

LETRAS DE HOJE

Nº 43

MARÇO DE 1981

Cr\$ 200,00

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
Curso de Pós-Graduação em Linguística e Letras
Centro de Estudos da Língua Portuguesa

Letras de Hoje
estudos e debates de
assuntos de lingüística,
literatura e língua
portuguesa

n.º 43

Março de 1981 - Ano 14

EXPEDIENTE

LETRAS DE HOJE

Fundada em 1967

Administração: Avenida Ipiranga, 6681

Caixa Postal 1429

90.000 Porto Alegre - RS - Brasil

Curso de Pós-Graduação em Linguística e Letras/Centro de Estudos da Língua Portuguesa em convênio com o Conselho Federal de Cultura.

Diretor: Prof. Ir. Elvo Clemente

Vice-Diretor: Prof. José Marcelino Poersch

Revisão e correspondência:

Prof.ª Maria Rita Ponsi Motta

Conselho Editorial

Para assuntos lingüísticos: Augustinus Staub, José Marcelino Poersch, Leonor Scliar Cabral, Feryal Yavas e Mehmet Yavas.

Para assuntos literários: Gilberto Mendonça Teles, Heda Maeli Caminha, José Edli de Lima Alves, Petrona Dominguez de Rodríguez Pasquês e Regina Zilberman.

Para assuntos interdisciplinares: Ignacio Antônio Neis e Urbano Zilles.

A Revista aceita contribuições de sua especialidade.

Os originais enviados à Revista não serão devolvidos, mesmo que não sejam utilizados.

A Revista aceita trocas.

On demande l'échange.

We ask exchange.

Preço da assinatura

— 4 números anuais —

Brasil: Cr\$ 600,00

Exterior: US\$ 20

Número avulso: Cr\$ 200,00

Os pagamentos podem ser feitos por cheques bancários ou através de vale postal em favor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

SUMÁRIO

Regina Zilberman — Apresentação	p. 5
Maria da Glória Bordini — Por um conceito de poesia infantil	p. 7
Bernardete Guerra Marcarini — Doutrinação em <i>O dia de ver meu pai</i>	p. 38
Iza Celina M. Brunetta — <i>O dia de ver meu pai</i> ou a falência da comunicação	p. 44
Ernesto Wayne — O solo do sonho	p. 49
Ana Maria Lisboa de Mello — <i>A chave do tamanho: a instauração de uma nova ordem</i>	p. 67
Antônio Carlos Scavone — Reflexos do positivismo em <i>A chave do tamanho</i>	p. 75
Emi Maria Santini Saft — O modelo narrativo em <i>Papitoco procura um amigo</i>	p. 85
Pedro Cântio da Silva — A moral pedagógica de <i>A ilha perdida</i>	p. 98
Neide Gondim de Freitas Pinto — <i>A bolsa amarela: uma interpretação psicanalítica</i>	p. 106

APRESENTAÇÃO

O interesse pela Literatura Infantil nos últimos anos pode ser avaliado pelo número de publicações aparecidas sobre o tema, assim como pelo sucesso de cursos, palestras ou seminários dedicados ao gênero. O Curso de Pós-Graduação em Lingüística e Letras da PUCRS tem um papel pioneiro neste campo em nosso Estado, por ter promovido e estimulado uma atividade de especialização sobre Literatura Infantil; e o mesmo pode ser afirmado em relação ao Centro de Pesquisas Literárias, que tem desenvolvido um extenso programa nesta área, ou em relação a **Letras de Hoje**, cujo nº 36, dedicado à discussão das relações entre literatura para crianças e escola, esgotou-se rapidamente.

Este novo número de **Letras de Hoje**, outra vez dirigido à Literatura Infantil, retoma todos estes fios. Destaca trabalhos produzidos durante o II Curso de Especialização em Literatura Infanto-Juvenil, promovido pelo Pós-Graduação em Lingüística e Letras, trabalhos estes que estão associados às principais linhas de orientação do CPL. E dá um passo adiante na abordagem do gênero produzido para a infância: após ter se envolvido com questões teóricas e pedagógicas, atribui agora a primazia ao texto literário, discutindo seu estatuto artístico e ideológico a partir de uma postura crítica.

Com isto espera-se levar avante a investigação desencadeada pela Literatura Infantil, abrindo novas frentes de trabalho e estimulando a pesquisa intelectual, visando ao aprimoramento da criação literária e sua crítica.

REGINA ZILBERMAN
Organizadora

POR UM CONCEITO DE POESIA INFANTIL

Maria da Glória Bordini

O POEMA INFANTIL E SUA ESPECIFICIDADE LITERÁRIA

A preocupação em investigar a especificidade da poesia infantil esbarra em dois obstáculos maiores: a ausência quase completa de trabalhos teóricos sobre essa área e o menosprezo que persegue as iniciativas ligadas ao estudo da literatura infantil, desvalorizando-as.

No caso do poema para crianças, as raras menções teóricas encontráveis ressaltam a função lúdica que essa forma de discurso literário preencheria, através da montagem e desmontagem das estruturas lingüísticas naturais, especialmente ao nível da sonoridade. A tendência mais comum é o estabelecimento de tipologias dentro desse gênero poético, visando não a fins estéticos e, sim, a propostas pedagógicas, como a adequação dos textos a faixas etárias e o seu uso para o desenvolvimento das capacidades expressivas do aluno.¹ Entre os franceses, há uma tendência a buscar o fundamento ideológico dessa espécie de manifestação da linguagem, que acaba, entretanto, por diluir-se em controvérsias a respeito também da participação da escola como instrumento de autopreservação das classes dominantes, esquecendo-se do fenômeno em pauta, o poema propriamente dito.² No Brasil, as pouquíssimas referências à poesia infantil ou provêm da crítica noticiosa, que nem alcança estatuto científico enquanto tal, nem ambiciona a qualquer voo teórico, ou desenvolvem-se dentro das metodologias de ensino da língua, reforçando o enquadramento didático (aquisição do hábito da leitura, aumento da criatividade lingüística, etc.).

Na verdade, não se conhecem posicionamentos teóricos definidos sobre o assunto, uma vez que a ciência literária sempre reduziu a literatura infantil à condição de gênero menor, indigno, portanto, de consideração séria. De um ponto

de vista da estética recepional, entretanto, o caráter adaptativo predominante nessa literatura, determinado pela relação assimétrica básica entre produtor/adulto e receptor/criança, e sua ambigüidade ideológico-formal, proveniente da necessidade de mascaramento do real para manter o laço de dominação entre a sociedade dos adultos e a das crianças, são campo fértil para a perquirição de sua natureza e justificam a atenção teórica a suas modalidades, constituição e funções, desde que não se perca de vista o lugar central que o receptor/criança ocupa nesse contexto.³

A partir dessas constatações, que demarcam a penúria da investigação literária acerca do poema infantil e denunciam a permanência do preconceito contra os gêneros dirigidos ao consumidor mirim, a posição inicial do pesquisador interessado em alterar esse estado de coisas deve ser a de olhar seu objeto de estudo com a máxima isenção possível, para destacar seus atributos próprios e delimitar sua gama de manifestações, partindo de suas raízes históricas e desvendando a rede de relações estruturais intrínsecas e extrínsecas que o conformam.

Como a produção brasileira de textos poéticos infantis é profusa em termos quantitativos e trivial em termos qualitativos — o que qualquer observador desarmado poderá reconhecer ao simples contato de leitura — será aqui afastada de cogitação, uma vez que, dentro da própria tradição nacional, nunca consistiu num fenômeno que, mesmo ao nível do público consumidor, adquirisse qualquer significado cultural. O fato é que só sobrevive na esfera escolar, porque apóia os objetivos (de) formadores da educação por esta ministrada.

O **corpus** selecionado para estudo deve, pois, apresentar um bom teor de representatividade no quadro da comunidade a que se destina, ainda que o aspecto artístico seja desconsiderado e apenas o literário conte. Ora, dentre as literaturas Internacionais para crianças, a preeminência da **nursery rhyme** enquanto gênero influente intra e extrafronteiras é ponto pacífico. Graças ao imperialismo inglês que avassalou o mundo desde o século XVI até o XIX, a "rima de dormitório" deixou traços em várias literaturas, em especial, evidentemente, na norte-americana, que a incorporou sem grandes variações, mas também nas européias, como é verificável na portuguesa, que legou ao Brasil algumas de suas formas. Para avaliar a amplitude de sua penetração, seria preciso pesquisar a poesia infantil hindu e africana, o que até agora, ao que se saiba, não foi feito, mas basta seu prestígio entre os próprios britânicos, que

se comprova pelo aproveitamento de certos de seus temas e versos na literatura para adultos (veja-se o exemplo de Agatha Christie, no romance policial), para garantir-lhe a significação desejável como universo de pesquisa.

Partindo-se desse pressuposto, e levando-se em conta igualmente a antigüidade desse gênero de poesia infantil, de origem folclórica, e sua sobrevivência sem queda de popularidade até os tempos modernos, foram adotadas como fonte de trabalho para as finalidades deste estudo, 800 rimas reunidas na obra **The Oxford Nursery Rhyme Book**,⁴ examinadas do ponto de vista de estruturação interna e da temática abordada. Como a referida coletânea já agrupa o material segundo um critério bastante flexível de ordem de dificuldades, correspondendo a diferentes estágios do desenvolvimento da criança, mantiveram-se neste trabalho as mesmas divisões existentes na obra, a fim de incorporar à descrição o fator maturidade. Tais divisões são: brincadeiras com o bebê e canções de ninar; primeiras preferências; canções curtas; pessoas; um pouco de instrução; despertar; maravilhas; charadas, truques e armadilhas; baladas e canções longas. Segundo os organizadores, Iona e Peter Opie, essas seções corresponderiam a, respectivamente: 1) época em que a criança ainda não consegue ouvir textos lidos e em que os versos são recitados quando está ao colo da mãe ou se veste, banha-se e é posta no berço; 2) época em que a criança descobre semelhanças sonoras e se fascina pelas repetições aliterativas ou onomatopáicas, a um passo da audição de versos lidos ao colo materno; 3) época em que a criança é capaz de cantar ou de reconhecer uma melodia, mesmo sem música, atentando só para a variação sonora e ao ritmo; 4) época em que a criança começa a entender o sentido das palavras e, assim, a apreciar os retratos esboçados nos versos; 5) época em que a criança pode estar interessada em iniciar sua instrução pré-escolar e em que as rimas, antes de informar, preparam uma atmosfera favorável ao ensino posterior; 6) época em que a criança se torna capaz de perceber não só o sentido, mas o valor signico da palavra, apurando a sensibilidade para a poesia propriamente dita; 7) época em que, já captando o valor poético das palavras, a criança se prende aos jogos lógicos em que as coisas tomam dimensões surpreendentes, fantásticas, bastando encadeá-las a partir de um pensamento condicional — é o mundo do "se"; 8) época em que o interesse pela dedução lógica se intensifica e se transforma em desafio: é a iniciação à metáfora, em que as coisas se disfarçam de outras coisas, mas podem ser descobertas através das inter-relações estabelecidas; e 9) o limiar da idade da razão, ao redor dos sete

anos, em que a criança passa a preferir a narrativa em prosa, pois a música e a construção estática da rima lhe parecem demasiado infantis: a balada, então, supre o elemento narrativo e concorre com a prosa.⁵

Por esse arranjo, pode-se constatar que a **nursery rhyme** constitui um verdadeiro aprendizado da linguagem poética, partindo do elemento sonoro ao semântico e do aspecto referencial ao inferencial, respeitando as características de maturidade crescente da criança em termos de cognição (vai claramente do concreto ao abstrato e de uma visão difusa do mundo para a discriminatória).

De origem anônima, dado seu conteúdo expressamente dirigido à criança, deduz-se que tenha surgido por volta de 1600, já que os estudos de história da literatura infantil indicam essa fase da civilização ocidental como a de mudança em relação à posição da criança no mundo adulto. O fato é que só durante o século XVII, com a ascensão da burguesia, o **status** da criança é reconhecido como diferente e a concepção de família unicelular, valorizando o papel feminino de proteção e afetividade e o papel masculino de provedor e racionalidade, se afirma como modelo social desejável. Assim, a população infantil, antes indiferenciada da adulta, passa a ser encarada como um segmento útil da sociedade, pois de um lado reforçará o futuro contingente de mão-de-obra e de outro deverá herdar a hegemonia duramente conquistada à nobreza.⁶

Não é de surpreender que a **nursery rhyme**, de início veiculada pelas **nurses** no meio aristocrático, transborde para a classe burguesa emergente, que, à época da Restauração, disputava o poder por vias econômicas, enquanto a nobreza o mantinha por vias políticas. Se a aristocracia ridicularizava o capitalista, que se fizera pela Revolução Comercial, por suas tentativas de ascensão pela riqueza e instrução, este, por seu turno, fazia valer seu dinheiro e apregoava as virtudes da vida em família, da seriedade protestante e do esforço pessoal, contrastando-as com a dissolução dos costumes de seus rivais, mas secretamente invejando-lhes a posição e copiando-lhes as instituições.

Dessa emulação, espalha-se o regime das amas de leite, as **nurses**, cujo descaso para com seus tutelados se transforma gradualmente num problema de proporções nacionais, dada a taxa de mortalidade infantil decorrente. A figura da mãe passa então a receber ênfase social e substitui a da **nurse**, fortalecendo, com o atendimento cuidadoso dos filhos, as fileiras da

classe que um século adiante assumiria o poder, com a Revolução Industrial.

A **nursery rhyme**, aprendida das amas, é agora transmitida às novas gerações pelas mães e, dada a crescente importância do público infantil e da vida familiar nuclear, não é de admirar que adquirisse um **status** literário e fosse preservada pela imprensa nos **toybooks** e **chapbooks** do século XVIII, vendidos por ambulantes. Disseminando-se pelos vários estratos sociais, tornar-se-ia um hábito nacional inglês, que se conserva inalterado até hoje.

Na verdade, o conteúdo francamente rural dessas rimas aponta para a possibilidade de que sejam uma sobrevivência da literatura oral campesina do período feudal, apropriada pelas amas e depois fixada pela imprensa burguesa. Essa evolução explicaria a popularidade do gênero, uma vez que se reportaria às raízes primordiais da classe que o consumiria, inconscientemente desejosa de regressar ao bucolismo idealizado da vida campestre e os pequenos burgos medievais, ante a ansiedade produzida pela competição do estilo de vida burguês.

Essa hipótese asseguraria o lugar fundamental dessa poesia enquanto forma embrionária não só dos cânones literários, mas também do modo de ser da burguesia, o que justificaria ser tomada como objeto de pesquisa da especificidade do gênero, uma vez que nossa literatura ocidental, não apenas infantil, mas adulta, é ainda principalmente burguesa.

A PRIMEIRA FASE DA RIMA INFANTIL:

OS JOGOS CORPORAIS COM O BEBÊ

Os poemas desse grupo traduzem um forte envolvimento afetivo entre mãe-filho, às vezes deixando transparecer uma certa impaciência de parte daquela, nas ameaças feitas ao bebê quando resiste a alguma de suas tarefas típicas. Todos os textos metaforizam partes do corpo ou comportamentos infantis, descrevendo a brincadeira física da mãe com o filho, seja para sensibilizá-lo em relação a seu rosto, pés, mãos, dedos, ou para convencê-lo a comer ou dormir.

As rimas que se referem ao rosto são formadas de versos breves, dissílabos ou trissílabos, em estrofes de quatro a quatorze versos. Nomeiam as feições, associando-as às suas funções naturais e por vezes comparando-as à casa ou à aldeia, terminando por aludir a ações ligadas ao entrar. Por exemplo,

Here sits the Lord Mayor (testa)
Here sit his men (olhos)
Here sits the cockadoodle, (face direita)
Here sits the hen, (face esquerda)
Here sit the little chickens, (dentes)
Here they run in, (boca)
Chin chopper, chin chopper,
Chin chopper, chin. (belisca-se o queixo)

Mesmo com versos mais longos (esse texto é exceção no conjunto), mantém-se a formação rítmica interna sincopada, que acompanha os gestos da mãe sobre o rosto do bebê.

Outro tipo de rima de sensibilização física trata dos dedos do pé ou da mãe, mencionando seu tamanho, função, mas sem denominá-los por seus nomes comuns. Cada dedo recebe um nome próprio e, daí, assume o papel de uma personagem que age (uma dança, um roubo). Evidentemente, o recitante mima com os dedos a ação descrita. O dedo mínimo é tratado como se fosse a criança: ou carinhosamente (o preferido da mãe) ou recebe a culpa por uma travessura dos outros. Os dedos dos pés são associados usualmente a porquinhos:

This little pig had a rub-a-dub,
This little pig had a scrub-a-dub,
This little pig-a-wig ran upstairs,
This little pig-a-wig called out, Bears!
Down came the jar with a loud
Slam! Slam!
And this little pig had all the jam.

(p. 5)

Vários poemas acompanham movimentos de cócegas ou palmadas nos pés (todos associados ao ato de ferrar cavalos), nas mãos, subindo pelos braços, andando com os dedos pela cabeça até o rosto, ou coçando os joelhos. O ritmo segue o do movimento implícito nos versos. As ações físicas são mimetizadas por coelhos ou ratos sendo caçados até a toca ou completam-se com a advertência; "se você rir, não é um cavaleiro" (ou: "é uma velhota"). O mecanismo de provocar o prazer físico e impedir que se manifeste traz uma nuance sado-masoquista à relação mãe-filho, o que fica bem claro nos textos em que, no fim da caçada, se puxam os cabelos do bebê, ou em que a mãe imita alguma armadilha com as mãos e belisca o dedo que este foi induzido a introduzir na toca de uma raposa, por exemplo.

Há brincadeiras bem mais inofensivas, em que a mãe mima o que é dito no poema com gestos, pela sombra das mãos contra a parede, ou cobrindo-as com lenços e dramatizando

pequenos sketches (como o do confessor que pede beijos à senhora como penitência). A cadência dos versos reforça a dos movimentos maternos.

A participação da criança no movimento encenado pela mãe ocorre nos poemas para dançar, em que se descrevem ações de subir e descer, ir para frente ou para trás. A moldura é o interior da casa ou o pomar e o pequeno ator é comparado a gatinhos ou cordeiros brincalhões. Alguns textos convidam a criança a dançar para o pai, prometendo-lhe que, ao chegar, ele lhe trará dinheiro, frutas, roupas ou mãos sujas. Os "jogos de cavalinho", executados com o filho no pé ou joelho do pai, são os únicos que mostram a presença paterna e revelam um universo masculino: o dos cavaleiros.

As primeiras brincadeiras de roda marcam nos versos as ações dos integrantes do jogo. Têm fundo cortesão: falam de reis, senhoras, flores, roupas coloridas, de mistura a vacas, baldes e sinos de casamento, expressando talvez os sonhos de ascensão das mães.

Todavia, essa primeira atividade ao ar livre não representa muito no contexto desse grupo dedicado ao bebê. Maior expressão têm as cantigas de ninar ou voltadas ao despir-se e subir ao quarto para dormir. Estas tentam aliciar a criança ou convencê-la com ameaças. Ao primeiro tipo pertencem as que invocam a proteção dos evangelistas ou dos anjos sobre a criança adormecida, as que comparam o dormir infantil com o recolhimento dos animais à noite. Ao segundo, as que prometem pancadas, ou a intervenção de monstros. Predomina, porém, um tom geral de carinho, deixando a criança perceber que, mesmo se seus pais ou parentes não estão a seu lado, ela é amada e nenhum monstro a carregará se não dormir. Uma das exceções curiosas é a cantiga em que Bonaparte aparece como um gigante devorador:

And he'll beat you, beat you, beat you,
And he'll beat you all to pap,
And he'll eat you, eat you, eat you,
Every morsel snap, snap, snap.

(p. 20)

A descrição dos poemas desse grupo permite isolar duas características dominantes nesse tipo de rima: a associação do som redundante e do ritmo do verso ao movimento ou toque corporal e o recurso a imagens domésticas ou aldeãs para referir a criança ao próprio corpo. A finalidade é o auto-reconhecimento e o estreitamento da relação pai-filho, com desta-

que à figura materna como ponte entre a criança, a linguagem e o mundo.

A SEGUNDA FASE DA RIMA INFANTIL: A ALITERAÇÃO E A COMICIDADE

Neste grupo aparecem poemas que implicam um estágio mais avançado da vida do bebê, aquele em que aprende a caminhar e ensaia-se no falar. Quantitativamente, as rimas que se relacionam a animais domésticos são mais numerosas, mas existem outras que começam a esboçar o domínio das relações sociais, enfatizando a necessidade de amor e inteligência. A criança já tem vontade e desejos reconhecidos nos textos e as primeiras normas de conduta se delineiam, sem, contudo, implicarem imposição. Por exemplo: Tommy pode pedir ao pai-deiro que marque uma torta para ele com um T, ou Jack-a-Dandy pode roubar um doce e sair-se bem.

Típicos dessa fase são os **jingles**, pequenas quadras ou quintetos com o primeiro verso, ou os demais, aliterativos, apresentando rimas internas e finais: "Humpty Dumpty sat on a wall/Humpty Dumpty had a great fall". Os temas são acontecimentos caseiros, envolvendo cães, gatos, ratos, porcos, ou acender o fogo, brincar pulando sobre uma vela acesa, mas podem relatar fatos nacionais da vida fora da casa — mendigos que vêm à cidade, a égua perdida em Lincoln Lane, jogar o gato no poço. A tônica é o lado cômico das ações narradas, nunca levadas a sério, mesmo que acabem com o desastre do herói.

Surgem as primeiras atitudes morais — jogar escada abaixo o velho que não reza, expulsar da cidade o leão e o unicórnio que não cessam de brigar. **Jack and Jill** são o padrão dessa moral chocarreira: o menino cai e se fere, a irmã ri e é castigada pela mãe, mas logo os dois estão juntos brincando.

O elemento cômico se acentua em histórias rimadas mais longas e encarrega-se de manter a atenção do ouvinte até o final. **Old Mother Hubbard and her Dog**, por exemplo, é formado de quatorze quadras com rimas alternadas e cruzadas e se estrutura com base num desfecho inesperado para cada estrofe: a velha mãe Hubbard tudo experimenta para contentar seu cão e cada vez é levada, por uma reação desconcertante deste, a tomar outra medida também frustrada, de modo que o cão, progressivamente, vai se humanizando e acaba por dançar com sua dona benévola. Cada ação da velha ensina o que um certo profissional faz: o padeiro, o agente funerário, o

peixeiro, o taverneiro, etc., ampliando, assim, a esfera de conhecimentos do pequeno ouvinte.

Informativos também são alguns textos que expressam relações clássicas, entre patrão e empregado, rainha e damas, homem e mulher, rei e servos, onde ficam patentes os contrastes e dominação. A oposição criança/adulto é mascarada, permitindo-se que os pequenos vençam os grandes pela astúcia e os adultos sejam vistos como engraçados. Aparecem as meninas malvadas, tais como as que se sujam ou imitam o sexo oposto, bem como os garotos que assaltam meninas com beijos (**Georgie Porgie**) ou roubam um doce (**Tom**, o filho do flautista) e que devem ser humilhados. Os adultos, em contrapartida, nunca o são, ainda que, como Jack, vendam a esposa por um alfinete. Nessa linha, sobressaem os textos que ridicularizam as fraquezas infantis: **Miss Muffet**, que é assustada por uma aranhazinha; **Tweedledum** e **Tweedledee**, que querem brigar mas são espantados por um corvo; **Simple Simon and the Pieman**, em que o herói é tão tolo que carrega água em pe-neira.

Os animais, entretanto, recebem tratamento sempre carinhoso. Entre criança e bicho de estimação as atitudes retratadas não são nem cômicas, nem dominadoras, mas de respeito mútuo. Os animais são valorizados porque dão algo ao homem e porque respondem ao amor humano. Nesse sentido, os poemas sobre passarinhos são os mais ternos: descrevem seus amores e aflições e permitem que o ouvinte, na sua fragilidade inerente, se identifique com a dos animais, liberando tensões próprias de sua pequenez. Sobre esse relacionamento, é representativo **Mary's Lamb**, uma dos mais célebres poemas infantis de todos os tempos:

Mary had a little lamb,
Its fleece was white as snow;
And everywhere that Mary went
The lamb was sure to go.

It followed her to school one day,
That was against the rule;
It made the children laugh and play
To see a lamb at school.

And so the teacher turned it out,
But still it lingered near,
And waited patiently about
Till Mary did appear.

Why does the lamb love Mary so?
The eager children cry;
Why, Mary loves the lamb, you know,
The teacher did reply.

(p. 36)

Paralelamente à imagem da perfeita correspondência do amor, esse texto, como os outros acima referidos, dramatiza os laços ideais adulto/criança, pondo-se, porém, do lado dessa última e condicionando seu dar-se à entrega desinteressada dos grandes.

Todavia, os aspectos negativos da existência também são objeto de rimas: a morte, apresentada com realismo, a ingratidão, a pobreza, o envelhecimento, embora um véu de comichidade encubra suas verdadeiras dimensões. Exemplificativo desse enquadramento é *The House That Jack Built*, talvez o tipo mais conhecido de narração longa da poesia infantil, que tem sido matiz estrutural de muitas histórias cômicas. Trata-se de uma narrativa que se desdobra numa série de desastres iniciais até chegar a incidentes triviais do cotidiano por um encadeamento lógico que só vale para cada ação isolada, mas não para o todo. Cada quadra introduz uma nova personagem, que pratica uma nova ação, que repercute na imediatamente anterior e obriga à entrada em cena de outra personagem e de outra ação. Cada estrofe repete todas as personagens e ações anteriores, de forma que a extensão da história depende da capacidade de memória verbal do narrador. O conteúdo é de cunho rural, mas até hoje é internacionalmente apreciado por leitores urbanos, o que indica estar o atrativo mais na construção do que no que é dito. Talvez o componente de frustração e a imagem fragmentada de uma realidade que essa estrutura apresenta sejam, no fundo, as razões de sua popularidade, uma vez que corresponderiam às limitações de compreensão da criança ante uma situação em que as ligações lógicas lhe são sonegadas.

Nesse grupo, portanto, a par da importância temática da pequenez e da submissão, avulta a utilização da ilogicidade para provocar o riso e, com ele, a aceitação tácita da representação falseadora da realidade que os poemas oferecem, o que é ainda mais acentuado pelo jogo sonoro recursivo, em que as sílabas andam em círculo e as implicações semânticas são impressas subliminarmente na consciência infantil, num envoltório de sonoridades ilusórias.

A TERCEIRA FASE DA RIMA INFANTIL: A MELODIA

Este grupo se individualiza pelo predomínio do jogo sonoro, envolvendo variação de metros, rimas, pausas e curvas melódicas, aliterações acima de tudo. A temática é a vida nos pequenos burgos, entremeada de histórias fantásticas e de jogos ou tarefas executados por personagens crianças. O elemento *cantabile* avassala as formas lingüísticas e o sentido.

Essas canções se apóiam num esquema rítmico marcado pela repetição, seja de metros, versos ou palavras, algumas destas apenas aliterativas ou onomatopaicas, com a função estrutural de reforçar a imagem produzida pelo todo. O tecido melódico resultante parece metaforizar o ritmo do corpo a dançar em rodas ou a brincar à solta, no tipo de jogo cíclico que usualmente fascina a criança.

São textos curtos e rimados, com raras exceções mais longas. É muito comum que o primeiro verso desfie uma cadeia sonora crescente ou internamente rimada: "My maid Mary", "An owl in an oak", "Ypsey, Wipsey, Spider", "Sing, sing, hey din a ding". O mecanismo da repetição ultrapassa, porém, o nível fônico e atinge o léxico, a sintaxe e a semântica:

Oh, the beve old Duke of York,
He had ten thousand men;
He marched them up to the top of the hill,
And he marched them down again.
And when they were up, they were up,
And when they were down, they were down,
And when they were only half-way up,
They were neither up nor down.

(p. 62)

O tom das canções desdobra-se desde o lírico, que descreve os sentimentos do observador em relação à vida cotidiana, até o zombeteiro (em geral associado aos vícios humanos), o melancólico e o aventureiro (ligado às travessuras infantis). Há posturas narrativas, descritivas, mas singulariza-se nesse grupo as exortativas (mandando o vento soprar para que o moinho forneça farinha para o pão, ou que a velha senhora fie, ou que os pássaros se afastem da colheita), figurando o desejo de participação da criança nos fatos que a rodeiam.

A temática oscila entre os motivos da vida animal, comparados à vida infantil, como na história dos três gatinhos que perderam as luvas e são repreendidos pela mãe, depois as acham e lavam e são recompensados com a promessa de uma caça ao rato, e os acontecimentos marcantes da comunidade rural: as marchas, os casamentos, as feiras, as expedições em bandos, as brincadeiras em comum. Por vezes, um fato bucólico transforma-se num enredo absurdo, como em *Little Bo-peep*, em que a pequena pastora perde os carneiros e os acha, mas sem caudas, e depois as descobre penduradas ao sol para secar. Nessa linha enquadram-se a maior parte dos textos especulativos sobre a realidade, em que as coisas aparecem desconexas e amontoadas, compósitas, deixando transparecer uma compreensão parcial, que se vale da imaginação para suprir as lacunas lógicas:

I had a little horse,
His name was Dappled Grey,
His head was made of gingerbread,
His tail was made of hay;
(p. 71)

Como a canção se presta ao extravasar do sentimento, boa parte dos textos traduz tristeza, perplexidade, apelo (em especial as canções dos vendedores ambulantes, que celebram as qualidades de seus produtos e procuram convencer o freguês a comprá-los; e as canções mágicas, com que a criança tenta abalar o curso dos fenômenos naturais ou fascinar os animais para que a sigam ou lhe façam a vontade), ou então alegria e ternura:

Lilies are white,
Rosemary's green,
When I am king,
You shall be queen. ...
(p. 60)

ou

What are little boys made of, made of?
What are little boys made of?
Frogs and snails
And puppy-dogs' tails,
That's what little boys are made of. ...
(p. 69)

Não faltam, igualmente, canções desabusadas, que acompanham brincadeiras mais brutas, como lutas, corridas, montar nas costas do companheiro, obrigar os covardes a se humilhem ou resistir aos vilões. Veja-se, por exemplo:

See-saw, Margery Daw,
Jacky shall have a new master;
Jecky shall have but a penny a day,
Because he can't work any faster. ...
(p. 77)

Entre os jogos coletivos, **London Bridge** (semelhante, talvez, a nosso "Passa, passa, gavião") é dos mais aliantes. Apresenta uma estrutura inteiramente paralelística, em que o final do primeiro verso se repete duas vezes no segundo, em que o verso todo repete-se no terceiro e o quarto se constitui no refrão de todas as estrofes:

London Bridge is broken down,
Broken down, broken down,
London Bridge is broken down,
My fair lady. ...
(p. 76)

Cada primeiro verso contém a progressão do significado, encadeado por causa e efeito. Este se estrutura por sugestões sobre possíveis materiais para reconstruir a ponte caída e pela previsão dos resultados, sempre infrutíferos, até resolver-se por uma lógica infantil inapelável: se for feita de ouro e prata, será roubada, então ponham-lhe um vigia; e se ele dormir?, dêem-lhe um cachimbo.

Entretanto, o melhor representante desse grupo das canções, pela construção absurda e ludismo exultante com o som em si, é **Oranges and Lemons**:

Bull's eyes and targets,
Say the bells of St. Marg'ret's.

Brickbats and tiles,
Say the bells of St. Giles!

Oranges and lemons,
Say the bells of St. Clement's. ...
(p. 68)

Aqui interessa o brincar, o experimentar com os sons, as semelhanças, as estruturas recorrentes, o que é a nota dominante de todas essas canções, mesmo daquelas mais voltadas para o referencial ou o emotivo. Há nesses textos um projeto de se apropriar da realidade, arriscar-se por ela, ainda que seja simbolicamente pelas vias da sonoridade.

QUARTA FASE DA RIMA INFANTIL: O DOMÍNIO DA PALAVRA E A DOCTRINAÇÃO

Os poemas agrupados nessa seção são breves, explorando os efeitos sonoros de rimas internas ("Doctor Foster went to Gloucester") de aliterações ("Terence McDidler/The three-stringed fiddler") e das frases ou expressões repetidas ("Peter, Peter, pumpkin eater"). A temática são pessoas, praticamente todas com algum comportamento estranho ou absurdo, o que se traduz na inversão da ordem natural das sentenças — no arranjo das palavras para encaixar-se no metro e nas coerções da rima — de modo que a impressão geral é de estranheza.

A forma de introdução mais utilizada nesses textos é o "Era uma vez", determinando sua natureza narrativa: cada um deles conta uma história centrada numa personagem que se torna bizarra por suas ações extraordinárias: Mãe Shuttle vive com o cão e o gato numa caixa de carvão; o homem da Lua

está preso lá por roubar espinhos; os sábios de Gotham saíram ao mar num cesto e, obviamente, se afogaram; o comilão come de um bezerro a uma igreja com toda a congregação, sem conseguir se satisfazer; o rei Pippin constrói seu castelo de doces. Toda uma galeria de tipos anormais é retratada, ora por puro divertimento, ora com fins moralizantes, mas sempre a partir de um defeito social que motiva o riso.

São poemas que exageram as dimensões das coisas (inclusive pela redundância sonora, em especial das rimas), visando a formar, por contraste, a noção da normalidade desejável na mente do receptor infantil. Evidentemente, a comichidade resultante desse artifício passa a se constituir no seu verdadeiro atrativo. É o que ocorre com **Old Mother Goose and the Golden Egg**, uma das rimas mais famosas de todo o repertório para crianças, que confronta o filho meio tolo da Mãe Ganso com um mercador trapaceiro que não só o rouba, como o impede de casar. Nesse texto, porém, Mãe Ganso possui poderes mágicos que fazem pender a balança para o lado do filho, mostrando ser o mercador prepotente o verdadeiro tolo. Satisfazendo a ânsia de justiça peculiar da criança, o texto dá a entender que os pequenos podem vencer, desde que auxiliados pelos pais (o que implica numa doutrinação disfarçada, sem dúvida). Esta é, aliás, a finalidade geral desses textos: ridicularizando adultos (especialmente os velhos, os intelectuais) e crianças mal-comportados ou estúpidos, reforçam a idéia de que os pais — que estão no lugar do emissor — são os donos da sabedoria.

Nessa linha, as histórias do marido que troca a mulher por ovos de pato, do scholar que se atrasa para a escola, do marido miniatura que vive num caneco, do velho farrista que dorme sem camisola, da moura do tintureiro coberta de renda prateada, do solteiro que perde a mulher desejada por carregá-la num carrinho de mão que se quebra, a humilhação dos galeses, representados por Taffy (puxa-puxa), que nasceu com a cabeça num penico, monta uma cabra e vende rabos de porco, rouba comida e sofre represálias, significam uma intensificação do cômico para o sarcástico, em que a crítica ao "estranho" se transforma em discriminação social.

Outra não é a tendência nos poemas subintitulados "Fúrias", em que se figuram malvadezas e tolices como motivos para o riso. Há a velha Nada Mesmo, que é engolida com sua casa por um homem; a velha de perna de cortiça que é afoçada pelos vizinhos; as comadres que quebram a bacia da amiga; os meninos que afugentam o pai; o granadeiro expulso

da taberna como estúpido por não lembrar de trazer dinheiro; o menino que protege os ratos; os vinte alfaiates que fogem da lesma que iam matar; o esmoleiro que rouba a boneca de trapos da menina; a mocinha que atende os cavalheiros e quebra a cabeça ao subir ao quarto para arrumar a cama; o homem trôpego que é derrubado e parte o nariz; o marido que vende até a palha onde dorme para comprar um espelho à esposa; o doutor que cai na lama; a menina que deve ser sacudida só porque está lá adiante, etc.

Nesses textos, a aparente permissividade, que atenderia o lado traquinas da criança, dissimula a imposição de valores negativos, como a intolerância para com os velhos, para com o medo e a falta de inteligência, a suspeita de os marginais ou os membros das classes desfavorecidas são ameaçadores bandidos ou merecem sua sina. Os poucos poemas que louvam virtudes, como o que canta a mulherzinha, modelo de prendas domésticas e sonho de todo marido, os meninos que alimentam outro que tem um olho preto, ao invés de baterem nele, o violeiro que pode encantar os peixes com sua música, a menina que sabe agradecer à avó, ou a que constrói uma igreja com o auxílio dos animais, na realidade não passam de meios para enfatizar a necessidade de submissão da criança ou da mulher.

Então, o componente cômico, que nesse grupo singulariza outra característica da rima infantil, revela-se funcionalmente contraditório, pois se de uma parte libera tensões, por outra conforma os padrões de normalidade impostos pelos adultos.

QUINTA FASE DA RIMA INFANTIL: OS ALICERCES PARA O ENSINO

Esta seção reúne poemas com função explicitamente pedagógica: louvando, inicialmente, a criança que estuda seu livro e se esforça por soletrar, ensinam as letras do alfabeto, os números, fatos da História, bons hábitos, máximas da sabedoria popular e noções de vida prática. Basicamente, essa matéria formativa e informativa se reveste dos efeitos de sonoridade, narratividade e comichidade já do domínio da criança, criando a ilusão de que se trata de mais um outro jogo e predispondo-a ao aprender. O processo vai mais longe: frequentemente fazem-se concessões ao desejo infantil de conhecer o sexo e os fatos da vida para veicular-lhe o ensino tido como adequado pelos adultos.

As letras são associadas a ilustrações que presentificam a história ligada a cada uma e que servirá de *aide-mémoire*. Se A é um arqueiro, na letra se desenha a figura correspon-

dente. Se l "inspeccionou a torta", a ação é figurada sobre o texto escrito. A aritmética parte da contagem concreta, acompanhada de versos que enumeram principalmente membros de classes sociais ou profissionais, ou então objetos correlatos, de tamanhos crescentes ou decrescentes, abrangidos por um mesmo campo semântico ou pragmático. Contam-se botões da roupa ("Tinker, Tailor, Soldier, Sailor"), caroços de cerejas [The Wedding: "This year, / Next year, / Sometime, / Never" (...)], etc. A contagem ao estilo chinês lida essencialmente com formações e/ou associações sonoras, tais como a célebre: "Eena, meena, mina, mo", meramente aliterativas nos versos iniciais e finais, formando palavras bizarras intercaladas com numerais, ou arranjando palavras comuns apenas pela rima e não pelo sentido, apoiadas às vezes por expressões retiradas do senso comum:

Eenity, feenity, fickety, feg,
El, del, domen, egg,
Irky, birky, story, rock,
An, tan, toosh, lock.

(p. 111)

Os poemas que ensinam História utilizam a combinação do verso narrativo mais a rima e a regularidade métrica para proporcionar a memorização de nomes e datas significativas:

First William the Norman,
Then William his son; ...

William the Conqueror, ten sixty-six,
Played on the Saxons oft-cruel tricks.

(p. 113)

As boas maneiras são valorizadas em termos de obediência aos pais e às convenções sociais: não desperdiçar alimentos, adequar-se ao lugar da casa em que se está, dizer "obrigado" e "por favor", atender-se a chamados, manter a cabeça erguida e as roupas em ordem, ser pontual, levantar cedo e dormir cedo, fazer refeições leves à noite, abrigar-se no inverno, dar o melhor de si, terminar o que se inicia.

O mesmo acontece com os textos que transmitem a "saberdoria do mundo" — resumem-se em conformar-se à classe social a que se pertence. As máximas tematizadas são: não procurar encrenca, não ficar a sonhar, dar importância às pequenas coisas para que as grandes não se percam, poupar, preparar-se para sofrer no casamento, preferir o ouvir ao falar, buscar instrução quando não se tem terras ou dinheiro. Igualmente, quanto aos conselhos sobre a vida prática, limitam-se a saber interpretar os sinais do tempo e das estações para

obter boas colheitas: vermelho à tarde e cinzento à noite, tempo bom; abelhas em casa, chuva; quando o cuco canta diferente e depois desaparece, chegou o inverno; ano de cerejas, ano feliz; ventos em março e chuvas em abril, flores em maio, etc.

Na verdade, o conteúdo informativo desses poemas é refeito, implicando que basta saber soletrar, contar, ter uma pincelada de História para inserir-se no mundo dos grandes. É sintomático que a maior parte deles se ocupa com as normas sociais a serem respeitadas: conhecer o seu lugar, ser dócil e não ter ambições, orgulhar-se de si e ter os pés na terra configuram a ideologia repressora herdada da aristocracia pela burguesia e que se exerce sobre os segmentos dominados, o povo, as crianças, de modo a que assim permaneçam. Em nenhum momento a educação é vista como libertadora ou contestadora. De fato, é mesmo desvalorizada: "When land is gone and money spent/Then learning is most excellent".

SEXTA FASE DA RIMA INFANTIL: TENTATIVAS DE EMANCIPAÇÃO

Esse grupo abarca poemas ligados à descoberta do mundo, em particular do sexo e do amor. A forma ainda é a da canção breve, com repetições internas ao verso, formações aliterativas e construções exclamativas e interrogativas. Há uns poucos textos revelando anseios de independência, representados pelo perguntar a distância até a Babilônia ou o caminho para Londres, ou pelo descrever fantásticamente lugares desconhecidos.

O destaque absoluto está no pesquisar o sentimento de afeto e a atração física que une tanto seres da Natureza quanto homens, ultrapassando barreiras de classe (aparecem os sonhos com princesas e príncipes encantados) e proporcionando ocasiões para festejos coletivos nacionais, como os celebrados nas canções de Natal, Ano Novo, Páscoa, Dia das Mães, Dia dos Namorados, em que a tônica é a amizade e o convívio.

Os poemas sobre meninas enamoradas, que suspiram por um futuro marido, sobre garotos excitados com a beleza recém-descoberta das meninas, sobre primeiros encontros na rua, atenções de homens idosos ou fascínio por mulheres mais velhas, sobre a escolha de presentes ou sua doação para conquistar a(o) amada(o), situam uma temática de reconhecimento sexual a desabrochar, absolutamente ingênuo, sem pudores, tateante e aberto para a realidade.

Nessa direção, colocam-se os textos sobre propostas amorosas, mostrando os primeiros jogos sexuais infantis: os beijos entrefurtados, a vida idealizada do par (a menina numa almofada comendo morangos com creme), as racionalizações para justificar o casamento ("tenho um porco e tu um chiqueiro", etc.), a busca de sinais de amor no despetalar de flores.

A carnalidade do amor apenas se insinua, difusa nessa exploração velada dos mistérios da vida. Exemplifica essa afirmativa um poema como *This is the key of the kingdom*, que encaixa espaços um dentro do outro desde o reino, a cidade, até a cama, onde há um cesto de flores, e depois retrocede por todos os estágios anteriores até regressar ao inicial, numa bela metáfora da conquista sexual.

Entretanto, não só a idealização ou adivinhação do relacionamento amoroso ocorre. Também as interdições e desvios são aludidos: os gaiteiros e violeiros são vistos como desejáveis, mas arredios; as moças bonitas despertam o desejo, mas apresentam-se voluntariosas ou imprevisíveis (num caso uma delas atira o namorado mais atrevido na lixeira). Até a atração homossexual é mencionada, sob o disfarce da saudade entre Robin Hood e João Pequeno quando os dois se separam. Uma canção como *My mother said*, que proíbe a menina de brincar com as ciganas, acabando esta por fugir com o bando, indica a quebra das interdições paternas, o que aparece igualmente em outras passagens, em que os genitores assumem uma figura ambígua, dividida entre presentes e açoitos.

No geral, observa-se que, bem de acordo com a moral burguesa, o desejo sexual é vertido para os marginalizados (como os músicos e os ciganos) e para as classes inferiores (criadilhas, filhas de artesãos e camponeses), enquanto o amor elevado, espiritual, entroniza a mulher ao estilo cortesão, cavalheiresco, como uma dama distante e inacessível.

A forma da canção corresponde à temática: a enunciação é principalmente narrativa e idílica, havendo poucos casos em que a sonoridade predomine sobre o sentido, o que só acontece nos temas em que a visão amorosa é ainda muito tênue.

Esse grupo se encerra por um conjunto de cantigas de roda ou de animação de outros brinquedos, como o troca-troca, a cabra-cega, pular corda, empinar pandorga, etc. Nessas, a característica é dar as indicações das regras do jogo dentro do texto (cumprimentar, dar a mãe, dançar, fechar os olhos, etc.) e manter o tema do relacionamento homem-mulher, num tom mais acentuadamente cortesão quanto mais claro for o

desejo. É onde surgem as rainhas em sua doce vida dos castelos, as filhas de reis e os cavaleiros andantes que as vêm requestar.

Nesses poemas, portanto, todo um universo de anseios e recusas, investidas e esquivanças, desejo e repressão é configurado narrativamente, com raríssimas metáforas e algumas soluções fantásticas, parecendo conceder, e ao mesmo tempo negando, à criança curiosa, o conhecimento e a permissão para a prática do amor. Essa atitude traduz a contradição usual entre os adultos, de incentivar a feminilidade ou masculinidade dos filhos pequenos, preocupando-se, porém, quando estes se manifestam às claras.

SÉTIMA FASE DA RIMA INFANTIL: O MUNDO DO "SE"

Nesta fase, entra-se nos domínios da lógica, através de jogos de raciocínio, embora praticamente todos por parataxe. Os poemas longos são exceção: o maior número é de curtos, mas o traço comum a todos é a rima emparelhada, aa, bb, etc. Boa parte é introduzida por "Era uma vez" e possui estrutura narrativa, havendo alguns descritivos ou começados pela conjunção "se".

Os textos colocam uma impossibilidade lógica e a desenvolvem, ora no plano vocabular (verbos auxiliares no condicional, divisão de palavras em sílabas formando um todo hifenizado e personificado: Pun-chi-ne-lló) ora no das idéias; ou apresentam uma seqüência narrativa de ações iguais com objetos diferentes, que passam a sujeitos do verso seguinte. Por exemplo,

I would, if I could,
If I couldn't how could I?
I couldn't, without I could,
could I? ...

(p. 135)

ou

And I jumped into a roaring bull;
The roaring bull it was too fat
And I jumped into a gentleman's hat;
The gentleman's hat it was so fine
So I jumped into a bottle of wine ...

(p. 135)

A construção paralelistica, transferindo um conteúdo semântico para o seguinte e mantendo o mesmo actante, cria a estranheza das narrativas, em que as conseqüências nada têm a ver com as causas, como em: "When the snow began to

melt, / 'Twas like a ship without a belt; / When the ship began to sail, / 'Twas like a bird without a tail". Por vezes, entretanto, a causa é coerente com o efeito e nesses casos o encadeamento geral da narrativa é que revela a impossibilidade: a ação inicial não tem nenhum laço lógico com a final, senão pelo que vem de entremelo. É o que ocorre em estruturas como: "What's in there? / Gold and money. / Where's my share? / The mousie's run away with it. / Where's the mousie? / ... / Where's the sun? / High, high up in the air."

Outro tipo de maravilhoso é produzido por contrastes: "vi um balão de chumbo", a "velha que nada comia, senão vitualhas e bebidas", mas o mais freqüente é o que se traduz por situações absurdas — os filhos do rei que vivem numa bacia d'água, a árvore que cresce na abóboda da Catedral de São Paulo, os dois meninos que foram cozidos numa torta e saíram do pote porque não podiam pagar o padeiro, o barbeiro que corta o nariz do pedreiro e o joga na bacia, o menino que tira peixinhos dourados dos olhos.

Alguns textos desenvolvem uma lógica implacável, a da chamada proposição evidente em si, como em:

If all the seas were one sea,
What a **great** sea that would be!
(p. 137)

ou em:

There was an old woman
And nothing she had,
.....
And when she did die
She'd nothing to leave.
(p. 139)

Os exemplos dessa espécie de textos são abundantes: o solteiro que se casa e deixa de ser solteiro, a velha que vive sob a colina e ainda está ali, se não saiu, o porquinho que sendo pequeno, não era grande, e outros. Neles, graças à construção por obviedade, é a própria lógica que se torna a fonte de estranheza.

Um tipo peculiar é o poema que relata seu próprio desenrolar, com a seguinte estrutura: x era assim, e isto é o começo, depois foi y, e isto é o meio, e agora é z, e isto é o fim, com pequenas variações (sem marcar o início, ou dizendo que tal ação é o fim e que o poema continuaria se ela não fosse o que é). O desenvolvimento, nesses casos, em geral é alógico.

Outros exercícios lógicos são igualmente experimentados: premissa falsa, conclusão falsa, apresentar a normalidade como anormal, responder a um ilogismo com outro, ou construir um sentido absurdo, apenas para manter a rima.

Verifica-se, aqui, de modo mais nitido, a inversão de posições entre som e sentido, em termos de ludismo. Se a criança, antes, brincava com combinações sonoras, agora o faz com o significado de palavras, frases ou do poema como um todo. Estabelece-se, fora do plano da vida social, uma nova espécie de padrão: o da lógica do pensamento, procedendo-se pela apresentação ao contrário, ou seja, a quebra da coerência, o que garante o aspecto lúdico dessa poesia e paralelamente satisfaz a necessidade de fantasia, já mencionada, para preencher as lacunas de compreensão infantil das relações entre as coisas.

OITAVA FASE DA RIMA INFANTIL: A INICIAÇÃO A METÁFORA

Neste grupo compreendem-se os poemas que exigem deciframento, todos empregando linguagem metafórica. São breves: desde disticos até sextetos, privilegiando a quadra, e na maioria apresentam rimas emparelhadas. A metaforização opera-se pela descrição de um objeto ou animal, ou a narração de um acontecimento, através de comparações em que o segundo termo é a incógnita. Como o esforço de compreensão, determinado pela metáfora, é muito grande para a criança e pode desanimá-la, muitos poemas prometem, no texto, uma recompensa pela resposta certa: um anel, etc.

Uma das formas mais clássicas de ciframento é o diagrama: a:b:: c:x, ou seja:

The land was white,
The seed was black;
It will take a good scholar
To riddle me that. (Livro)
(p. 152)

Outra forma é a = b, mas não é b:

As black as ink and isn't ink,
As white as milk and isn't milk,
As soft as silk and isn't silk,
And hops about like a filly-foaf. (Passarinho)
(p. 149)

As vezes, o enigma é meramente devido a uma descrição incompleta, embora perfeita, ou se constrói pela descrição das funções do objeto:

Formed long ago, yet made today,
Employed while others sleep;
What few would like to give away,
Nor any wish to keep. (Cama)
(p. 148)

Em outros casos o objeto se autodescreve como um eu, declarando suas qualidades e utilidade, ou então há uma pista e logo a seguir uma evasiva, como em:

As I was going o'er London Bridge,
I heard something crack;
Not a man in all England
Can mend that. (O gelo do rio)
(p. 150)

Algumas charadas procedem por metonímia, como a pequena história de duas pernas que se sentava com uma perna ao colo e veio quatro pernas, que arrebatou uma perna (homem, pernil, cão), outros dão a resposta disfarçada ao longo de seu desenvolvimento (em geral nomes de pessoas), como:

There was a girl in our town,
Silk an' satin was her gown,
Silk an' satin, gold an' velvet,
Guess her name, three times I've telled it.
(p. 154)

Há também as que dependem de pontuação correta, as que ditam o desenho de letras para formar a palavra-chave e as que apresentam palavras esquisitas, a serem decompostas e recompostas de modo a fazerem sentido. A forma mais sofisticada é a que exige lógica dedutiva:

As I was going to St. Ives,
I met a man with seven wives;
Each wife had seven sacks,
Each sack had seven cats,
Each cat has seven kits;
Kits, cats, sacks, and wives,
How many were there going to St. Ives?
(Um ou Nenhum)
(p. 154)

Ainda relacionados a esse grupo, incluem-se os poemas do tipo "enrola-lingua", textos aliterativos complexos, que exigem uma prolação perfeita para a récita. Alguns contêm enredos narrativos, outros limitam-se a repetir construções frasais, alternando a posição dos termos aliterados; outros ainda repetem uma letra por um número determinado de vezes, que o ouvinte deve descobrir.

O componente de repetição não reside apenas no nível fônico, mas pode presidir à própria formação da estrofe, descrevendo a mesma ação com as mesmas palavras, do seu começo para o fim ou de trás para diante, ou colocando o interlocutor como agente da mesma ação anteriormente descrita, só com outra consequência:

Theophilus Thistle-down, the successful thistle sifter,
In sifting a sieve of unsifted thistles,
Thrust three thousand thistles
Through the thick of his thumb.
.....
See that thou, in sifting a sieve of unsifted thistles,
Do not get the unsifted thistles stuck in thy tongue.
(p. 157)

Nesse tipo de poemas, o elemento sonoro é decisivo. O sentido atua apenas como recurso mnemônico para as piruetas com o material fônico da língua. Evidentemente, afóra a função lúdica inerente a tais textos, há uma intenção oculta de terapia da fala, que indicia a preocupação com problemas de dislalia, que podem estigmatizar a criança no plano social.

A propósito desse grupo, cumpre destacar as duas motivações fundamentais das construções analisadas: a dominante, que é a introdução da linguagem verbal como ciframento entre o sujeito e o objeto, explorando ludicamente os nexos lógicos, através do processo metafórico, e a secundária, que é o treinamento dessa linguagem verbal, para fins pragmáticos. Assim, a charada e o enrola-lingua adquirem uma importância crucial não só no aprendizado de poesia pela criança, mas em seu próprio desenvolvimento cognitivo.

NOVA FASE DA RIMA INFANTIL: A HISTÓRIA EM VERSOS

Aqui a forma poética privilegiada é a da balada, narrando um feito cômico ou tragicômico. São textos longos, de construção sempre paralelística e por parataxe, caracterizados pelo uso maciço do refrão. Na verdade, o enredo propriamente dito é breve e o atrativo não está nele e sim na redundância da forma, que gera um ritmo encantatório.

A temática já admite um mundo exterior aberto à aventura, mas a norma é de que os aventureiros saiam frustrados ou morram, em geral por causa de sua ingenuidade, tida por tolice. Raramente o herói é bem visto na sua fragilidade (a exceção é Tom, o filho do flautista, de gênio bondoso, mas que é valorizado não por si, mas pelos efeitos mágicos de sua

música sobre a realidade): por não conhecer os caminhos do mundo, está fadado à destruição (quando se trata de uma aventura picaresca) ou à repressão (nas aventuras galantes). Assim estabelece-se o clima de tragicomédia, pois os fracassos do herói são enfocados como ridículos. É o caso da história da mulher que vai ao mercado, dorme no caminho e o mascate lhe corta as saias — ao acordar ela não acredita ser ela mesma, volta para casa para ver se o cachorro a reconhece e, como este late, convence-se de que não é mais quem era; ou do ratinho que dá confiança ao gato até que este lhe declara que vai comê-lo; do sapo que sai para namorar, arrebanha uns amigos e todos acabam sendo comidos no caminho; ou do rapaz que enche a criada de perguntas sobre casamento, afastando-se quando ela diz que é pobre; do garoto que recebeu uma boa herança e que, por falta de experiência, vai trocando os objetos por outros de menor valor até perder a casa; do alfaiate que alveja um corvo zombeteiro e mata sua própria porca; da moça prendada, a quem o namorado louva os atributos, mas que é muito jovem para deixar a mãe, descobrindo-se no final que na verdade sua idade é bem avançada; dos dez indiozinhos que vão jantar e no caminho se perdem progressivamente do grupo, até que não resta nenhum.

Certamente, existem exceções: a elegia sobre a morte e o enterro do tordo mantém um tom fúnebre, iniciando a criança nos detalhes da cerimônia de enterro. Como o universo narrativo é povoado apenas por pássaros e o enterro é narrado com dignidade, a criança pode vivenciar a situação traumática da morte sem angústia: essa situação é construída por pergunta/resposta, e o receptor pode colocar-se no papel de quem pergunta, detendo, assim, o controle do acontecimento. De outra parte, os pássaros simbolizam sua pequenez, o que acentua a possibilidade de suportar a experiência proposta pelo poema.

Igualmente a história da pilhagem da raposa, em que esta rouba um ganso do fazendeiro e consegue safar-se facilmente da perseguição que a ameaça, graças a sua esperteza, podendo assim alimentar fartamente os filhotes, é de caráter emancipador. Como o enredo é focalizado do ponto de vista da raposa e não do fazendeiro, a atitude transgressora, que desafia a força com a inteligência, e cria a expectativa de uma punição que não chega, pode ser vivida sem culpa pelo receptor, abrindo-lhe uma nova via no seu relacionamento com os grandes.

O modo de composição das baladas, dentro da estrutura paralelística, apresenta variações. Pode ser realizado por en-

cadeamento de ações equivalentes, com um duplo refrão, que se alterna nos segundos versos de cada estrofe; descrevendo o primeiro verso a personagem, o que se repete *ipsis literis* no segundo, nomeando a personagem no terceiro (este repetido em todas as estrofes e no sexto verso de cada uma) e qualificando a personagem no quarto (repetido no quinto); colocando uma pergunta do narrador seguida da resposta de uma personagem, que diz quem é e que se dispõe a fazer o que lhe foi perguntado; numa estrofe com um número determinado de versos, repetindo sempre dois ou três deles, enquanto os outros fazem progredir o enredo; ou subtraindo ou acrescentando um verso a cada estrofe, conforme a enumeração de acontecimentos seja crescente ou decrescente. É frequente a utilização de repetições internas aos versos, constituindo refrões parciais, que por vezes servem de nexo para a introdução de um novo conteúdo.

A ênfase no paralelismo e no comportamento desconexo ou no mínimo atoleimado das personagens, na maioria dos textos, indicia um pensamento recursivo, incapaz de efetuar saltos sintáticos mais complexos, o que mantém o plano semântico também num círculo vicioso. O fato de que esse modo de estruturação é investido de comicidade, mesmo quando o acontecimento narrado é trágico, dissimula a estreiteza da perspectiva proposta à criança em termos de visão de mundo, com a agravante de enganá-la pela sensação de prazer que a regularidade circular da forma produz.

POR UM CONCEITO DE POESIA INFANTIL

O intento de delimitar o campo de ação da poesia infantil e sua especificidade a partir da *nursery rhyme* inglesa propõe algumas questões importantes, após o levantamento de formas e temas efetuado:

1) será legítimo generalizar para o poema infantil traços descobertos em um de seus gêneros apenas?

2) o universo semântico configurado permite ilações ou deve ficar restrito ao tipo de sociedade que o gerou?

3) haverá relação pertinente entre uma teoria do poema infantil, assim fundamentada, e a realidade dos textos brasileiros nessa área?

As respostas a essas indagações só podem ser afirmativas se, evidentemente, o cotejo com outros gêneros de poesia in-

fantil, internacionais e nacionais, fosse efetivado, seguindo as mesmas diretrizes de pesquisa. Entretanto, num primeiro estágio, o conhecimento assistemático que se possui das diversas manifestações tradicionais, com ou sem valor artístico, do poema para crianças, atesta a possibilidade de que a amostragem selecionada fornece dados confiáveis para uma teorização.

A pesquisa acima demonstrou a existência das seguintes constantes estruturais na constituição do poema para crianças:

- 1) Quanto à sonoridade: predomínio da literação; rimas internas ou finais sempre presentes, inclusive servindo de elemento de coerção para a sintaxe do texto; recursos onomatopaicos freqüentes num estágio mais embrionário e refrões abundantemente empregados em estágios mais amadurecidos;
- 2) Quanto ao ritmo: inicialmente mimetizando o dos movimentos do emissor, depois o da ação física do recitante em situação de brincadeira, e finalmente a recursividade para conservar aceso o interesse do leitor/ouvinte; ênfase em semelhanças ou em contrastes e seu interjogo; sincopado e simples nos estágios iniciais e encantatório pela repetição do mesmo padrão nos estágios mais avançados;
- 3) Quanto ao metro: regularidade predominante; ocorrência de versos livres; alternância de versos breves e longos nas canções; versos longos nas baladas;
- 4) Quanto às palavras: nomes próprios mimetizando fraquezas infantis ou servindo de pretexto para aliterações — raras alusões a figuras históricas; nomes comuns pertencentes a um léxico eminentemente rural e doméstico, com intromissões do léxico cortesão; preponderância de conectivos coordenativos; adjetivos ligados a impressões sensoriais; verbos "ser", "ver" e "ter" em maior número; circunstâncias de lugar;
- 5) Quanto às frases: ordem natural do idioma; inversões apenas por coerção do metro ou da rima; nexos sintáticos fracos; supremacia absoluta da parataxe; freqüência maior da oração declarativa, seguida da interrogativa e da imperativa no mesmo plano de importância;
- 6) Quanto à estrofação: predomínio da quadra; estrofes maiores em poemas enumerativos ou acentuadamente

paralelisticos; poemas de uma só estrofe de extensão breve em superioridade numérica; nas baladas, superpovoação de refrões;

- 7) Quanto às imagens: freqüência inexpressiva em termos globais; presença da metáfora, da metonímia e da comparação em realce nas charadas;
- 8) Quanto aos temas: acontecimentos da vida familiar doméstica; acontecimentos da vida de comunidades rurais; animais de estimação, com destaque para os pássaros; defeitos sociais e morais; pessoas portadoras de algum traço anormal, em especial velhos; crianças tolas; namoro infantil; trabalhos agrícolas; jogos infantis; bons e maus hábitos; acontecimentos maravilhosos; informações científicas rudimentares; aventuras fracassadas;
- 9) Quanto à composição: absoluta preponderância da narração, principalmente com quebra do encadeamento lógico causal; presença da descrição denotativa bastante freqüente; enredos muito condensados; exploração da dedução lógica na charada e do ilogismo para obter efeitos cômicos ou fantásticos; exagero das dimensões espaciais para alcançar efeitos de estranheza;
- 10) Quanto ao tom: eminentemente narrativo, com instâncias de lirismo (nos idílios amorosos e na contemplação dos animais); cômico sempre que se procura acentuar um comportamento socialmente inadequado; tragicômico quando se trata de tentativas de independência infantil;
- 11) Quanto à visão de mundo veiculada: primordialmente falseadora da realidade e tendenciosa a favor dos pais e dos adultos produtivos; marginaliza velhos, mulheres, artistas e intelectuais; ridiculariza a pequenez e a autodeterminação infantis (com algumas exceções, que constituem os raros textos com valor artístico); carga informativa difusa ou parcial ou simplificadora; abordam-se aspectos negativos da existência nos estágios iniciais de forma mais aberta, para logo mais tarde mascará-los sob o cômico e o ilógico, desestrutura-se a compreensão da realidade pela sonegação dos nexos lógicos; reforçam-se, pelo ridículo, atitudes de submissão às normas; as classes dominantes são idealizadas.

A partir dessas constantes, podem-se inferir várias constatações teóricas pertinentes à especificidade do gênero. Em primeiro lugar, o poema infantil é o laboratório rudimentar da grande poesia, onde a criança educa seu ouvido. Seu processo de composição, em termos teóricos, em nada difere daquele que Jakobson descreveu como sendo o resultado da projeção do eixo das equivalências sobre o eixo das contigüidades. A formação de isotopias é idêntica, diferenciando-se apenas em grau: o poema para crianças mostra mais claramente a sua construção e a semantização dos seus vários níveis estruturais chega às raízes do óbvio. Provavelmente a supremacia confessa do plano ideológico, controlado pelo emissor adulto, seja a responsável por essa transparência ostensiva: quanto maior a distância entre dominado e dominador, menos necessidade este tem de tornar opaca a sua manipulação.

Essa característica tem a ver com o componente de adaptação, próprio da literatura infantil, que requer do emissor adulto o colocar-se no lugar da criança para conseguir comunicar-se com ela. Na poesia infantil, ao que parece, essa adaptação se dá como ludismo, seja em termos de jogo sonoro ou jogo semântico, para atender às necessidades e limitações peculiares da condição infantil. A possibilidade de combinar sons ou sentidos *ad libitum*, em estruturas redundantes, desobedecendo às coerções naturais da língua, ao mesmo tempo satisfaz a ânsia de criatividade, de reelaboração autônoma dos dados da realidade, por parte da criança, e igualmente lhe confere liberdade para a aquisição da linguagem verbal (tanto do sistema como de sua realização) segundo seu próprio ritmo de maturidade. Nesse sentido, o poema infantil cumpre uma função singularmente emancipatória no quadro do desenvolvimento da criança, uma vez que, através do jogo, lhe permite simular, reordenar e controlar as habilidades lingüísticas mais sofisticadas (a prosódia, a oração de frases gramaticais, os atos elocutórios e perlocutórios), proporcionando-lhe maior consciência das possibilidades da linguagem em relação ao mundo, sejam elas estéticas ou pragmáticas.

A conseqüência desse esforço de adaptação é, pois, benéfica: a veiculação dos mecanismos lingüísticos através do jogo aumenta o nível de apropriação do real pela criança e o próprio elemento de redundância atua como facilitação e fixação da aprendizagem, graças a suas qualidades mnemônicas e hedonísticas.

Por outro lado, é preciso pensar-se no significado do ilogismo já caracterizado como outra constante no poema infantil. Verificou-se que esse componente se intensifica com o

crescimento da criança e que, enquanto numa etapa mais inicial o tom narrativo-descritivo conserva por parataxe a lógica lingüística, na fase de quatro a sete anos essa mesma enunciação toma outro caminho, muito ambíguo, uma vez que de uma parte rompe com os nexos lógicos no plano semântico, e de outra reforça o raciocínio lógico na relação texto-receptor. Uma hipótese explicativa seria a de que o poema infantil exerce, no desenvolvimento do raciocínio, a mesma função emancipatória, via ludismo, anteriormente analisada quanto à linguagem, jogando com a quebra e reconstituição dos esquemas lógicos. Entretanto, viu-se que essa constante adquire um colorido eminentemente ideológico, já que funciona como geratriz do cômico e que este serve à fixação de padrões de normalidade social desejáveis pela classe dominante.

Assim sendo, ressalta-se a ambivalência funcional do ilogismo. Emancipador, enquanto permite a exercitação do pensamento lógico, torna-se inibidor quando mascara ou distorce a realidade com o fim de preservar a posição de superioridade do adulto sobre a criança. O riso, que o emissor utiliza como recurso de adaptação do assunto para prender o interesse do receptor ao texto, tem suas propriedades naturais de liberação de tensões psíquicas e de crítica social manipuladas, de modo a imprimir, por contraste, as normas da sociedade adulta ao mundo interior infantil.

A terceira constante, o aspecto informativo do poema para crianças, também vinculado às características distintivas da literatura infantil, toma, a partir das constatações acima, uma configuração muito peculiar ao gênero. Notou-se que os textos são predominantemente narrativos e denotativos (salvo nos momentos em que o ilogismo interfere). Essa estruturação indicaria um intento de mostrar a realidade ao receptor, uma realidade historicizada e não estática. Na verdade, porém, o tecido do acontecer, pertinente ao modo narrativo, é muito ralo, havendo pouca mudança no mundo narrado. Como a temática se atém ao rural, o que a *nursery rhyme* propõe, aparentemente, é um conhecimento do que significa o ser camponês, segundo (como já foi advertido) uma ótica burguesa.

Entretanto, subindo-se a um nível de análise mais abstrato, o que essa matéria informativa rural implica é um olhar para a natureza, em detrimento da civilização (que é objeto de mofa). De outra parte, faz-se com que a realidade próxima seja observada, desvalorizando-se a distante. Com isso, dá-se o presente como mais importante e afasta-se de cogitação o futuro. Essas atitudes mais uma vez contêm a ambivalência

evidenciada anteriormente. Atentar à natureza, ao próximo, ao presente, é uma epistemologia defensável, desde que dessa forma não se corte o caminho para o salto inferencial necessário à ampliação do saber. O estar do homem na natureza supõe o transformá-la em cultura, o estar no presente implica um projeto existencial no tempo (vive-se o que é, tentando-se determinar o que será), e isso é a realidade do humano. Assim, suprimindo-se o devir, restringe-se o horizonte de expectativas da criança, prendendo-a a seu próprio tempo e impedindo-a de crescer.

Poder-se-ia dizer que tal característica decorre de novo do esforço de adaptação, visando a atender à peculiaridade do ser criança, que é um presente indefinido, num espaço limitado ao alcance de sua percepção sensível. Todavia, cumpre indagar se tal enfoque não se origina justamente de uma perspectiva ao contrário, aquela do emissor adulto, que busca negar a passagem do seu tempo particular, vendo a infância como o momento privilegiado da vida, que é preciso conservar inalterado e perpétuo para compensar a proximidade sempre maior com a morte. Por isso, talvez, a velhice constitua, no universo ficcional do gênero, uma entidade estranha, que deve ser exorcizada pelo cômico.

Na verdade, o que se revela no comportamento infantil é um desejo de crescer, de queimar etapas, que o poema para crianças só atende a nível lingüístico-formal, e não a nível semântico-ideológico. Daí a ambigüidade particular do gênero: a linguagem abrange igualmente forma e conteúdo, figurando em si a estrutura da realidade. A produção do texto poético infantil, tentando trair a própria linguagem, ao fazê-la instrumento de seus interesses, instaura no receptor dois processos antagônicos: conscientiza-o para as possibilidades criadoras da palavra, torcendo essa mesma palavra enquanto imagem do mundo. Por essa razão, o poema infantil será apenas um momento contraditório no conhecer, logo abandonado quando a criança se torna, por obra da natureza, fisiologicamente mais independente do adulto. Contudo, esse momento será o substrato para seu contato futuro com a poesia adulta, de um lado portando a suspeita de que é uma forma de engano e de outro certa de que é revelação de novos relacionamentos impen-sados entre os elementos do real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 Cf. SUTHERLAND, Vena & ARBUTNOTH, May Hill. *Children and books*. 5. ed. Glenview, Ill., Scott, Foresman, 1977, quanto a taxonomias por idade. Para alguns comentários teóricos, embora parcos, cf. também EGOFF, Sheila; STUBBS, G. T.; ASHLEY, L. F. *Only connect; readings on children's literature*. Toronto and New York, Oxford University Press, 1969.

2 Cf. os artigos de Elizabeth Roudinesco, *Le fort quotient du chimpanzé ou l'impossible de la pédagogie*, p. 9-19; de Jean-Pierre Balpe, *L'en-jeu de la poésie*, p. 179-89; de Jean-Hugues Malineau, *Le jeu, l'école, la poésie?*, p. 71-81; de Mireille Lecoultré, *Propos pour une pédagogie de la langue maternelle ou l'histoire d'une impasse*, p. 106-133, todos na revista *Action Poétique*, Paris, 67-68, sépt.-déc. 1976.

3 Cf. o artigo de Regina Zilberman, *Literatura Infantil e Ensino*, publicado no Caderno de Sábado nº 626 do *Correio do Povo* de 9 de agosto de 1980, p. 11-5.

4 OPIE, Iona and Peter, eds. *The Oxford nursery rhyme book*. 8. ed. Oxford, Oxford University Press, 1979. Todas as citações serão retiradas dessa fonte.

5 OPIE, Iona and Peter, eds. op. cit. p. vi-ix. O critério de classificação dos organizadores será utilizado aqui apenas como quadro de referência quanto à recepção da *nursery rhyme*, uma vez que esta não possui uma história acessível. Não se quer significar com isso que são consideradas válidas as hierarquias propostas.

6 Cf. ZILBERMAN, Regina. op. cit. p. 11-12.