

A Poesia Infantil de Sosígenes Costa: “O Teatro na Casa Encantada”

Jane de Paula Malafaia¹

Resumo: O objeto de análise deste artigo é o poema “O Teatro na Casa Encantada”, de Sosígenes Costa. Embora não seja reconhecido como um autor de literatura infantil, consta de sua multifacetada obra poética um ciclo de poesia infantil, no qual há o registro não só do universo mágico dos contos de fadas, mas também das memórias da sua própria infância e do folclore e costumes da região sul da Bahia, sua terra natal. O poema destaca-se, entre outros que configuram este ciclo de poesia infantil, por trazer em sua tessitura o diálogo intertextual com as principais fontes literárias infantis— contos de fadas e contos maravilhosos.

Palavras-chave: Sosígenes Costa. Poesia infantil. Diálogo. Intertextualidade.

A obra de Sosígenes Costa é composta por ciclos de poesia crepuscular, solar, bíblico-histórico, participativo e memorialista, para citar alguns. Embora o poeta não seja um autor voltado para literatura infantil, entre os ciclos poéticos de sua singular e multifacetada obra destaca-se um ciclo de poesia infantil pertencente ao grupo de poemas dedicados à cidade natal do poeta, “Belmonte, Terra do Mar”. Esse ciclo de poemas infantis, além de mostrar aspectos da vida popular e folclórica da região sul da Bahia, introduz cantigas e quadrinhas infantis associadas à crítica social constantemente revelada em sua obra. Nesta, é perceptível a sensibilidade do poeta que retira do cotidiano o conteúdo dramático para compor suas imagens, estruturalmente

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: jane.malafaia@gmail.com.

ênfatisadas por alternâncias de dicções, seja coloquial, reflexiva ou elegíaca, em um jogo que mistura a memória de momentos vividos na infância com a herança cultural local e universal. É o que acontece com o poema “O Teatro na Casa Encantada” que deixa entrever não só o diálogo intertextual nas várias referências a elementos e personagens da literatura infantil universal, mas também instaura um diálogo crítico entre o real e o ficcional.

A partir da analogia entre o ambiente do adulto e da criança, há, no poema em questão, uma mescla entre a vivência do dia-a-dia e o imaginário infantil que cria um tempo e um espaço únicos e, dessa relação analógica, surgem associações de idéias muitas vezes operadas por vínculo metonímico. A metonímia, ao designar “as operações retóricas que jogam com a *combinatória* dos termos no interior dos enunciados” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2006, p. 331, grifo do autor), faz com que as associações de idéias predominem nos poemas infantis, prolongando, assim, a mecânica verbal de jogos como, por exemplo, a *parlenda* (ou lengalenga), termo que denomina as “cantigas de roda” para divertir as crianças e ajudar na memorização. Em Sosígenes Costa, esse processo metonímico transforma um simples jogo em um prazeroso encadeamento de palavras e idéias; não se preocupa com a lógica, mas concentra-se, antes, na projeção do som e no ritmo.

Passemos, então, ao poema “O Teatro na Casa Encantada” (COSTA, 2001, p. 166-168), que revela mais do que o jogo rítmico, como poderemos observar no desenvolver da leitura:

O Teatro na Casa Encantada

Dom Niso, era uma vez uma sapa
que se chamava a senhora dona Sapa,
a gentilíssima senhora dona Sapa,
a princesinha senhora dona Sapa.
E dona Sapa era horrível como esse ferro de engomar
que estou soprando com a boca do vento sul.
Ah! Meu senhor Dom Niso,
a tal da dona Sapa, a descantada dona Sapa
era sem graça como esta camisa desbotada
que estou passando a ferro
e que pertence à dona desta casa.

Dom Niso, era uma vez a Carochinha
e sua caixinha era do tamanho deste guarda-louça

enorme
cheio de histórias e de patos e de comidinhas de pintos.

Dom Niso, era uma vez a Bela Adormecida
deitada no Bosque dentro de um caixão de vidro.
Pelo cristal da vidraça da janela desta sala
se vê a Bela Adormecida sobre este pé de estefanote.

Dom Niso, era uma vez o Gato de Botas
e o pé do gato era do tamanho desta tábua de engomar
sobre a qual estou engomando esta camisa do Gato de
Botas
suando como a Gata Borralheira que trabalhasse
cozinhando
e engomando e sempre de botas.

Dom Niso, agora me conte uma.
Mas antes deixe que eu vá primeiro na cozinha
tirar aquela panela do fogo.
Eu vou ligeiro.
Quando eu sair, me conte uma,
e quando eu chegar me conte duas.
E quando eu voltar
e pegar de novo neste engomador horrível
como dona Sapa,
Vossa Alteza pan! Me conte sete.
Vou num pé e volto no outro.
Vou com dois pés e volto com duas asas.
Vou com duas asas e volto com sete rabos.
Vou com sete rabos e volto com dois chifres.
Vou com dois chifres e volto com uma estrela na testa.
Vou com uma estrela na testa
e volto com todos os encantos da feiticeira
dos patos
e as metamorfoses de berloques
e as metamorfoses dos sapatos
para os pezinhos de pinto,
pois já não danço com sapatos,
mas vou dançando com os pés de pinto
e em carreirinhas de patos.
Prepare-se para me contar cinco.
Ai! que estamos encantados
de tanta história de patos,
eu, nos encantos dos pintos,
Dom Niso em outros encantos.
Já que entre as fadas estamos,
fademos, mano, fademos
pois que regressoando

com estes sapatos de pinto.
Desencantou-se este pato.
O seu começo é de um pinto.
Seu pé já não é mais de pato,
e sim botina de pinto.
Já não distingo este pato.
Já não é um pato distinto.
O pato em metamorfose
já é um berioque de pinto.
O desencanto é este pato.
O encanto é todo este pinto.
Dom Niso, agora me conte cinco.

O universo dos contos de fada é introduzido no poema por sua estrutura sintática mais comum: o “era uma vez...” que joga com o tempo e o espaço míticos e com o relato ficcional. Essa estrutura funciona como uma espécie de passaporte para a imaginação, chamando o leitor para entrar no jogo da fantasia, onde tudo é possível, afinal o espaço particular do imaginário é o do “teatro na casa encantada”. Dentro desse ambiente, uma personagem começa a narrar a história de Dona Sapa, entre outras, ao menino a quem chama de “Dom Niso” – uma clara referência ao próprio poeta, já que assim era chamado na infância (DAMULAKIS, 1996, p. 47). Enquanto cumpre as tarefas da casa, a narradora contrasta realidade e fantasia, envolvendo os objetos comuns na magia de reinos encantados. O foco narrativo, assim, projeta na vida doméstica os contos de fadas e, alternando elementos de um e de outro, traça um paralelo entre os dois universos.

Com essa mistura de universos, o texto poético cria imagens únicas, um “mundo possível”, para usar as palavras de Umberto Eco, que se realiza somente dentro da configuração textual. Eco define como “mundo possível um estado de coisas expresso por um conjunto de proposições” que, para além do real, mas nele se apoiando, pode ser visto como um possível curso de eventos. Vale esclarecer: “dizer que um mundo possível equivale a um texto (ou livro qualquer) não significa dizer que todo texto fala de um mundo possível” (ECO, 2004, p. 109). O poema em análise, portanto, configura-se como um conjunto de proposições cujas previsões são retiradas da experiência humana e elevadas a uma categoria só encontrável no mundo ficcional. Nessa perspectiva, pode-se considerar que o contexto da ficção trata de “mundos possíveis”, experimentados na imaginação; é a

partir do conhecimento adquirido no mundo real que o mundo irreal se torna possível (ECO, 1999, p. 87). Refletindo sobre as narrativas em geral, Eco esclarece que:

por um lado, na medida em que um universo de ficção nos conta a história de algumas poucas personagens em tempo e local bem definidos, podemos vê-lo como um pequeno mundo infinitamente mais limitado que o mundo real. Por outro, na medida em que acrescenta indivíduos, atributos e acontecimentos ao conjunto do universo real (que lhe serve de pano de fundo), podemos considerá-lo maior que o mundo de nossa experiência. Desse ponto de vista, um universo ficcional não termina com a história, mas se estende indefinidamente (1999, p. 91).

A passagem demonstra que, embora haja uma dependência da ficção em relação ao mundo real, os “pequenos mundos” ficcionais exercem o papel de concentrar alguns aspectos da experiência humana em um “mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. Como não podemos ultrapassar suas fronteiras, somos levados a explorá-los em profundidade” (ibid.). O poema, assim, configura-se como um pequeno mundo que concentra elementos ou traços semelhantes aos encontrados no mundo real. Para além dos limites de seu pequeno universo, o texto ficcional traz uma possibilidade múltipla de leituras que torna infinita a própria história contada.

A cena poética comporta, portanto, uma personagem-narradora que, no espaço do cotidiano, se apropria dos objetos em sua volta e os vincula à narrativa inventiva que desenha um pequeno mundo: a história da dona Sapa começa no universo do “faz de conta” e, assim, pode ser comparada ao ferro de passar roupa ou à camisa que está sendo passada. Com o uso da comparação, o real é transposto para o fictício como a procurar nas referências do mundo real elementos auxiliares para melhor expressar o pensamento ou dar corpo às imagens ficcionais. O objetivo aqui pode ser o de prolongar uma descrição ou relacionar e contrastar as duas realidades (fato e ficção) que, mesmo sendo diferentes, tornam-se semelhantes quando evocam o universo maravilhoso que se instaura na cena. A comparação, contudo, estabelece uma analogia e se concretiza em uma imagem que podem animalizar objetos e personificar animais, instituindo o espaço do fantástico.

Nesse contexto, diversas histórias infantis incidem sucessivamen-

te no desenvolver da narração a ponto de permitir sua presença no interior da cena poética, isto é, “pelo cristal da vidraça da janela desta sala / se vê a Bela Adormecida sobre este pé de estefanote” e, ainda, o experimentar a própria fantasia: “Já que entre as fadas estamos, / fade-mos”.

O texto produz, assim, um jogo lúdico dentro da tradição oral de contar estórias na ação da narradora que não só transmite conteúdos dos contos de fadas e contos maravilhosos, mas também convoca o interlocutor a fazer o mesmo: “Dom Niso, agora me conte uma [...] me conte duas [...] me conte sete”. Nesse jogo, o poema agencia a parlenda, brincadeira que, como dito antes, privilegia a sonoridade em detrimento da lógica. É o que acontece a partir do verso “Vou num pé e volto no outro” que, sucedido por outros versos, encadeia palavras e idéias por associação de sons. A configuração anafórica desses versos, ou seja, a repetição do mesmo termo (“vou”) no início de cada verso cria um efeito de reforço e de coerência. Tal repetição é para a criança a essência da brincadeira, lembra Walter Benjamin, pois o prazer de “brincar outra vez” possibilita a transformação da experiência em hábito. Para Benjamin, a brincadeira “está na origem de todos os hábitos. Comer, dormir, vestir-se, lavar-se, devem ser inculcados no pequeno ser através de brincadeiras, acompanhados pelo ritmo de versos e canções” (BENJAMIN, 1993, p. 252-253). Nesse contato lúdico com as tarefas do cotidiano, a criança constrói seu mundo e, no contexto poético aqui trabalhado, a magia dos contos de fadas potencializa o ato de brincar ao incorporar trechos, personagens ou situações de diversas histórias apresentadas à imaginação criadora no desenvolvimento da narrativa.

Através do processo que une a brincadeira e o trabalho, a narrativa é conduzida por uma dupla função da narradora: na primeira função, atua como contadora de histórias, propondo-se a realizar uma leitura particular dos textos da literatura infantil; e, na segunda, opera uma reescrita dessas histórias ao apropriar-se das estruturas dos contos de fadas, das fábulas, das cantigas e brincadeiras infantis para redimensionar aspectos inerentes a sua própria vida. Dessa forma, o texto poético põe em movimento as relações entre autor-obra-receptor, faz com que os contos infantis relacionem-se com o cotidiano e dialoguem com o ambiente contextual que se insere na cena poética. O poema, enfim, estabelece um espaço pecu-

liar: o espaço de fruição que, na terminologia barthesiana, define o prazer da leitura do texto (BARTHES, 1993, p. 8-9), acentuando, no tecido poético, “ a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo” (BARTHES, 1993, p. 83).

No entrelaçar de textos, o jogo lúdico da narração abre inúmeras possibilidades para a criação de outras histórias a partir das já existentes, o que permite não só à narradora do poema, mas também ao leitor, agir sobre as obras literárias, levando-as a interagir com a vida prática. É o que a narrativa maravilhosa faz ao refletir os problemas profundos existenciais e sociais que freqüentemente são abordados nas fontes literárias infantis: o universo dos contos de fadas introduzido no poema trata essencialmente de problemas da existência humana, ao explorar a superação de obstáculos para a realização do herói ou heroína em seu aspecto existencial. *A Bela Adormecida*, por exemplo, surge na imagem estática da personagem deitada no bosque em sono profundo, no entanto, a cena não deixa de evidenciar a esperança de vitória diante das dificuldades da vida suscitada pela simples menção da trama que traz um feliz desfecho (“E foram felizes para sempre”).

De outra maneira, encontra-se presente a fonte do “conto maravilhoso” que desenvolve o cotidiano mágico, com animais falantes e/ou objetos mágicos. Nesta matriz, o tempo e o espaço são reconhecíveis, os problemas da vida prática perceptíveis, principalmente na necessidade de sobrevivência, e a realização do herói se dá normalmente pela conquista sócio-econômica, como acontece em *O Gato de Botas*.

Assim, a formação de valores é reafirmada em ambas as abordagens, existencial e social, dos contos de fadas e contos maravilhosos, respectivamente, que expressam de forma diferente atitudes humanas diante da vida (COELHO, 1991, p. 10-15). Não por acaso, Sosígenes Costa elaborou a narrativa maravilhosa do poema através dessas duas fontes distintas para problematizar as questões contextualizadas pelo poema.

Tais fontes, de fato, norteiam o texto que traz na sua elaboração discursiva um teor de crítica social: a empregada da casa, acumulando as tarefas de passadeira, cozinheira e babá, ainda se transforma em contadora de histórias e até educadora, já que procura estimular a criatividade da criança que está evidentemente sob a sua responsabilidade. A personagem acrescenta sua experiência de vida ao conteúdo das histórias infantis para criar a “fantasia do possível” (HELD, 1980, p. 141).

Nessa direção caminha a cena poética: o jogo de contar e reelaborar os contos de fadas faz os percursos abertos pela narrativa e, através do relato e da vivência, a personagem-narradora embarca no mundo imaginário para escapar à dura realidade social. No ato de narrar, confronta-se “mundos” ou “realidades” em um jogo sutil que emerge do conflito entre a narrativa infantil e o discurso que evidencia a desigualdade social e contrapõe não só a realidade e o fantástico, mas sobretudo o local e o universal, a vivência e a cultura. O jogo criativo que resulta dessa relação faz coabitar o presente e o remoto, no transcorrer das ações do presente (“que estou passando a ferro”) e do passado longínquo e fantástico do “era uma vez” que deixa fluir a imaginação.

Predomina no ciclo de poemas infantis de Sosígenes Costa essa técnica de composição que cultiva a imaginação transfiguradora e criativa, agenciada por imagens que contrastam o insólito e o prosaico, sempre deixando entrever o teor crítico típico do poeta. A vida do povo simples constantemente era captada e registrada por seu olhar atento que procurava refazer a memória dos lugares da infância. A poesia de Sosígenes Costa, de modo geral, modifica as imagens da vida comum e as transpõe para a fantasia, experimentando o diálogo entre o ficcional e a realidade empírica através das diversas comparações efetuadas entre os dois universos.

Através da leitura múltipla e diversificada das imagens poéticas podemos estabelecer um diálogo com o texto de modo a produzir um conhecimento de mundo mais profundo, mas ao mesmo tempo isso depende de um conhecimento anterior a ser compartilhado por um produtor e um receptor. Para que esse diálogo se configure é preciso que o leitor seja capaz de identificar os signos, interpretar as referências e citações, decodificar suas funções e perceber as origens subjacentes ao texto, bem como suas modificações a partir de um novo contexto.

O potencial dialógico de um texto foi percebido pelo semiótico russo Mikhail Bakhtin em análise da poética de Dostoievski. Segundo Bakhtin, Dostoievski foi o criador do romance polifônico, caracterizado pela pluralidade de vozes que propicia um novo modo de pensamento artístico. Sobre a configuração das personagens de Dostoievski, diz Bakhtin:

o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características habituais e funções do enredo e da pragmática, assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor [...].A

consciência do herói é dada como a outra, a consciência do *outro*, mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor (BAKHTIN, 2002, p. 4-5, grifo do autor).

Fica claro, portanto, que na obra de Dostoievski não cabem limites nem subordinação a “esquemas histórico-literários”. A voz do herói seria uma voz sobre si e sobre o mundo que se coloca “*ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis”, afirma Bakhtin (2002, p. 17). Essa multiplicidade de vozes revela o caráter polifônico do romance dostoievskiano que gira em torno da dialogicidade (ou de uma potencialidade dialógica) e se organiza “como um todo da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra” (ibid.). É dessa forma que o texto é entendido como um tecido polifônico em que diferentes vozes entram em confronto, mas também se complementam ou, ainda, trazem respostas umas às outras.

As reflexões de Bakhtin destinam-se ao exame dos aspectos que permeiam o texto literário e, entre eles, o diálogo surge como uma característica essencial da linguagem e também o princípio constitutivo do discurso. Nesse sentido, a intertextualidade é um desdobramento do diálogo presente no interior do discurso que se realiza através do processo de incorporação de um texto em outro que, por sua vez, pode tanto reproduzir o sentido incorporado quanto transformá-lo. O conceito de intertextualidade, portanto, diz respeito ao processo de construção, reprodução e/ou transformação de sentido (FIORIN, 2003, p. 29-30).

Os estudos atuais sobre a intertextualidade trazem diferentes concepções teóricas do conceito de dialogismo que, no entanto, mantêm a proposta de Bakhtin no centro das investigações. Dominique Maingueneau, por exemplo, considera a especificidade do texto literário dentro da noção de “situação de enunciação” que, segundo o autor, é definida por um conjunto de elementos que supõe um enunciador, um destinatário, um momento e um lugar particulares; além de trazer três dimensões: pessoal, espacial e temporal em relação às trocas enunciativas que situam o texto na história. Não esquecendo o fato de que “os textos literários constroem suas cenas enunciativas através de um jogo de relações internas próprio ao texto” (MAINGUENEAU, 2001, p. 5, 16).

Diante dessas considerações, a situação de enunciação pode tratar o discurso citado como um processo de intertextualidade, mas o texto literário toma a citação não pelo seu “uso” habitual e, sim, como uma referência diferente, deslocada. Esta é a relação essencial da literatura com a intertextualidade que aparece no tecido poético cada vez mais visto como o produto de um trabalho sobre outros textos. Maingueneau, todavia, adverte que, “para serem percebidos como tais, os enunciados de discurso citado devem ser introduzidos de maneira que se reconheça um descompasso entre discurso citante e fragmento citado” (p. 111), motivando uma mescla de vozes em situação de diálogo.

No caso do poema de Sosígenes Costa, o descompasso é estabelecido na narrativa que, ao citar trechos de jogos infantis, contos de fadas e contos maravilhosos, o faz de modo que não se estabeleça a mesma relação existente nos textos citados, revelando o antes imponderável. Fica, então, inaugurada uma nova relação entre os discursos: por meio de comparações que introduzem elementos da cena de enunciação no universo mágico, surge o diálogo entre as vozes da narradora-personagem, do menino que é, ao mesmo tempo, personagem, ouvinte e narrador em potencial, e de todos os outros seres que habitam o universo mágico infantil e se presentificam em “O Teatro na Casa Encantada”.

Resumen: *El objeto de análisis de este artículo es el poema “El teatro en la Casa Encantada”, de Sosígenes Costa, poeta, aunque no sea reconocido como un autor de literatura infantil, consta de su multiforme obra poética un ciclo de poesía infantil, en lo cual hay un registro no solo del universo mágico de los cuentos de hadas, así como, las memorias de la propia niñez del poeta, del ‘folclore’ y de costumbres de la región sur de Bahía, tierra donde nació el escritor. El poema se destaca entre otros que configuran este ciclo de poesía infantil por traer en su textura el diálogo intertextual con las principales fuentes literarias infantiles - cuentos de hadas y cuentos maravillosos.*

Palabras-clave: *Sosígenes Costa. Poesía infantil. Diálogo. Intertextualidad.*

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2002.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas, Volume 1. Tradução Paulo Rouanet. 6ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 249-253.

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Concexto. 2006.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas*. São Paulo: Ática, 1991.

COSTA, Sosígenes. O Teatro na Casa Encantada. In.: *Poesia Completa*. Edição comemorativa do centenário de nascimento de Sosígenes Costa. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, 2001, p. 166-168.

DAMULAKIS, Gerana. *Sosígenes Costa, O Poeta Grego da Bahia*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1996.

E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (consulta em 06/05/2008).

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Lector in Fabula*. Tradução Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS e FIORIN, Diana Luz Pessoa de e José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 29-36.

HELD, Jacqueline. *O Imaginário no Poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de Lingüística para o Texto Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAES, José Paulo. *Pavão, Parlenda, Paraíso – Uma tentativa de descrição crítica da poesia de Sosígenes Costa*. São Paulo: Cultrix, 1977.