



POESIA PARA A INFÂNCIA – DOIS CAMINHOS ATUAIS VINDOS DE TRÁS: VISUALIDADE E BREVIDADE

Ana Cristina Vasconcelos de Macedo¹

RESUMO

Com este artigo pretende-se refletir sobre a produtividade didático-pedagógica dos conceitos históricos de visualidade e de brevidade na literatura de potencial recepção infantil e juvenil e sua importância formativa. Para o efeito, parte da análise da obra de três autores portugueses, pertencentes a gerações diferentes, que marcaram, de forma significativa, momentos da história recente da literatura portuguesa para a infância e a juventude em Portugal – Mário Castrim, Teresa Guedes e João Pedro Mésseder.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia para a infância. Visualidade. Brevidade. Mário Castrim, Teresa Guedes e João Pedro Mésseder.

POETRY FOR CHILDHOOD – TWO CURRENT PATHS COMING FROM BEHIND: VISUALITY AND BREVITY

ABSTRACT

This article intends to produce some constructive thoughts on the didactic and pedagogical productivity of the historical concepts of *visuality* and brevity in children and youth literature and its educational importance. In order to do it, we analyze the work of three Portuguese authors from different generations, who marked a significant moment in the history of recent Portuguese literature for childhood and youth in Portugal – Mário Castrim, Teresa Guedes and João Pedro Mésseder.

KEYWORDS: Poetry for childhood. Visuality. Brevity. Mario Castrim, Teresa Guedes and João Pedro Mésseder.

POESÍA PARA LA INFANCIA – DOS CAMINOS ACTUALES VENIDOS DE ATRÁS: VISUALIDAD Y BREVEDAD

RESUMEN

Con este artículo se pretende reflexionar sobre la productividad didáctico-pedagógica de los conceptos históricos de visualidad y de brevedad en la literatura de potencial recepción infantil y juvenil y su importancia formativa. Se toma como *corpus* la obra de tres autores portugueses, pertenecientes a

¹ Professora adjunta de Literatura na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto (ESE P. Porto) desde 2003. Investigadora da Rede Temática LIJMI (“Las literaturas infantiles y juveniles del marco ibérico e iberoamericano”), sediada na Universidade de Santiago de Compostela, de ELOS – Associação Galego-Portuguesa de Investigação em Literatura Infantil e Juvenil (secção de ANILIJ) e do IEL-C (Núcleo de Investigação em Estudos Literários e Culturais) cujas linhas temáticas de investigação se desenvolvem no Centro de Investigação e Inovação em Educação (inED) da ESE P. Porto. Licenciada em Literatura Comparada, e com mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto – onde desenvolveu investigação sobre a influência do modernismo religioso em Fernando Pessoa – tem pesquisado e publicado nas áreas da literatura portuguesa, da escrita para a infância e a juventude e da educação linguística e literária. Em 2015, doutorou-se em Estudos Portugueses pela Universidade dos Açores, com um atese sobre A Escrita de Ilse Losa para a Infância e a Juventude. E-mail: <ac.vasconcelos@netcabo.pt>



diferentes generaciones y que marcaron un momento importante en la historia de la literatura portuguesa para niños y jóvenes en Portugal – Mario Castrim, Teresa Guedes y João Pedro Mésseder.

PALABRAS-CLAVE: Poesía para la infancia. Visualidad. Brevedad. Mário Castrim, Teresa Guedes y João Pedro Mésseder.

1. Visualidade

L'encre peut constituer les formes des montagnes et des rivières, le pinceau peut modeler leur puissance.

Shitao, *L'unique trait de pinceau* (apud RYCKMANS, 2007).

Pese embora a carga historicista do título desta comunicação, não me demorarei no delineamento da trajetória evolutiva dos conceitos de visualidade e de brevidade em poesia ou, para ser mais precisa, nos usos que certos movimentos de vanguarda (concretismo, experimentalismo, poesia visual, entre outros) fizeram destes mesmos conceitos, uma vez que a relação de implicação ou de interdependência histórica está feita e o debate estabilizado.

Não raro se tomam como sinónimas as designações dadas a essas *formas híbridas* (poemas visuais, poemas concretos, poemas experimentais) que esbatem as fronteiras entre os dois sistemas modelizantes secundários implicados (arte plástica e arte literária), que promovem a visualidade do texto e que exigem, em maior ou menor grau, uma “reinvenção da leitura”². Acresce, ainda, o facto de os conceitos de visualidade e de brevidade estarem histórica e ideologicamente contaminados por uma vontade comum de violar a tradição lírico-discursiva e de resistir aos sistemas cultural e político vigentes à data – “resistência sobretudo à degradação da comunicação através de formas de discurso cada vez mais estereotipadas e vazias que eram impostas ao Povo português por um fascismo decadente” (MENÉRES; CASTRO, 1979, p. 12).

Por estes motivos, e por propor uma reflexão sobre a concretização destes conceitos na poesia portuguesa para crianças e jovens, é-me mais fecundo referir as origens desta ligação entre arte verbal e arte visual, traduzida pela brevíssima locução de Horácio (65 a. C. – 8 a. C.), *ut pictura poesis* (2012), e sacralizada na frase *muta poesis, eloquens pictura*,

² Tomo de empréstimo o título de Ana Hatherly – *A Reinvenção da Leitura: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais*. Lisboa: Editorial Futura, 1975.

do poeta Símiás de Rodes (séc. VI – V a.C.). É justamente a este poeta grego que se atribui a primeira configuração caligramática do texto verbal³:

O ovo
Acolhe
da fêmea canora
este novo urdume que, animosa
tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso
e mandou que, de metro de um só pé, crescesse em número
e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés erradios
tão rápido, nisso, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo
e faz vencer, impetuosos, as colinas no rasto de sua nutriz querida,
até que, de dentro do seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule
mãe, e lhes saia célere no encalço pelos montes boscosos recobertos de neve.
Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos
do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosqueada
balindo por montes de rico pasto e grutas de ninfas de fino tornozelo
que imortal desejo impele, precipites, para a ansiada teta da mãe
para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides
até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,
arauto dos deuses, Hermes, jogou-o à tribo dos mortais
e pura, ela compôs na dor estrídula do parto,
do rouxinol dórico
benévolo,

A configuração icónica do caligrama de Símiás implica a brevidade textual, ou seja, a redução do texto poético aos seus constituintes linguísticos principais, formando e evocando, visualmente, a circularidade do referente *ovo*. Para além deste aspeto, Símiás de Rodes exige um específico *modo de ler* o seu texto, que rompe com o movimento horizontal e sequencial em que as palavras são combinadas entre si. Assim, o poema exige que 1) se leia

³ Transcrição do poema visual de Símiás de Rodes (300 a. C.) a partir da tradução do poeta brasileiro de João Paulo Paes (1995).

o primeiro e o último versos; 2) o segundo e o penúltimo versos; 3) o terceiro e o antepenúltimo versos, e assim por diante até texto e leitura convergirem para o centro do *ovo*.

Os caligramas de Apollinaire (1880-1918) têm a sua origem nesta *technopaegnia* ou *arte do jogo*. Esta brincadeira plástica com as palavras e sua espacialidade prosseguiu na Roma antiga sob a designação de *carmina figurata*, foi recuperada na Idade Média, praticada no Barroco sob diversas formas (*acrósticos, caligramas, anagramas, labirintos cúbicos*), e reintegrada no sistema da cultura por Apollinaire. Os *Caligrammes*, por sua vez, estimularam correntes e movimentos literários inscritos nas vanguardas experimentalistas do século XX.

Atualmente, na era da *crise da palavra*, a imagem tem marcado a supremacia sobre o signo verbal, afastando-se da plasticidade poética de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. O visualismo, na época contemporânea, tomou novos rumos: é em linguagem informática que a brevíssima mensagem artística passa na mais recente poesia em *javascript* ou *Scriptopoemas* (poesia animada por computador). A poesia, que outrora foi “instrutora da humanidade”, não é hoje mais do que o jogo obsoleto de alguns (PINSON, 2004, p. 1).

O papel de *deleitar* e *ensinar* atribuído à poesia na retórica clássica desaparece, nesta linguagem informatizada, à velocidade de um *click*. Menos mal que essa produção se destine ao divertimento de alguns adultos, e que fique reservado à poesia destinada aos mais jovens esse importante papel. Assim, a poesia tem, de facto, um vínculo particular com o estado da infância e exige do leitor a capacidade de se deixar maravilhar e assombrar.

1.1 Poesia infantil – a arte de brincar com as palavras: Mário Castrim e Teresa Guedes

Mário Castrim (1920 – 2002), pseudónimo de Manuel Nunes da Fonseca, militante antifascista, foi professor, jornalista, crítico de televisão e escritor. Pese embora se ter destacado como crítico, Mário Castrim dedicou alguns livros a crianças e jovens, como *Nasceu para Lutar*⁴ (1964), *Histórias com Juízo* (1969), *O Cavalo do Lenço Amarelo é Perigoso* (1971), *Estas são as Letras* (1977) e *Nome de Flor* (1979). Na década de noventa do século XX, Castrim publica *A Caminho de Fátima* (1992), *Váril, o Herói* (1993) e *O Caso da Rua Jau* (1994) e, em

⁴ Trata-se do nono volume da coleção *Carrocel*, que teve Lília da Fonseca na direção literária, M. Calvet de Magalhães na direção artística e José de Almeida na direção técnica. Os volumes que compõem a coleção foram publicados pela Fundação Calouste Gulbenkian com o apoio da Associação Portuguesa para a Educação pela Arte. *Nasceu para Lutar* é ilustrado por crianças.

2001, os nove volumes de *Aventuras da Girafa Gira Gira*⁵. Mário Castrim impõe-se, “no panorama da literatura portuguesa a partir de meados dos anos sessenta, juntamente com Alice Gomes, Madalena Gomes, Papiniano Carlos, Isabel da Nóbrega, Luísa Dacosta, Maria Alberta Menéres e António Torrado” (GOMES, 1997, p. 40).

Histórias com Juízo é composto por narrativas breves, mas também, e curiosamente, é um livro em que se misturam poemas com ressonância do património literário oral, em que predomina a função lúdica e certo *nonsense* provocado pelo jogo de oposições semânticas, e poemas claramente marcados por uma particular espacialidade da palavra poética. A título ilustrativo, veja-se o poema “Adivinhas” (CASTRIM, 1977, p. 31):

Qual é a coisa,
qual é ela
 que viaja sem farpela
 monta cavalo sem sela

Qual é a coisa,
qual é ela
 que nunca está à janela
 mas sempre para além dela

Qual é a coisa,
qual é ela
 que por ela, só por ela,
 foi assim a caravela

Qual é a coisa,
qual é ela
 enche vela, apaga vela...

Qual é a coisa,
qual é ela
 que nos repele e apela
 que semeia ou esfarela

qual é a coisa
 qual é ela?

A disposição gráfica dos versos permite duas orientações de leitura. Visualmente, detetamos de imediato uma estrutura paralelística, em que o primeiro dístico, colocado graficamente à esquerda da página, é uma das formas interrogativas que, nas adivinhas do património literário oral, antecedem o corpo central (quase sempre bi-membre) e que contém a descrição cifrada do referente (TODOROV, 1978) – “Qual é a coisa // qual é ela”. Este dístico cria um jogo com os pares estróficos seguintes, isto é, aqueles que surgem na sequência da repetição do dístico interrogativo inicial formam um segundo enunciado que, nas adivinhas do património literário oral, se encontra cifrado. Neste poema, o corpo central é formado por três dísticos, um monóstico e novamente dois dísticos dispostos graficamente mais à direita da página, relativamente aos dísticos interrogativos. Esta disposição autoriza uma leitura em zigue-zague – visual, portanto –, mas também permite ignorar os dísticos interrogativos que se repetem mais à esquerda, e fazer a leitura do primeiro dístico interrogativo seguida dos três dísticos e do monóstico dispostos à direita. Como fórmula de conclusão, este poema-adivinha termina com o dístico interrogativo transformado em dois monósticos, em que o último alinha graficamente à direita – “qual é a coisa // qual é?”.

O poema *O meu mar é o ar* é formalmente composto por duas quadras, um monóstico, dois dísticos, para além de também manter ressonâncias das adivinhas, através de paradoxos e de antíteses que tendem a desafiar as estruturas mentais pela exploração das potencialidades semânticas e simbólicas, em particular na segunda quadra: “Sou tudo o que se quiser // leão e gato // homem, mulher // fruto e sapato” (CASTRIM, 1977, p. 33). O último dístico apresenta uma peculiar disposição gráfica, que contribui para esclarecer o referente cifrado:

Quando tenho saudades da terra

choro

c

h

o

v

o

.

.

Apesar de estarmos perante um texto cuja comunicação se estabelece em diferido, podemos afirmar que os ecos das adivinhas puras instigam o leitor a recorrer à “razão e à imaginação, a fazer certas operações lógicas e analógicas, indutivas, dedutivas e educativas” (SARAIVA, 1999, p. 434).

Mais complexo se torna o poema “Canto ao canto” (MENÉRES; CASTRO, 1977, p. 37). Mantém-se o eco do texto-advinha, mas graficamente encriptado, pois principia com a seguinte inscrição:

CANTO AO CANTO DA C
ASA ESTA ASA SERENA
TOCA-LHE TU Ó LUZ T
AMBÉM TU ASA E ARMA
R I-ME UM RIO DE MAR
/STO: MEN/NA EM LE/
NOME? SEU NOME VÊS N
AS 8 LINHAS DA RIMA

O leitor fixa o olhar nesse texto, cujas palavras se encontram em maiúsculas e combinadas entre si sem sinais de pontuação, rompendo com as regras de translineação portuguesas. O leitor tende igualmente a fazer a leitura da esquerda para a direita, respeitando a horizontalidade em que as palavras se inscrevem. Só no final da leitura, que decifra o sentido do texto, o leitor altera a forma horizontal com que leu o texto e fixa-se na leitura vertical, formando conjuntos silábicos que resultam no acróstico *Catarina*, e que revela enigma. No entanto, e porque o jogo foi estimulante, o leitor vai querer encontrar outras palavras ocultas que se encontrem na vertical – surge, então, a repetição do acróstico *Catarina* no centro do texto, ainda que a leitura deste mesóstico seja menos fácil.

O acróstico (*ákros* = extremo + *stikhon* = linha ou verso) é uma das composições poéticas em que as letras são entalhadas no espaço da página, rompendo com as regras de leitura (direção e sentido) do sistema modelizante primário em que assenta a língua materna. À semelhança do caligrama, o acróstico foi praticado na antiguidade clássica e, mais tarde,

pelos virtuosos poetas do Barroco, mantendo a tradição da visualidade e dos jogos que podemos fazer com a palavra poética.

Ainda em *Histórias com Juízo* (MENÉRES; CASTRO, 1977), os poemas “Nasci na China” (p. 38), “Sou barco e peixe de fundo” (p. 39), “A lâmpada” (p. 40), “Verão2” (p. 43) e “Laranja2” (p. 46) são construídos, quer com jogos tipográficos – seja pela inclusão de caracteres maiusculizados no interior das palavras, seja por uma específica direção de leitura, seja pela construção de formas que colocam em causa a arbitrariedade do signo linguístico –, quer com jogos que desequilibram e desafiam estruturas cognitivas e que, por isso, exigem concentração e organização do pensamento para decifrar a(s) palavra(s). Este último aspeto é particularmente visível nos vários poemas que ecoam adivinhas do património literário oral, gerando a palavra-enigma.

Estas São as Letras é o livro em que Mário Castrim mais brincou com a palavra e com a espacialidade da página. As ressonâncias do património literário oral mantêm-se nestes textos que designam as letras do alfabeto, bem como a direção de leitura pouco ortodoxa que o jogo das palavras com o espaço exige e que gera, visualmente, formas mais ou menos referenciais⁶.

Teresa Guedes (1957-2007), professora, ensaísta e poeta, recuperou, por sua vez, as funções clássicas da literatura através do jogo verbo-visual e levou a poesia para a escola, emparceirando, à nossa escala, com projetos pedagógicos, como *Le Printemps des Poètes*.

Se a equipa de *Le Printemps des Poètes* tem como objetivos devolver a poesia ao espaço público, informar, aconselhar, promover o trabalho dos escritores. Teresa Guedes pretendeu “oxigenar um pouco a criatividade, o imaginário, a sensibilidade e também os conteúdos (...), através do filtro da poesia” (GUEDES, 2002, p. 13), ao mesmo tempo em que, de forma lúdica, a aprendizagem e o aperfeiçoamento da língua materna se concretizava. Jogos de sons, jogos de letras e de palavras foram algumas das estratégias utilizadas para atingir esse fim.

Em *Tu Escolhes* (GUEDES, 2007), livro recomendado pelo Plano Nacional de Leitura para os 5.º e 6.º anos de escolaridade, em leitura orientada, são vários os poemas em que a materialização da palavra, no espaço branco das páginas, possibilita a apreensão de uma estrutura linguística que não descarta o sistema fonológico e suas virtualidades:

⁶ Vide os poemas A (p. 7), I (p. 21) e L (p. 31).

PAPAGAIO DE PAPEL

Voo

Voo sem parar.

Mas se o vento se zanga e pára,

abrando..., abrando...,

desço..., desço...

e caio

c

a

i

o

d

e

v

a

g

a

r

No poema caligramático Papagaio de papel, o papagaio assume a enunciação de um discurso sobre si e sua relação com o vento, apresentam-se ambos animados de vontade própria. Essa vontade própria dita as duas partes opostas em que podemos dividir o poema – uma primeira parte formada pelos dois primeiros versos, em que a eliminação gráfica do pronome pessoal coloca em evidência o signo verbal *voo*, que se repete, pela anadiplose, no início do segundo verso, bem como a sua potencialidade sinestésica, já que a duplicação da vogal /o/, que exige, em termos de leitura, o seu prolongamento, sugere a imagem desse papagaio de papel a elevar-se lentamente no ar “sem parar”; e uma segunda parte, menos positiva do que a primeira, em que o vento “se zanga” e se recolhe, fazendo com que o papagaio de papel caia no chão. Esta queda é também o fim da brincadeira do menino que segura pelo fio o papagaio. No que respeita à visualidade, o referente do signo linguístico – papagaio de papel – é reproduzido graficamente e o signo icónico presentifica-se no poema,

confirmando o título que é, também, o sujeito do próprio poema verbo-icônico. Na segunda parte temos, à semelhança do verbo *voar*, as formas dos verbos *abrandar* (v. 4), *descer* (v. 5) e, por fim, *cair* (vv. 5 e 7), ações que decorrem da vontade do vento, a ocupar um espaço semântico central – privilégio reforçado pela diácope (vv. 4 e 5) e pelo epizeuxe (v. 7). À semelhança do sujeito poético, também o leitor chega devagar ao fim do poema e pode, novamente, olhar para a forma que materializa o objeto designado pelo nome, e consolidar a leitura que o título e a sugestão visual do papagaio permitiram fazer. Note-se que considereirei as duas formas verbais que configuram visualmente o fio do papagaio como dois versos e não como um só, o que justifico pela estrutura que confere centralidade às palavras. De resto, permitam-me a brincadeira, considerar esta estrutura um verso único seria *cair demasiado depressa*. Ainda relativamente a este poema, a forma em que o texto se encontra vertido, ou seja, o referente icônico, não limita o texto, a centralidade continua a ser a da palavra. Há imagens mentais dinâmicas que surgem durante a leitura das duas primeiras partes do poema (6 versos), não comportadas pela representação icônica do papagaio. No entanto, o mesmo já não acontece na zona do fio que prende o papagaio e que considereirei serem dois versos autónomos; aqui, o leitor vê mentalmente o papagaio de papel a perder altitude e a *cair devagar*.

Em *Tu Escolhes* (2007), também em *Real...mente* (2005), os jogos visuais resultantes, quer de mimetismos icônicos ou caligramas (*vide*, em *Tu Escolhes*, O equilíbrio (p. 35) e, em *Real...mente*, os poemas *Gotas* (p. 41) e *Lua* (p. 55)), quer do manuseamento tipográfico das letras, como acontece no poema *Não há impossíveis* (p. 33), de *Tu Escolhes*; e em “Bilhete de amor2” (p. 57) da obra *Real...mente*, marcam presença. Curiosamente, Teresa Guedes, em *Bilhete de amor*, para além de jogar com formas tipográficas. Neste caso, com setas curvas que apontam para a esquerda da página, que reforçam a mensagem poética, ou seja, a vida a andar para trás, faz com que deparemos, no último verso-pergunta, com símbolos que substituem vogais, algo que já se fazia nos *carmina figurata* e que Teresa Guedes recupera em parte: “tens tu a búss†la, meu am♥r?” (p. 57).

Ainda no que respeita à visualidade, há que considerar, também, os poemas cuja estrutura é formada por paralelismos anafóricos ou sintáticos. Não por acaso, em *Real...mente*, temos poemas que obedecem a uma estrutura que, graficamente, não passa despercebida. O poema *Foge!* (GUEDES, 2005, p. 15) é disto exemplo: a estrutura paralelística

sintática destaca-se no branco da página, em muito favorecida pela distância reservada entre o título e o texto:

FOGE!
Foge! O homem do saco vai-te levar...
Foge! O papão vai-te comer...
Foge! O diabo vai-te fritar...
Foge! O polícia vai-te prender...
Foge! O ladrão vai-te roubar...
Foge! O monstro vai-te morder...
Foge! O bicho vai-te envenenar...
Foge! A bruxa vai-te cozinhar...
Foge! O lobisomem vai-te arranhar...
Foge! O fantasma vai-te assombrar...
Fugi!
Fui ter ao quarto escuro.
Acendi luzes corajosas dentro de mim.
Não me toques agora, medo,
se tens medo de um curto-circuito assim!

No poema *Enigma* (2007, p. 32) destaca-se, para além da estrutura paralelística, o jogo tipográfico, com a inscrição de maiúsculas no meio das palavras – “afiXar”, em que o “X” representa uma tesoura; e “marTelo”, em que o “T” maiúsculo servirá para pregar o poema.

Estamos perante poemas visuais que obrigam o leitor a certo exercício de leitura (do ponto de vista da direção), concentração e diversão. Que todo o leitor colabora na construção de sentidos é asserção inegável. No entanto, estes poemas proporcionam a conjugação, “segundo uma ordem inédita, [d]as imagens ou [d]os fragmentos das imagens apresentados aos sentidos, de maneira a construir uma nova totalidade. A imaginação, portanto, dissocia os elementos da experiência sensível e agrega depois as diversas partes de um novo objecto” (SILVA, 1988, p. 552).

O contacto com a poesia, em especial com esta poesia, cuja influência da literatura da vanguarda de meados do século XX português é evidente, desenvolve a imaginação das

crianças e confere-lhes competências necessárias para leituras de textos literários (e não só) mais complexos. É de forma lúdica que professores e educadores devem formar leitores capazes de decodificar a mensagem estética (leitura dos signos não verbais na relação com os verbais, no caso de poesia visual). Para tal empresa, os educadores, professores e todos os mediadores da leitura devem ser os primeiros a perceber que os sistemas linguístico e literário não se encontram no mesmo plano semiótico, e que a poesia não é um subdomínio da linguística. Antes, pelo contrário, a poesia apresenta-se como língua literária, com um estatuto não substituível pela língua natural – que faz dela “privilegiado instrumento de cognição do homem, da sociedade e do mundo” (SILVA, 1988, p. 171-72).

Aproveito, ainda, para lembrar que existem textos / poemas visuais escritos para uma audiência de adultos passíveis de ser lidos por crianças (alguns poemas de Alexandre O’Neil, de E. M. de Melo e Castro e de outros escritores surrealistas portugueses).

2. Brevidade na poesia infantil: *Olhos Tropeçando em Nuvens*, um livro pioneiro na literatura portuguesa do século XXI

*Là-haut
l'épervier dit:*

*C'est maintenant
l'éternité*

Guillevic, 1985

Relativamente à brevidade em poesia, assevera Edgar Allan Poe (1809-1849), em *The poetic principles* (1848), que um “poema longo” não existe e que há, inclusive, contradição entre os dois termos (2014, p. 3). Estas e outras considerações marcam a alvorada da modernidade estética, continuada por Mallarmé, cuja obra influenciou diretamente outros escritores simbolistas: Valéry, Verlaine e Rimbaud. Para a geração literária que se inicia com Poe, o que está em causa é o ato de percepção e o efeito provocado pela leitura, privilegiando uma estética da sugestão. Já no século XX, este entendimento da arte será reclamado, quer por formalistas, quer por estruturalistas, mas é em Aristóteles (2008) que se encontra a gestação deste princípio. Sensação, percepção, duração da percepção, efeito de leitura, fixação do efémero correspondem a uma tendência da modernidade estética que era praticada há

séculos pela poesia breve japonesa. A experiência sensorial de um instante é transposta para a página em branco, tornando-se imagem poética.

O meu estudo recai sobre os poemas que compõem o livro de poesia *Olhos Tropeçando em Nuvens e Outras Coisas. Haicais ou Quase* (MÉSSEDER, 2017), do escritor João Pedro Mésseder (1957-) e de Rachel Caiano (ilustradora) – o mais recente título de uma série de três, iniciada pela dupla em 2012, com o *Pequeno Livro das Coisas* (distinguido com o Prémio Bissaya Barreto de Literatura para a Infância 2014), seguindo-se *Tudo É sempre Outra Coisa* (2013) e *De Umas Coisas Nascem Outras* (2015). *Pequeno Livro das Coisas* e *De Umas Coisas Nascem Outras* foram finalistas do Prémio Autores – Melhor Livro de Literatura Infanto-Juvenil 2013 e 2016, respetivamente, atribuído pela SPA⁷, e o segundo deles acabaria mesmo por ganhar o prémio em causa, entregue no ano de 2017.

Olhos Tropeçando em Nuvens e Outras Coisas. Haicais ou Quase (2017), do escritor João Pedro Mésseder e de Rachel Caiano (ilustradora), é um livro de poesia breve (haicais) para a infância e a juventude, que marca um momento singular na história da Literatura Portuguesa, pois é o primeiro do género a ser publicado em território nacional. Para ser mais rigorosa, é o segundo livro – na abertura do milénio, João Pedro Mésseder fora já pioneiro com a publicação de *À Noite as Estrelas Caem do Céu. 34 Poemas para Jovens e Alguns Desafios Poéticos* (2002), um livro de haicais (ou quase-haicais, como escreve o autor no volume de 2017) dirigido à juventude e acompanhado de dois curtos textos-guia, o segundo em forma de diálogo, que servem de introdução à poética da forma breve em causa.

Por razões funcionais, reuni os poemas, do livro em análise, em três núcleos sémicos, quebrando a ordem por que surgem no livro. O primeiro núcleo inclui os poemas das páginas 10, 15, 16, 17 e 30; o segundo núcleo é formado pelos poemas das páginas 11-14, 18-25, 28 e 29, 31-42; e o terceiro é composto pelos poemas das páginas 18 e 19.

O poema que abre o livro (MÉSSEDER, 2017, p. 10), e que inclui no primeiro núcleo de sentidos, é marcado por duas notações distintas – uma situação insignificante e comum, como a de as mães ditarem a “hora de dormir” seguida do imperativo “apaga a luz”, e a consequência que disso resulta no último verso “mas o meu livro acende-se”, contrapondo uma temporalidade diferente da que existe nos dois primeiros versos. De um presente concluído (vv. 1 e 2) surge um presente que se distende no tempo. Esta percepção das duas temporalidades é marcada, neste poema, pela força adversativa do *mas* e pela dimensão

⁷ Sociedade Portuguesa de Autores.

passional nela implicada, que, no caso, traduz uma ideia agradável e / ou positiva com implicações semânticas, em boa parte resultantes do jogo verbal entre os segundo e terceiro versos, gerando uma imagem aparentemente paradoxal:

«Hora de dormir»,
diz a mãe, «apaga a luz».
Mas o meu livro acende-se.

Note-se que a utilização de marcas verbais de primeira pessoa não é admitida nos haicais tradicionais. No entanto, esta transgressão é consentida se cruzarmos o terceiro verso com a ilustração que corresponde ao poema: um menino sentado num candeeiro de mesa a ler um livro (*Olhos Tropeçando em Nuvens e Outras Coisas?*), numa atitude de recolhimento necessário à escuta do silêncio primordial – as rosas comovidas, em silêncio, com o *chuvisco de agosto*, o som silenciado do vento e da chuva, o sino das nove numa manhã de inverno, a folha de um plátano a flutuar na água para depois se afogar.

O poema da página vinte e três, pertencente ao núcleo II, é talvez o mais silencioso dos poemas:

Abriu a rosa vermelha.
Com que olhos a olham
as outras flores do jardim...

Com a chegada da alvorada, o barulho silencioso da natureza faz-se ouvir e uma rosa desabrocha, mostrando o seu esplendor (aroma e cor). Um sujeito espia silenciosamente a beleza deste momento. Numa contida efusão lírica, denunciada pela entonação enfática destes dois versos, funde-se com as outras flores, que também contemplam este momento fugaz da dupla existência do(s) observador(es) e do observado, numa espécie de *satori* (fusão com a natureza que eleva o eu).

Apesar de alguns poemas não apresentarem a palavra-chave que remete para a estação do ano (*kigo*), cristalizam instantes que resultam do olhar atento sobre a natureza, sobre a efémera singeleza das coisas e, não raro, assiste-se ao *satori* (fusão de quem observa com o que é observado). No caso do poema da página doze, o *satori* é sugerido pela hipálage

do terceiro verso do poema:

Manhã de inverno,
o sino das nove –
nevoeiro estremunhado.

Ou, então, um sujeito que observa uma manhã de vento e de chuva e questiona-se se terá sido o vento a vestir-se de chuva ou se a chuva a vestir-se de vento, criando uma imagem visual (dinamicamente silenciosa) da fusão dos dois elementos:

Esta manhã o vento
vestiu-se de chuva, ou foi a chuva
que de vento se vestiu?

A força imagética da palavra cria momentos sinestésicos de grande visualidade/acusticidade, como podemos ver (no sentido literal) no poema da página vinte e nove:

No centro do jardim
palmeira de água:
o repuxo.

Os poemas das páginas dezoito e dezanove, inseridos no núcleo III, devem ser lidos sequencialmente, na medida em que o segundo é consequência do primeiro, ou seja, um sem-abrigo surge no jardim da praça e, nesse momento, uma nuvem encobre o sol, num movimento de causa e efeito, que é também de contiguidade entre a natureza física (nuvem e sol) e humana (sujeito que capta o momento), de comunhão de sentimentos de tristeza e desconcerto (sugeridos pelo simbólico encobrimento do sol). A partir da descoberta de uma desigualdade social e económica, o sujeito, no poema-pergunta, questiona a sociedade capitalista, representada na figura do banqueiro, porque não entende como podem os banqueiros do mundo suportar o peso da culpa. Afastando-se das constantes temáticas da poesia breve japonesa, estes dois poemas quebram igualmente certa ideia de silêncio e de

temporalidade cristalizada que existe nos outros poemas, na medida em que o olhar inscreve-se num presente real e não pretende eternizar essa imagem – até porque não se trata de uma imagem efémera e poética, mas de uma realidade que todos devem desejar que não exista:

No jardim da praça,
uma nuvem encobre o
sol.
Chegou o sem-abrigo.

Como pode o banqueiro
aguentar tão grande
so
No coração?

Por fim, os poemas das páginas vinte e seis, vinte e sete e vinte e oito formam um conjunto que expande e justifica o título da obra:

Olhos
tropeçando em nuvens,
aturdidos de alegria.

Neblina vestindo o musgo,
musgo vestindo o monte,
olhos vestidos de tudo.

Escuta o vento
que os plátanos e as tílias
te ensinam a ouvir.

O terceiro verso do primeiro poema inicia a expansão do sentido do título, caracterizando os olhos – tópico literário – do sujeito que eterniza, na e pela escrita, a efemeridade da vida: são olhos estonteados com a beleza que existe à sua volta e que

inauguram a descoberta do eu na eterna relação com os seres e as coisas. No segundo poema, a contemplação da natureza e a sensibilidade à sua beleza conduzem à fusão do eu com a paisagem, numa relação de simbiose poética. Os olhos podem, agora, atingir a essência da vida porque conseguiram maravilhar-se. O terceiro poema assoma como conselho do velho Mestre aos seus discípulos e condensa o princípio da filosofia Zen, na vertente *soto*, que enfatiza a observação e meditação silenciosas da natureza como condição *sine qua non* para alcançar o conhecimento do eu.

Apesar de alguns poemas não obedecerem à estrutura métrica tradicional 5, 7, 5, não deixam, no entanto, de cumprir o sentido-efeito dessa estrutura, evocando imagens de um tempo-espaço outro. Sensação, percepção, meditação, concisão, silêncio são conceitos implicados na poesia breve de tradição japonesa e, também, nos poemas de *Olhos Tropeçando em Nuvens*.

3. Considerações finais

A poesia não diz nada⁸, escreveu o poeta Jean-Philippe Salabreuil (1940-1970), mas é preciso estar na posse de uma técnica, de um saber-escrever esse nada que a poesia diz.

A partir desta breve reflexão, conclui-se que o conceito de visualidade implica necessariamente o conceito de brevidade, na medida em que o texto icónico-verbal está limitado pela moldura da página em branco. Já a brevidade, na poesia de João Pedro Mésseder, propende para a rarefação da palavra, gerando uma poética da sugestão e da imagem. O branco da página em que a poesia se inscreve assume igual valor que as palavras, que ali se entalham e a visualidade decorre, no caso de *Olhos Tropeçando em Nuvens*, da imagem literária, não da icónica – acresce também o contributo de um conjunto de recursos retóricos e estilísticos que criam a imagem sinestésica e poética de um possível referente do signo. Deixo para outro formato o estudo mais aprofundado desta última obra de João Pedro Mésseder, e dos três títulos desta série, bem como dos poemas de *Guardador de Árvores* (MÉSEDER, 2009), em que brevidade e visualidade, não raro, provocam o “sobressalto”⁹ necessário para a estimulação da criatividade na *criança aprendiz de leitora*.

⁸ «la poésie ne sert à rien» é o quinto verso do poema “Chiffonnerie” de *La Liberté des feuilles. Le Chemin* publicado pela Gallimard em 1964.

⁹ Desloco para o meu texto o título de um dos poemas de *Guardador de Árvores* – “Sobressalto (II)”, p. 17.

O facto de a poesia se significar a si própria, de não poder ser explicada, de ser um silêncio comunicante – o branco das páginas¹⁰ é considerado por Mallarmé, Valéry, entre outros poetas dessa geração literária, como equivalente visual do silêncio – exige, portanto, uma leitura própria. A par de outros fatores, como a existência de professores do Ensino Básico não leitores, *in extremis*, ou leitores com débil experiência leitora, o não conhecimento dos códigos do sistema semiótico literário que subvertem a linguagem corrente, transformando-a em linguagem poética, é um dos entraves à entrada da poesia na escola.

Por último, a perceção da harmonia existente entre forma e conteúdo, em poemas visuais e breves (seja pela iconicidade, seja pela própria plasticidade da palavra poética), e em outros, é de suma importância para o entendimento, por parte da criança, de que a mensagem poética e a forma (como a entendeu Hjelmslev) em que esta se verte (forma da expressão) não são compartimentos estanques, antes atuam solidariamente, formando uma rede de analogias e associações com o conjunto dos objetos no plano do conhecimento que manifestam uma visão do mundo e configuram um modelo do mundo que no texto poético se consubstancia (SILVA, 1988). Assim, a competência literária desenvolver-se-á de forma passiva na criança (como *constructo*) a partir de uma consolidada competência literária dos educadores, a partir da assunção de que estas competências leitoras (quer nos educadores quer nas crianças) não são inatas e que se formam desde tenra idade, através do contacto diário com textos poéticos de reconhecida qualidade estética. São vários os autores que, em diferentes épocas, refletiram sobre a importância da entrada da poesia na escola por via dos educadores e professores – Vítor Aguiar e Silva, Juan Cervera, Carlos Lomas García, García Padrino, Pedro Cerrillo, Mendonza Fillola, Teresa Colomer, para referir os nomes mais recentes do marco ibérico.

Bibliografia

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

CASTRIM, M. **Histórias com Juízo**. Lisboa: Plátano Editora, 1977.

GOMES, J. A. **Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude**. Lisboa: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, 1997.

¹⁰ Acerca da significação dos espaços em branco das páginas de poesia, da forma como contribuem para a construção de sentidos e do papel desses espaços tipográficos no ato de leitura, vide ILDIKÓ, S. “Significatif silence”: le blanc typographique en écriture poétique. In: *Logosphère - Écritures du silence*, 5, 2009, 105-118.

——— **À Noite as Estrelas Caem do Céu. 34 Poemas para Jovens e Alguns Desafios.** Porto: Campo das Letras, 2002.

GUEDES, T.. **Tu Escolhes.** Porto: ASA, 2007.

——— **Real... mente.** Porto: ASA, 2005.

——— **Ensinar a Poesia.** Porto: ASA, 2002.

GUILLEVIC, E. **Du domaine / Euclidiennes.** Paris: Gallimard, 1985.

HATHERLY, A. **A Reinvenção da Leitura: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais.** Lisboa: Editorial Futura, 1975.

HORÁCIO. **Arte Poética.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

ILDIKÓ, S. Significatif silence: le blanc typographique en écriture poétique. In: **Logosphère - Écritures du silence**, 5, 2009, 105-118.

MENÉRES, M. A.; CASTRO, E. de M. [eds.]. **Antologia da Poesia Portuguesa 1940-1977.** Lisboa: Moraes Editores, 1979.

MÉSSEDER, J. P. **Olhos Tropeçando em Nuvens e Outras Coisas. Haicais ou Quase.** [Rachel Caiano, il.]. Lisboa: Camimho, 2017.

——— **De Umas Coisas Nascem Outras.** [Rachel Caiano, il.]. Porto: Trampolim Edições, 2015.

——— **Tudo É sempre Outra Coisa.** [Rachel Caiano, il.]. Porto: Trampolim Edições, 2013.

——— **Pequeno Livro das Coisas.** [Rachel Caiano, il.]. Porto: Trampolim Edições, 2012.

——— **Guardador de Árvores.** [Horácio Tomé Marques, il.]. Porto: Trampolim Edições, 2009.

PAES, J. P. **Poemas da antologia grega ou platina.** São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

PINSON, J.-C. (2004). La poésie a-t-elle encore une importance? (Comunicação proferida numa conferência em várias instituições de ensino, na Rússia). Disponível em: <http://www.societenantaisedephilosophie.com/PinsonRussie.pdf>. Acesso em: 10 jul., 2018.

POE, E. A. **The Poetic Principle (iBook).** [1.^a ed. 1848]. Austrália: The University of Adelaide Library, 2014.

RYCKMANS, Pierre (trad.). **Les Propos sur la Peinture du Moine Citrouille-Amère de Shitao.** Paris: Plon, 2007.

SARAIVA, A. Poética e enigmática das adivinhas populares portuguesas. In: **Actas do 1.º Encontro sobre Cultura Popular (Homenagem ao Prof. Doutor Manuel Viegas Guerreiro)**. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1999, pp. 434.

SILVA, V. M. A. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1988.

TODOROV, T. **Les Genres du Discours**. Paris: Seuil, 1978.

RECEBIDO 24 DE JULHO DE 2018.

APROVADO 02 DE SETEMBRO DE 2018.