, por meio de recursos vários, como o emprego do modo imperativo e de frases exclamativas, busca impregnar o espírito infantil pelo amor à pátria e, por extensão, a toda natureza. Após enumerar uma série de elementos que integrariam a nossa terra, o poeta preconiza que a criança deve assemelhar-se à terra em que vive, buscando idêntica grandeza.

Poemas como “Justiça”, “O trabalho”, “A coragem” e “Modéstia” acentuam ainda mais o tom moral por apregoarem virtudes de forma explícita. Em “Justiça” (p. 315), um menino chega em casa chorando porque sentira inveja de alunos que, tendo se destacado nos estudos, foram gratificados com prêmios. A lição transmitida vem da voz da autoridade, representada pela mãe do menino, que lhe diz: *Pois querias então que, vadiando,/ Os outros humilhassem,/ E que, os melhores prêmios conquistando,/ Mais que os outros brilhassem?* Nessa medida, reforça-se não apenas o peso da cobrança, mas também a competitividade, que, por sinal, casa-se bem com o contexto histórico da época, marcado pela ascensão do capitalismo e pelo surgimento de duas classes conflitantes: a burguesia e o proletariado.

Em um mesmo poema, podem coexistir vários temas, embora um deles seja predominante; assim, um determinado poema pode tematizar o estudo, a família e a religiosidade, como é o caso dos poemas “Meio-dia”, “A casa” e “Ave-Maria”. Em “Meio-dia” (p. 317-318), enfatiza-se a religiosidade e confere-se um tratamento ufanista à natureza; a mulher encontra-se enclausurada no lar, o que acentua a sua dependência em relação ao homem. No último verso, *A Vida, a Luz, o Trabalho*, a inicial maiúscula destaca os valores que se pretendem inculcar, quais sejam, uma vida rural, religiosa, ufanista; luz como metáfora para o estudo e o tipo de trabalho valorizado - o rural e o doméstico.

Muitos temas não são abordados *de per si*, mas como pretextos para lições didáticas ou morais. Como exemplos, temos: “O sol”, “As estrelas”, “As estações”, “As formigas”, “O tempo”, “Os meses”, “O rio”. No poema “O sol” (p. 297), há, no final, a condenação dos maus pensamentos, bem como a apologia ao trabalho: *Os pensamentos maus são os filhos da treva:/ Fogem, quando a brilhar, no horizonte se eleva/ O Sol, pai do trabalho, o Sol, pai da alegria....* Em “As estrelas” (p. 298), que também

tematiza a natureza, o eu-lírico, após falar euforicamente sobre o *infinito firmamento*, dardeja sua lição de moral: - *Como, sendo tão grande na vaidade,/ Diante desta abóbada infinita/ É pequenina e fraca a humanidade!*

Embora o poema “As estações” (p. 303-307) pareça, em um primeiro contato, uma simples celebração da natureza, há alusões ao trabalho, mais particularmente ao trabalho rural, uma constante na obra bilaquiana: *Concede a Natureza/ O prêmio da riqueza/ Ao bom trabalhador,/ E enche, contente e ufana,/ De júbilo a choupana/ De cada lavrador.* No poema “Os meses” (p. 319-330), celebram-se datas comemorativas como Ano-Novo, Carnaval, Semana Santa, Paixão, Tiradentes, Abolição da escravatura, Independência do Brasil, Descobrimto da América, Finados e Natal; mas, na verdade, as datas são apenas pretextos para o poeta fazer alusões ao estudo, ao trabalho, ao amor pátrio.

O poema “As formigas” (p. 307-308), que recupera a fábula esópica “A cigarra e a formiga”, também faz apologia ao trabalho; enquanto as formigas são chamadas de *cautelosas, prudentes, diligentes*, as cigarras são chamadas de *negligentes*. O eu-lírico fecha o poema com uma lição voltada diretamente ao leitor em função do uso da 2.^a pessoa do plural: *Recordai-vos todo o dia/ Das lições da Natureza:/ O trabalho e a economia/ São as bases da riqueza.* Em “O tempo” (p. 316), mais uma vez, faz-se apologia ao trabalho, realizada novamente com o uso da 2.^a pessoa: *Trabalhai, porque a vida é pequena,/ E não há para o Tempo demoras!// Não gasteis os minutos sem pena!// Não façais pouco caso das horas!*

Em “O rio” (p. 332-334), ocorre a personificação de um rio, que adquire uma alma repleta de amor, de generosidade, de nobreza: *A cada passo que dava/ O nobre rio, feliz/ Mais uma árvore criava,/ Dando vida a uma raiz.* No final da composição, aparece a costumeira lição voltada para o infante: *Devemos ser como o rio,/ Que é a providência da terra:// Bendito aquele que é forte,/ E desconhece o rancor,/ E, em vez de servir a morte,/ Ama a vida, e serve o Amor!* Embora o emprego do plural de modéstia pareça amenizar o autoritarismo do eu-lírico, o incisivo verbo modalizador *Devemos* certamente dilui a suposta amenização.

Há ainda as composições que, não tendo sido escritas especificamente para o público infantil, estão presentes na obra. O poema “Hino à Bandeira”, que não casualmente constitui o fecho do livro, reforça a apologia à Pátria, e “Velhas árvores”, um soneto parnasiano, tematiza a velhice e se encaixa na categoria de poemas que retratam as fases da vida humana. Revestido de belas metáforas, tal poema possui um tom um tanto filosófico, o que certamente dificulta a mediação entre o poeta e a criança.

Em vista disso, pode-se afirmar que, se por um lado, a poesia infantil de Bilac não possui a autonomia desejada, por outro, não há dúvidas quanto ao forte poder persuasivo daquele que foi o principal escritor do período inaugural da produção poética para a infância no Brasil. Em *Poesias Infantis*, apesar das inversões sintáticas, o poeta utiliza uma linguagem um pouco mais acessível do que a utilizada em outros poemas seus. No entanto, a imagem idealizada da criança, reduzida a um ser obediente e ingênuo, é que não nos parece a mais adequada em se tratando de crianças, que são enérgicas por natureza. Mas é necessário lembrar que, se poetas como Olavo Bilac não alcançaram a necessária autonomia, deve-se, contudo, evidenciar o importante papel que tiveram como precursores.

Vinicius de Moraes: o encontro entre a criança e a poesia

Sendo um dos mais conhecidos livros de poesia infantil brasileira da segunda metade do século XX, *A Arca de Noé* (1970)² consiste no único título do autor dedicado especificamente ao público infantil. Composta originariamente por 20 poemas, a obra reúne poemas infantis que já circulavam em antologias desde 1960; depois acrescentaram-se, na edição da Companhia das Letrinhas de 1991, mais alguns poemas inéditos, além de letras de canções que não constavam na 1.^a edição.

Aproveitando recursos típicos da poesia popular como a quadra, a redondilha e a rima nos versos pares, o livro caracteriza-se pelo tratamento espontâneo e brincalhão conferido à linguagem, havendo várias composições em que o poeta, dando relevo ao sensorial, explora com maestria a sonoridade, de forma que as relações fonéticas não raro conduzem a *sentir* os sons das palavras, mais do que *entender* o significado nelas contido. Ao brincar com sons e com imagens, o poeta emprega expressões populares e uma estrutura discursiva, de modo que a sua ruptura com a discursividade acadêmica não ocorre ao nível da estrutura e sim ao da simplicidade, acrescida de um tom humorístico e ingênuo, mas sem tornar-se tolo ou gratuito.

Em uma breve referência ao poeta, pode-se dizer que Vinicius de Moraes representa um dos nomes que mais avultam na literatura brasileira contemporânea, especialmente a direcionada para o público infantil. A partir da década de 60, sua popularidade se amplia em função de sua ativa participação no cenário da MPB, onde trabalhou ao lado de importantes compositores da bossa nova. Formado em Direito, tornou-se

diplomata, mas, segundo confessa, preferia a poesia, o samba e a bossa nova. A partir desse ligeiro perfil, torna-se fácil compreender o feliz casamento que Vinicius realiza entre a poesia e a música. É por isso que poemas pertencentes à *Arca* foram musicados e gravados em dois discos, lançados em 1982, o que constitui outra razão para a merecida popularidade alcançada pela obra.

Em *A Arca de Noé*, o poeta, reaproveitando o motivo bíblico da reunião dos animais e a pressa que todos têm em encontrar um lugar no mundo, focaliza animais de todos os tipos: as abelhas no zune-que-zune, o pato pateta, o marimbondo de *chocolat*, o mosquito tocador de violino, o leão rugindo como o trovão, a foca batendo palminha, o gato mudando de opinião, a cachorrinha fazendo festinha, o peru pensando que é pavão e, no meio da bicharada, a porta que vive aberta no céu, uma casa engraçada, um relógio, um girassol. Inseridos em contextos anticonvencionais, os bichos são animizados e podem, muitas vezes, causar estranhamento, como exemplifica “O Pato” (p. 370) - constituído de versos curtos, com rimas nos versos pares e aliteração do fonema /p/ - que, em função das patéticas descritas e do ilogismo da construção, surpreende e encanta quem o lê:

O Pato pateta
Pintou o caneco
Surrou a galinha
Bateu no marreco
Pulou do poleiro
No pé do cavalo
Levou um coice
Criou um galo
Comeu um pedaço
De jenipapo
Ficou engasgado
Com dor no papo
Caiu no poço
Quebrou a tigela
Tantas fez o moço
Que foi pra panela.

Como se pode perceber, trata-se de uma lengalenga, isto é, poema de contra-senso em que a organização dos versos obedece à sintaxe gramatical, mas os elementos não possuem ligação semântica entre si; devido às ligações inesperadas, criam-se representações esdrúxulas marcadas pela comicidade.

Muitos bichos da *Arca*, sendo antropomorfizados, adquirem o dom da fala. Isso ocorre nos poemas “A Arca de Noé”, “Natal”, “O girassol”, “O elefantinho”, “O peru”. Em “A Arca de Noé” (p. 363-365), poema que inicia a obra, a fala de animais está presente nos versos: “*Os bosques são todos meus!*”/ *Ruge soberbo o leão*/ “*Também sou filho de Deus!*”/ *Um protesta; e*

² Neste artigo, utilizaremos a 2.^a edição de *Poesia completa e prosa*. (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986), organizada por Afrânio Coutinho com assistência do autor, em que a obra *A Arca de Noé* se manteve fiel à edição original.

o tigre - “Não!” Esse poema, composto de 76 versos, por ser muito extenso, dificulta a mediação com o leitor infantil. Além disso, há uma visão realista, mas, ao mesmo tempo, amarga da vida, observável nos seguintes versos: *Os maiores vêm à frente/ Trazendo a cabeça erguida/ E os fracos, humildemente/ Vêm atrás, como na vida.*

Há aspectos, no entanto, que favorecem a referida mediação: o poema é constituído de 19 quadras em redondilha maior, onde predominam fonemas vocálicos abertos, que, por sugerirem alegria, salientam a alegria da bicharada; na 7.^a estrofe, há uma forte nasalidade, que, por sugerir prolongamento e lentidão, cria uma identidade fono-semântica, já que se descreve o movimento de uma tromba de elefante: *De repente, vacilante/ Surge lenta, longa e incerta/ Uma tromba de elefante*; na 8.^a estrofe, predominam os fonemas oclusivos /p/ e /k/, que, por sugerirem rapidez, instauram outra relação fono-semântica, pois focaliza-se agora um ligeiro macaco: *E logo após, no buraco/ De uma janela, aparece/ Uma cara de macaco/ Que espia e desaparece.* Essa aproximação com a criança, que se evidencia já no primeiro poema, ao abordar, de forma lúdica, o tema bíblico do dilúvio, intensifica-se nos poemas seguintes.

No poema “São Francisco” (p. 365), têm-se 3 oitavas constituídas de 5 sílabas no verso *Lá vai São Francisco*, que dá início às estrofes, e tetrassílabos nos versos restantes, e, como já foi mencionado, os versos curtos são mais apropriados em se tratando de leitor infantil. Outros aspectos estéticos responsáveis por promover a mediação com a criança são o uso de diminutivos (*pobrezinho, ribeirinho, Jesuscristinho, menininho, passarinhos*); a coloquialidade (perceptível na expressão *fazendo festa* e na abreviação *Pros*); o diálogo afetuoso e descontraído que o santo trava com o vento (*Bom dia, amigo*), com o fogo (*Saúde, irmão*) e com os passarinhos (*Contando histórias/ Pros passarinhos*).

Em “Natal” (p. 365-366), outro poema de temática bíblica, a história do nascimento de Cristo é recontada sob uma perspectiva lúdica e bem-humorada. As falas dos bichos assemelham-se às onomatopéias referentes a cada animal, sendo que a sugestão onomatopáica se amplia em decorrência da repetição de muitas destas falas. Assim, a fala exclamativa do galo (- *Cristo nasceu!*) sugere o cocoricó do galo, devido ao impacto do encontro consonantal /kr/ que inicia esse grito; o *longo mugido* do boi, em forma de interrogação (- *Aonde? Aonde?*) sugere, de fato, um mugido, em decorrência do fonema nasal /ð/, cuja sugestão se intensifica por meio da sua reiteração; a fala tremida do cordeiro (- *Em Belém! Em Belém!*) sugere o estridente *mé* emitido por este animal; a fala enraivecida da arara (- *Mentira? Arara. Ora essa!*) é também sugestiva, devido à aliteração do fonema vibrante palatal /r/.

A antropomorfização estende-se a outros poemas. “O Elefantinho” (p. 368) cativa o leitor, em decorrência da situação bem-humorada de um elefante - que é grande e robusto - correr de medo de um inofensivo passarinho. Ao ser perguntado sobre seu ar desconsolado, diz o elefantinho ao eu-poético, cuja linguagem representa a voz infantil: - *Estou com um medo danado/ Encontrei um passarinho!* A mediação com a criança é alcançada pelos diminutivos carregados de afetividade (*elefantinho, bichinho, passarinho*), pela estrutura dialogada, pela composição em redondilha maior, pela adoção da perspectiva infantil.

Em “O girassol” (p. 366-367), a flor, transformada em um *gentil carrossel*, torna-se brinquedo das abelhas *Pretas e vermelhas*. Enquanto estas, *Brincando, fedelhas*, rodam nas *pétalas amarelas*, ouve-se a cantiga: - *“Roda, roda, carrossel/ Roda, roda, rodador/ Vai rodando, dando mel/ Vai rodando, dando flor.”* Nesses versos, a aliteração do fonema vibrante velar /R/, as repetições verbais, os paralelismos sintáticos, as rimas cruzadas e o eco em *rodando, dando*, produzem a sensação do girar de um carrossel. Aliás, o próprio nome da flor - girassol - é um substantivo composto do verbo girar mais o substantivo sol. Percebe-se, ainda, que as abelhinhas tomam inteira posse do brinquedo, impondo quem pode ou não brincar nele: - *Marimbondo não pode ir que é bicho mau!/ - Besouro é muito pesado!/ - Borboleta tem que fingir de borboleta na entrada!/ - Dona Cigarra fica tocando seu realejo!*

No poema “As Borboletas” (p. 372), não há propriamente borboletas falantes, mas que adquirem características humanas como brincar: *Brincam/ Na luz/ As belas/ Borboletas* e gostar: *Borboletas azuis/ Gostam muito de luz*, além de sentimentos e de virtudes como a alegria e a franqueza: *Borboletas brancas/ São alegres e francas*. Entre os recursos formais que promovem a mediação com o pequeno leitor, há o emprego de diminutivos (*amarelinhas e bonitinhas*); a fluidez dos versos curtos; a divisão estrófica anticonvencional (uma oitava e quatro dísticos); o ritmo, que parece evocar um alegre balé, o que se casa com o sentido, já que se retratam borboletas bailando na luz.

Ao contrário desse singelo poema de Vinicius, observamos que, no poema “A borboleta” de Olavo Bilac, não se focalizou propriamente uma borboleta, mas sua imagem foi usada como pretexto para a veiculação de lições morais, ficando latente o autoritarismo adulto corporificado pela voz materna. Sob essa perspectiva, constata-se que, se, nas composições infantis bilaquianas, a antropomorfização de animais está a serviço da doutrinação do infante, nos poemas de Vinicius, o poeta, por meio do mesmo recurso, promove a

inovação devido ao fato de as composições não visarem ao didatismo, mas trabalharem, em divertido tom de brincadeira, com o ilogismo, a surpresa e o estranhamento.

Além de animais, Vinicius também personifica objetos; em “A Porta” (p. 368-369), esta, mediante um monólogo, mostra-se receptiva e aberta a todos: ao *menininho*, ao *namorado*, à *cozinheira*, ao *capitão*, exceto para quem chama pessoas burras de porta: *Só não abro pra essa gente/ Que diz (a mim bem me importa...)/ Que se uma pessoa é burra/ É burra como uma porta*. Dessa forma, constrói-se uma visão crítica, em que uma simples porta, questionando o senso comum, desfaz e contraria o clichê segundo o qual pessoas pouco dotadas intelectualmente são descabidamente rotuladas de “burras como uma porta”.

Reforçando a esfera lúdica, são construídos poemas a partir de onomatopéias, como exemplifica “As Abelhas” (p. 373), em que as palavras são trabalhadas de tal modo que a sua massa sonora realmente sugere um “zune que zune”: *AAAAAAAbelha-mestra/ E aaaaaaas abelhinhas/ Estão tooooooodas prontinhas/ Pra iiiiiiir para a festa./ Num zune que zune/ Lá vão pro jardim/ Brincar com a cravina/ Valsar com o jasmim*.

Em “A Galinha-d’Angola” (p. 371), evidencia-se, mais uma vez, a ênfase à massa sonora por meio da onomatopéia, que não apenas imita o som emitido pelo animal, mas também estabelece uma relação fono-semântica, posto que a galinha d’angola vive reclamando que está fraca: - “*Tou fraca! Tou fraca!*” Pode-se citar, ainda, “O Peru” (p. 371), em que se tem a engraçada situação de um peru que pensa que é pavão; nesse poema, também dá-se relevo à sonoridade mediante a onomatopéia: *Glu! Glu! Glu!/ Abram as alas pro Peru!*

Além de “A Porta”, os poemas “O Relógio” e “A Casa” também tematizam objetos. Em “O Relógio” (p. 367), observamos o jogo onomatopaico e o destaque conferido à pressa, que vai ao encontro da pressa infantil de descobrir e de experimentar o mundo: *Passa, tempo, tic-tac/ Tic-tac, passa, hora/ Chega logo, tic-tac/ Tic-tac, e vai-te embora*. Em contraponto, o poema “O tempo” de Bilac, mais que o tempo, salienta o trabalho, que, em obediência às normas capitalistas, deve ser feito com o maior rendimento dentro do menor tempo possível.

Nos poemas “O Pingüim”, “A foca”, “O Marimbondo”, “O Mosquito”, “A Cachorrinha”, há a imagem de uma criança alegre, vivaz, inquieta, bem distante da imagem de um adulto em miniatura. Em “O Pingüim” (p. 368), constituído por uma estrofe de 12 versos em redondilha menor, com rimas emparelhadas e interpoladas - tematiza-se uma situação pitoresca vivida por um personagem-animal que, como qualquer animalzinho, é muito querido à

criança. Por meio da estrutura dialogada, o eu-poético assume uma voz que coincide com a infantil, o que se percebe pelo leve humor e pelo tom simples e espontâneo: *Bom dia, Pingüim/ Onde vai assim/ Com ar apressado?* Entretanto essa aparente camaradagem do eu-lírico para com o pingüim é, na verdade, um “blefe” maroto: *Eu só gostaria/ De dar um tapinha/ No seu chapéu jaca/ Ou bem de levinho/ Puxar o rabinho/ Da sua casaca*. Mostra-se, portanto, a imagem de uma criança travessa que faz uma arteira proposta a um pingüim, ludicamente enfeitado com um *chapéu jaca* e com o pitoresco *rabinho da sua casaca*, ou seja, o seu próprio rabinho. Por meio da função fática da linguagem, o eu-poético cria uma estreita aproximação espaço-temporal, favorecendo a identificação do leitor infantil com o texto. Os diminutivos *tapinha*, *levinho*, *rabinho* conferem afetividade, diluindo a travessura da criança; por conseguinte, exercem função bem distinta da que exercia nos poemas bilaquianos, em que normalmente o diminutivo estava associado à imagem edulcorada da infância.

Outro poema em que se exploram a graça e o humor é “A foca” (p. 374), constituído de quadras e versos de 4 e 5 sílabas. Nesse poema, o eu-lírico conversa com o leitor mediante o esquema pergunta-resposta: *Quer ver a foca/ Ficar feliz?/ É por uma bola/ No seu nariz./ Quer ver a foca/ Bater palminha?/ É dar a ela/ Uma sardinha*. A criança travessa detectada em “O Pingüim” retorna nesse poema, sendo induzida à prática de peraltice pelos conselhos do eu-lírico, que revela, na última estrofe, as conseqüências da travessura que extrapola os limites de uma simples brincadeira, ferindo o outro e gerando a discórdia: *Quer ver a foca/ Fazer uma briga?/ É espetar ela/ Bem na barriga!*

Essa imagem de uma criança arteira, que não se coaduna com aquela retratada por Bilac, adquire novas nuances a cada poema de Vinicius. É o que observamos em “O Marimbondo” (p. 373), em que o eu-lírico conversa despojadamente com o inseto, assumindo uma voz que coincide com a infantil, em vista da tonalidade do discurso, que em muito se aproxima da fala infantil: *Marimbondo/ De chocolat/ Saia daqui/ Sem me morder./ Senão eu dou/ Uma paulada/ Bem na cabeça/ De você*. No refrão, que repete três vezes, também é possível notar, em função da espontaneidade, essa aproximação com a fala infantil: - *Êta bicho danado!*

No poema “O Mosquito” (p. 374), o eu-lírico, do mesmo modo que no poema anterior, conversa com um inseto, medindo forças com ele e, para isso, incorpora a voz infantil: *O mundo é tão esquisito./ Tem mosquito./ Por que, mosquito, por que/ Eu . . . e você?* Nesses versos, põe-se em evidência o pouco caso que se faz do mosquito, responsável por tornar o mundo *tão esquisito*. Mas, na seqüência, o caráter

lúdico é sublinhado, mediante a associação do inseto a um violinista: *Você é o inseto/ Mais indiscreto/ Da Criação/ Tocando fino/ Seu violino/ Na escuridão*. Dessa maneira, a criança-leitora é levada a associar o zumbido produzido por um mosquito com o som produzido por um violino, podendo imaginar, ainda, a situação inusitada desse inseto na função de violinista. Isso posto, à imagem do mosquito-violinista, justapõe-se outra imagem, igualmente surpreendente a do mosquito-serraria: *Você gostaria/ De passar o dia/ Numa serraria —/ Gostaria?// Pois você parece uma serraria!*

Em “A Cachorrinha” (p. 370-371) a voz infantil é novamente delineada. Enquanto no poema “Plutão” de Bilac o cão funciona somente como pretexto para o inculcamento de virtudes como a bondade, a fidelidade e a coragem, nessa composição, permeada por um tom bastante afetuoso, a cadelinha é vista como um *amor de cachorrinha!* Colocando-se no lugar da criança e mostrando o mesmo carinho que ela dispensa a um bichinho amado, o eu-lírico dialoga com a cachorrinha: *Pode haver coisa no mundo/ Mais branca, mais bonitinha/ Do que a tua barriguinha/ Crivada de mamiquinha?/ Pode haver coisa no mundo/ Mais travessa, mais tontinha/ Que esse amor de cachorrinha/ Quando vem fazer festinha/ Remexendo a traseirinha?*

No poema, os diminutivos *bonitinha, barriguinha, mamiquinha, tontinha, cachorrinha, festinha, traseirinha* são usados no sentido estritamente carinhoso; o advérbio de intensidade *mais* enfatiza esse carinho; as repetições também intensificam o tratamento todo especial conferido ao animalzinho; a linguagem aproxima-se da infantil ao fazer uso de expressões como *mamiquinha, tontinha, fazer festinha, traseirinha*; a interrogação, bem como o

pronomes de 2.^a pessoa *tua* revelam que se trata, de fato, de um diálogo entre a criança representada pelo eu-lírico e a cachorrinha, alvo de suas ternuras.

Em “O gato” (p. 372), constituído de tetrassílabos (com exceção do verso inicial que é pentassílabo) e com rimas nos versos pares (com exceção da última rima), tem-se um poema narrativo, que descreve as ações de um gatinho que *salta, pega, corre, pula, pára, dispara, muda de opinião*, até que, fatigado, *Toma o seu banho/ Passando a língua/ Pela barriga*. As ações descritas possibilitam que o pequeno leitor veja ali refletido o cotidiano de uma criança que também salta, pega, corre, pula, pára, dispara, muda de opinião, ficando fatigada ao final de tanta dinamicidade.

Como se vê, os animais selecionados para essa *Arca de Noé* são, em sua grande maioria, pertencentes ao universo infantil. Além disso, ao adotar a perspectiva da criança, o poeta viabiliza uma mediação adequada para cativar o pequeno leitor. Fugindo à retórica acadêmica, buscando brasilidade e captando com maestria as situações que envolvem a criança em seu relacionamento com o outro e com o mundo, Vinicius constrói a sua arca, que é um convite para o leitor nela se adentrar e lá permanecer, prazerosamente.

Aspectos contrastivos entre as líricas infantis de Olavo Bilac e de Vinicius de Moraes

Feita a abordagem das obras *Poesias Infantis* de Olavo Bilac e *A Arca de Noé* de Vinicius de Moraes, é interessante colocarmos em relevo, de forma sintetizada, um quadro dos aspectos contrastivos detectados em ambas as líricas:

<i>Poesias Infantis</i> (1904) - Olavo Bilac	<i>A Arca de Noé</i> (1970) - Vinicius de Moraes
Função poética + Função conativa	Função poética + Função fática
Divisão estrófica convencional	Divisão estrófica anticonvencional
Muitos poemas extensos	Poucos poemas extensos
Linguagem formal	Linguagem coloquial
Sintaxe e léxico acadêmicos	Sintaxe e léxico simples
Tom de sermão	Tom de brincadeira
Emprego de recursos retóricos	Espontaneidade
Uso da repetição como recurso persuasivo	Uso da repetição para marcar o ritmo
Diminutivos associados à ingenuidade	Diminutivos associados à afetividade
Maior valorização do significado	Maior valorização da sonoridade
Caráter didático-moralista	Ausência de didatismo/moralismo
Muitos temas são pretextos para lições de moral	Os temas são considerados <i>de per se</i>
Perspectiva adulta	Perspectiva infantil
Assimetria entre autor-adulto e leitor-criança	Ausência de assimetria
Racionalismo, linearidade, lógica	Ludismo, estranhamento, <i>non sense</i>
Imagem idealizada da criança	Imagem mais real da criança
Tratamento autoritário para com a criança	Respeito para com o universo infantil
Obra escrita para o consumo escolar	Obra escrita com finalidade artística

A casa de Bilac *versus* A casa de Vinicius: casas que não se casam

É possível observar que há, nas obras em estudo, vários poemas que podem ser postos em contraste. Conforme mencionamos, na obra bilaciana os poemas que antropomorfizam animais, tais como: “O boi”, “Plutão”, “A borboleta”, além das fábulas “A rã e o touro”, “O leão e o camundongo” e “O lobo e o cão”, funcionam como pretextos para doutrinar o infante, através da propagação de valores morais, ao passo que, na lírica de Vinicius, essa antropomorfização promove a inovação, por meio da surpresa e do *non sense*, como comprovam os poemas “Natal”, “O girassol”, “O elefantinho”, “O peru”, “As borboletas”.

Também são evidentes os contrastes entre “O relógio” de Vinicius (que focaliza a pressa infantil) e “O tempo” de Bilac (que focaliza o trabalho). O mesmo ocorre com os poemas “A borboleta” de Bilac, que funciona como pretexto para a veiculação de lições de moral, e “As borboletas” de Vinicius, que focaliza alegres borboletas brincando na luz. Também é tema comum o “Natal” de Bilac, que conta a história do nascimento de Cristo sob um ponto de vista tradicional, e “Natal” de Vinicius, que reconta a mesma história sob uma perspectiva lúdica. Entretanto um exemplo cujos contrastes nos parecem mais evidentes são as composições homônimas de “A casa”, que, apesar de possuírem o mesmo título, são diametralmente distintas. Em “A casa” (p. 339-340) de Bilac, tem-se um perfeito exemplo de modelo eufórico de representação familiar, em que se nota uma euforia com a vida doméstica e com as normas sociais passadas de pais para filhos:

1. Vê como as aves tem, debaixo d’asa,
2. O filho implume, no calor do ninho!...
3. Deves amar, criança, a tua casa!
4. Ama o calor do maternal carinho!

5. Dentro da casa em que nasceste és tudo...
6. Como tudo é feliz, no fim do dia,
7. Quando voltas das aulas e do estudo!
8. Volta, quando tu voltas, a alegria!

9. Aqui deves entrar como num templo,
10. Com a alma pura, e o coração sem susto:
11. Aqui recebes da Virtude o exemplo,
12. Aqui aprendes a ser meigo e justo.

13. Ama esta casa! Pede a Deus que a guarde,
14. Pede a Deus que a proteja eternamente!
15. Porque talvez, em lágrimas, mais tarde,
16. Te vejas, triste, desta casa ausente.

17. E, já homem, já velho e fatigado,
18. Te lembrarás da casa que perdeste,
19. E hás de chorar, lembrando o teu passado...
20. Ama, criança, a casa em que nasceste!

Composto de decassílabos sáficos, distribuídos em 5 quadras, com rimas cruzadas, esse poema trabalha, inicialmente, com a imagem das *aves* (metaforizando os pais da criança), a da *asa* (metaforizando a proteção fornecida pelos pais), a do *filho implume* (metaforizando a própria criança, vista como um ser dependente e carente) e a do *ninho* (metaforizando o próprio lar como sinônimo de calor e de aconchego). Desse modo, por meio do recurso da metáfora, o eu-poético condiciona a criança a *ver*, no lar e na família, um espaço de infinita proteção, como se o infante nunca fosse capaz de agir nem de se defender por conta própria. Sob essa perspectiva, percebe-se, já nos dois versos iniciais, que a criança não tem voz, pois está subordinada à família que a protege e a sustenta.

Empregando o verbo no imperativo: *Deves amar* (v. 3), *deves entrar* (v. 9), acentuado pelo tom euforicamente exclamativo, Bilac condiciona o infante a valorizar a casa como espaço de culto não só à família: *Ama o calor do maternal carinho!* (v. 4), mas também à religião (v. 9-14): *Aqui deves entrar como num templo,/ Com a alma pura, e o coração sem susto:/ Aqui recebes da Virtude o exemplo,/ Aqui aprendes a ser meigo e justo.// Ama esta casa! Pede a Deus que a guarde,/ Pede a Deus que a proteja eternamente!* Nesse sentido, o lar aparece como algo tão sagrado que até merece ser comparado a um templo, o que, em se tratando de inculcamento de valores morais, é mais do que conveniente à pretensa formação de uma *alma pura*, de um ser sem inquietudes - *coração sem susto*, e ao aprendizado da virtude, que, de tão enfatizada, chega a ser grafada com inicial maiúscula.

Na constatação de que tal virtude é recebida como *exemplo*, pressupõe-se que a criança a receba dos pais, que supostamente seriam exemplos perfeitos de virtudes como a *meiguice* e a *justiça*. Curiosa, aliás, é a escolha desses adjetivos: *meigo* e *justo*. Afinal, se a criança deve ser meiga e justa, conseqüentemente, não pode ser rebelde, inquieta, impulsiva. Além disso, nota-se que, se ela tem direito de pedir alguma coisa, apenas lhe concedem que peça a Deus pela proteção eterna da “casa-templo”.

A forma imperativa aparece em todas as estrofes, exceto na segunda, o que ocorre talvez por uma tentativa de eufemizar o tom autoritário: *Dentro da casa em que nasceste és tudo.../ Como tudo é feliz, no fim do dia,/ Quando voltas das aulas e do estudo!/ Volta, quando tu voltas, a alegria!* Porém, mesmo aí, a doutrinação permanece, pois se a criança volta *das*

aulas e do estudo, ao fim do dia, subentende-se que ela passou o dia todo na escola, considerada o seu “segundo lar”. Daí a alegria mencionada, já que, do segundo lar - a escola, o pequeno volta para o primeiro - a sua casa, sendo ambos lugares de doutrinação.

A partir do verso 15, o eu-poético como que profetiza as futuras lágrimas (em razão da perda do lar) derramadas pela criança já adulta: *Porque talvez, em lágrimas, mais tarde, / Te vejas, triste, desta casa ausente... // E, já homem, já velho e fatigado, / Te lembrarás da casa que perdeste, / E hás de chorar, lembrando o teu passado...* É evidente a oposição semântica entre estar na casa e perdê-la. Assim, temos casa equivalendo a calor, carinho, devoção (o que é destacado pela exclamação), e a perda da casa, a lágrimas, tristeza, nostalgia (o que é salientado pelas reticências). No último verso, reitera-se o imperativo acompanhado de exclamação, reforçando a ideologia transmitida: - *Ama, criança, a casa em que nasceste!*

Um dos recursos retóricos utilizado por Bilac consiste na aproximação espacial entre o eu-poético e a criança, o que se observa pelo emprego do discurso direto, do imperativo, da reiteração do advérbio *aqui* (estrofe 3), do demonstrativo *esta* (v. 13 e 16), do vocativo *criança*, do travessão (marca de discurso direto) e do tempo presente (*vê, é, voltas* etc.) que se opõem ao passado (*nasceste, perdeste*) e ao futuro (*lembrarás*), tempos que sugerem um distanciamento. Com isto, instaura-se uma proximidade maior entre o eu-poético e o leitor-mirim. Outra marca retórica está na reiteração do verbo *amar* (v. 3, 4, 13 e 20) e da palavra *casa* (v. 3, 5, 13, 16, 18 e 20), facilitando, pela redundância, o processo de memorização da ideologia veiculada.

Pela aproximação espacial, o eu-poético situa-se no interior da própria casa de que fala, dirigindo seu discurso diretamente à criança, que ouve calada. Ela apenas ouve porque sua voz, silenciada, inexistente no poema. Além disso, transmite-se uma imagem idealizada dela, pois, além de estudar o dia todo, deve ter *alma pura*, ser religiosa e virtuosa. Por essa via, propaga-se à criança-leitora que ela deve ter as mesmas qualidades apontadas no texto.

Bilac engenhosamente constrói seu discurso ideológico, englobando, em um só poema, o amor familiar, a valorização do lar, a religiosidade, o pedagogismo, a exemplaridade, o moralismo, por meio da reiteração, do vocativo, do discurso direto, do imperativo, da exclamação e da aproximação espacial, conferindo maior ênfase ao processo persuasório na doutrinação do pequeno leitor. Por outro lado, é preciso lembrar que, como já mencionamos, a sua obra infantil era direcionada às salas de aula, e é exatamente isso o que o poeta faz em *Poesias Infantis*.

Muito diferente é “A casa” (p. 375) de Vinicius de Moraes, construída por meio de imagens ilógicas e lúdicas:

1. Era uma casa
2. Muito engraçada
3. Não tinha teto
4. Não tinha nada
5. Ninguém podia
6. Entrar nela não
7. Porque na casa
8. Não tinha chão
9. Ninguém podia
10. Dormir na rede
11. Porque na casa
12. Não tinha parede
13. Ninguém podia
14. Fazer pipi
15. Porque penico
16. Não tinha ali
17. Mas era feita
18. Com muito esmero
19. Na Rua dos Bobos
20. Número Zero.

Esse poema é composto de uma estrofe única de 20 versos, que são, em sua maioria, tetrassílabos, com exceção dos versos 6, 12 e 19, que são pentassílabos. As rimas presentificam-se apenas nos versos pares, o que constrói um ritmo bastante leve e espontâneo. Ainda a respeito do ritmo, este é marcado por repetições das palavras *Não tinha* (v. 3, 4, 8, 12 e 16) e dos versos *Ninguém podia* (v. 5, 9 e 13) e *Porque na casa* (v. 7 e 11), contribuindo para marcar o compasso da música.

O tempo verbal empregado (pretérito imperfeito do indicativo) sugere um certo distanciamento, sobretudo no primeiro verso - “Era uma casa” - que, curiosamente, faz-nos lembrar do típico “Era uma vez...”, que inicia os contos de fadas. Mas, em vez de pregar uma visão maniqueísta da vida e do mundo como se fazia em tais contos, o eu-lírico realiza o inverso ao descrever uma casa totalmente diferente da tradicional, mediante o emprego de imagens disparatadas e, por isso, inovadoras.

No segundo verso, entende-se que se trata de uma casa *muito engraçada*, característica que certamente já seduz o pequeno leitor quanto ao que virá em seguida. Na seqüência, por meio da descrição, o eu-poético põe-se a enumerar uma série de elementos que a casa *não* possui: *Não tinha teto* (v. 3); *Não tinha chão* (v. 8); *Não tinha parede* (v. 12); *penico/ Não tinha ali* (v. 15-16). Enfim, era uma casa que *Não tinha nada* (v. 4). E, se não tinha nada, então *Ninguém podia/ Entrar nela não* (v. 5-6); *ninguém podia/ Dormir na rede* (v. 9-10); *Ninguém podia/ Fazer pipi* (v. 13-14).

Enumerando elementos inexistentes, promove-se a *desconstrução* da noção estereotipada de casa em paralelo à *construção* de uma ausência marcada pelo humor, e, conseqüentemente, dá-se margem a uma nova visão de mundo, um novo universo, que, pelo caráter renovado, foge ao lugar comum. Aliás, convém lembrar que Friedrich (1991), ao comentar a lírica moderna, mais especificamente a mallerméana, cita justamente o afastamento do real, que se dá por meio da transferência do objeto concreto à sua ausência.

Não há dúvidas de que “A casa” de Vinicius se enquadra em tais características comentadas por Friedrich (1991), uma vez que é tematizada uma casa cuja existência só se torna concreta na imaginação. Além disso, à medida que o eu-poético transforma o conhecido em estranho, mediante a substituição de elementos comumente encontrados em uma casa por sua ausência, dá-se lugar a uma situação inusitada, gerando surpresa. E, como salienta Candido (1986), a surpresa, nos textos literários, resulta da ocorrência de algo que foge totalmente às expectativas do leitor e que, configurando-se como algo fora do possível, transporta-o para um outro mundo. Por essa via, as associações ditas *normais* se rompem e são criadas conexões incomuns, renovando a poesia.

Nos versos 17 e 18 - *Mas era feita/ Com muito esmero*, reforça-se o *non sense*, pois a voz poética, após listar uma série de elementos ausentes, enfatiza o primor com que a casa era feita. Em outras palavras: se, de um lado, a casa não tinha teto, nem chão, nem parede, nem penico, de outro, era feita com muito capricho; mas, pergunta-se: como pode algo que não é feito de nada ser muito bem feito? Tais versos se contrapõem a tudo o que havia sido dito anteriormente, daí a presença sintomática da conjunção adversativa *Mas*. Nesse sentido, tem-se a figura oximórica, já que, no plano do senso comum, o fato de a casa *não ter nada* e, ao mesmo tempo, ser *feita com esmero* não combinam entre si. Essa combinação impertinente só se torna possível na poesia, que, assim como a criança, possui lógica própria.

Pondé (1982) sublinha que, com efeito, a criança, por ainda não ter sido moldada pelo racionalismo e pela visão linear do adulto, vê o mundo de forma emocional e globalizante, e a poesia, que valoriza o todo, aproxima, por meio da emoção, o produtor da obra de seu receptor. Justamente por transgredir o racionalismo, a poesia instaura uma outra lógica, semelhante ao ilogismo infantil, tendo a imagem papel preponderante na instituição dessa outra lógica. Em “A casa” de Vinicius, a construção da engraçada casa imaginária se dá por meio da justaposição de elementos comuns, mas que, pela sua ausência, torna a casa ilógica e mágica. Se o pensamento infantil é caracterizado pela lógica metafórica que valoriza a

imagem, então é natural que o leitor-mirim se sinta atraído por imagens anticonvencionais como as que se presentificam no poema.

Por fim, os dois versos finais - *Na Rua dos Bobos/ Número Zero* - indicativos da localização da casa, acentuam o caráter lúdico e ilógico da composição: se a casa é imaginária, a “rua dos bobos” na qual ela se localiza só pode ter existência no mundo da fantasia; se casa nenhuma de nossa realidade possui número zero, a casa do poema, caso pertencesse ao nosso mundo, também não possuiria. Entretanto, como ela faz parte de outra realidade, que é a da poesia, pode ter qualquer número, como pode não ter número algum. Pode-se assinalar, ainda, que o zero se vincula à ausência; portanto tem-se, do início ao fim, a situação paradoxal da *presentificação* da imagem da casa por meio da *ausência*.

Confrontadas, as casas de Bilac e Vinicius apresentam aspectos contrastivos: enquanto a casa doutrinária de Bilac é construída como espaço de fervoroso amor filial, de suprema dedicação ao lar, de prática de virtudes, devendo o pequeno leitor espelhar-se na exemplaridade transmitida, a casa imaginária de Vinicius, destituída de intuítos doutrinários, caracteriza-se pela justaposição de imagens ilógicas, pelo inusitado, pelo humor, à medida que desconstrói a visão comum que se tem de uma casa, instaurando uma nova perspectiva. E, se na composição bilaquiana o eu-lírico assume uma voz dogmática que tenta condicionar o comportamento do pequeno leitor para que este cultive o lar, a família, o estudo e a religião, a voz poética, na composição de Vinicius, assume a perspectiva infantil, em função do *non sense* e do ludismo que a caracterizam e que coincidem com a forma de apreensão da criança.

No tocante à linguagem, observamos que, no poema de Bilac, ela aparece em tom de sermão: pomposa, formal, retórica, solene; já no poema de Vinicius, ela se mostra em tom de brincadeira: espontânea, simples e, portanto, mais próxima à criança. Observa-se, ainda, que a construção sintática no poema do primeiro é bastante acadêmica, havendo inversões como: *Volta, quando tu voltas, a alegria!* (v. 8); no poema do segundo, os versos se encontram em ordem direta, com exceção dos versos 15 e 16: *Porque penico/ não tinha ali*.

Convém notar o emprego da 2.^a pessoa verbal na composição bilaquiana: *E hás de chorar, lembrando o teu passado...* (v. 19), o que constitui indício evidente de linguagem erudita. Aliás, o emprego de palavras coloquiais só se verifica em “A casa” de Vinicius, que emprega termos como *pipi*, *penico*, *bobos*, havendo, ainda, a preferência do verbo *ter* no lugar do *haver*. Por sua vez, em “A casa” de Bilac, o léxico mostra-se bem mais formal, com palavras como *implume* e *fatigado*.

Ambos os poemas possuem 20 versos, mas,

enquanto Bilac utiliza versos longos, Vinicius faz uso de versos curtos, mais facilmente apreendidos pelo infante. E, não obstante Bilac utilize recursos populares como a quadra e as rimas cruzadas, a ideologia propagada mostra-se conservadora. Para exercer seu poder persuasório, Bilac faz uso da reiteração e de recursos como o vocativo, o discurso direto, o imperativo, a exclamação; Vinicius, que não pretende explicitamente inculcar valores nem doutrinar e sim brincar com as palavras, utiliza recursos poemáticos na ênfase ao ludismo e, conseqüentemente, na valorização da criança.

Em síntese: nos poemas “A casa” de Olavo Bilac e “A casa” de Vinicius de Moraes, verificamos que, embora ambos se identifiquem em relação ao título, são numerosas as diferenças constatadas entre as “duas casas”, tanto em termos de conteúdo quanto de forma, de linguagem e de recursos poemáticos. Tais aspectos contrastivos são reveladores da “alma” dos dois poemas: “A casa” de Bilac consiste em espaço de doutrinação, de pedagogismo, de exemplaridade; a de Vinicius, em espaço de humor, de ilogismo e de inovação.

Considerações finais

Pelo exposto, observamos que, de fato, a poesia infantil, em seu período inicial, caracterizou-se pelo utilitarismo que converteu versos em manuais educativos, como se constata em *Poesias Infantis* (1904) de Olavo Bilac. A partir dos anos 60, concretizou-se o desejo de emancipação poética, como comprova *A Arca de Noé* (1970) de Vinicius de Moraes. A partir dos contrastes entre os versos de Bilac e os de Vinicius, pode-se afirmar que suas obras promovem a mediação com a criança de formas diferenciadas: Bilac faz uso do processo persuasório para manipular a criança e veicular ideologias

condizentes com a meta de inseri-la em um mundo regido pelo adulto, enquanto Vinicius promove a ruptura com o tradicional, por meio do dialogismo, do humor, do ludismo. Ao contrário da obra bilaquiana, caracterizada pelo adestramento social, a lírica de Vinicius explora toda a potencialidade da palavra e, na ausência de doutrinação, o poeta torna-se cúmplice da criança, isto é, a situação de assimetria se desfaz e o universo infantil é respeitado pela nivelção entre o autor-adulto e o leitor-criança.

Referências

- ARROYO, L. *Literatura infantil brasileira: ensaio de preliminares para a sua história e suas fontes*. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990.
- BILAC, O. *Poesias Infantis*. In: BILAC, O. *Obra reunida* (org. e introd. de Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 293-344.
- CANDIDO, A. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- LAJOLO, M. *Usos e abusos da literatura na escola: Bilac e a literatura escolar na República Velha*. Rio de Janeiro: Globo, 1982.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1984.
- MORAES, V. de. *A Arca de Noé*, 1970. In: MORAES, V. *Poesia completa e prosa*. (org. de Afrânio Coutinho com assistência do autor). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 363-375.
- PONDÉ, M. G. F. Poesia e folclore para a criança. In: ZILBERMAN, R. (Org.). *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 117-146.

Received on July 30, 2003.

Accepted on May 12, 2004.