INFÂNCIA OU INFÂNCIAS? A IMERSÃO POÉTICA EM A ÁRVORE QUE DAVA SORVETE, DE SÉRGIO CAPPARELLI

CHILDHOOD OR CHILDHOODS? POETIC IMMERSION IN THE TREE THAT GAVE ICE CREAM, BY SÉRGIO CAPPARELLI

INFANCIA O INFANCIAS? UNA INMERSIÓN POÉTICA EN EL ÁRBOL DEL HELADO, DE SÉRGIO CAPPARELLI

Darliana S. França[1]
Ângela C. Fronckowiak[2]

RESUMO
A Infância não se limita a uma única concepção, ela migra, adapta-se ao contexto social, cultural e individual, no entanto, com particularidades só suas, como a alegria do brincar, do fantasiar, de ser inteira e presente em cada minuto vivido. Ela é singular, habita um ser único, mas transcende por onde percorre, tornando-se diversa, híbrida, audaciosa (Kohan, 2007; Fronckowiak, 2013). Este artigo é oriundo de uma dissertação de Mestrado intitulada *A infância em versos: Sérgio Capparelli*, defendida em 2023 e, que teve por objetivo sentir as diferentes manifestações de infâncias que emergem de obras premiadas de poesia infantil e juvenil de Sérgio Capparelli, por meio de pesquisa bibliográfica e qualitativa. Compartilha-se aqui, as infâncias que brotam da obra *A árvore que dava sorvete*. Elas partiram de territórios conhecidos, como os vinculados à tradição oral, aos animais, ao afeto familiar e migraram para novos espaços, interagiram com o amor, observaram a sociedade, denunciando a pobreza, a escravidão e as injustiças sociais. A infância transforma-se a cada território que percorre, amadurece e se faz maior, todavia não perde a sensibilidade, a doçura e a capacidade de amar, imaginar, sonhar, alegrar-se com o *nonsense* e com o ilogismo e de acreditar no impossível, principalmente porque um adulto poeta ainda consegue crer.
PALAVRAS-CHAVE: infância; educação leitora; poesia; Sérgio Capparelli.

ABSTRACT
Childhood is not limited to a single conception; it migrates, and adapts itself to the social, cultural, and individual context, however, with particularities only its own, as the joy of playing, fantasizing, and being whole and present in each minute lived. Childhood is singular, inhabits a unique being, but transcends wherever it goes, becoming diverse, hybrid, and audacious (Kohan, 2007; Fronckowiak, 2013). This article comes from a Master's Thesis entitled *A infância em versos*: Sérgio Capparelli defended in 2023 and, which objective to feel the different manifestations of childhood that emerge from award-winning works of children's and young adult poetry by Sérgio Capparelli, through bibliographic and qualitative research. Here we share the childhoods that emerge from the work *The Tree That Gave Ice Cream*. They departed from known territories, such as those linked to oral tradition, animals, and family affection, migrated to new spaces, interacted with love, and observed society, denouncing poverty, slavery, and social injustices. Childhood transforms itself with each territory it travels, matures, and becomes bigger. However, it does not lose its sensitivity, sweetness, and capacity to love, imagine, dream, be happy with nonsense and illogicality, and believe in the impossible, especially because an adult poet can still consider it.
KEYWORDS: childhood; poetry; reading education; Sergio Capparelli.

RESUMEN
La infancia no se limita a una sola concepción, ella migra, se adapta al contexto social, cultural e individual, pero con particularidades solo suyas, como la alegría de jugar, de fantasear, de ser entera y presente en cada minuto vivido. Ella es singular, habita un ser único, pero trasciende por donde recorre, volviéndose diversa, híbrida, audaz (Kohan, 2007; Fronckowiak, 2013). Este artículo surge de una tesis de maestría titulada A infância em versos: Sérgio Capparelli, defendida el 2023 y, que tuvo por objetivo percibir las diferentes manifestaciones de infancias que surgen de obras premiadas de poesía infantil y juvenil de Sérgio Capparelli, por medio de una

[1] Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), Brasil. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-8236-1456.
[2] Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), Brasil. Orcid: http://orcid.org/0000-0001-7949-2519

investigación bibliográfica y cualitativa. Compartir por aquí, las infancias que emergen de la obra A árvore que dava sorvete. Ellas partieron de territorios conocidos, como los vinculados a la tradición oral, a los animales, al cariño familiar y migraron a nuevos espacios, interactuaron con amor, observaron la sociedad, denunciaron la pobreza, la esclavitud y las injusticias sociales. La infancia se transforma a cada territorio que recorre, madura y se hace más grande, sin embargo, no pierde su sensibilidad, dulzura y capacidad de amar, imaginar, soñar, alegrarse con el nonsense y la ilógica y creer en lo imposible, principalmente porque un poeta adulto todavía puede creer.
PALABRAS CLAVE: infancia; poesía; educación lectora; Sérgio Capparelli**.**

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho tem origem na dissertação de mestrado intitulada *A infância em versos: Sérgio Capparelli* que observou as infâncias que permeavam as obras laureadas de poesia infantil de Sérgio Capparelli premiadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e pelo Prêmio Jabuti. Na pesquisa mencionada, o sensível em nós debruçou-se sobre *Boi da cara preta* (1983), *A árvore que dava sorvete* (1999), *Um elefante no nariz* (2000) e *A lua dentro do coco* (2010).

Sérgio Capparelli é escritor e poeta de literatura infantil e juvenil. Ele foi jornalista e professor universitário. Nasceu em Uberlândia, em uma vila da periferia, sendo um dos dez filhos de Cecília Guimarães Capparelli e Emanuele Capparelli. Brincadeiras na rua fizeram parte da infância do nosso poeta. Sua biografia é sentida nas palavras expostas em seus poemas, um reconhecimento da sensibilidade aiônica[3] de suas experiências dinamizadas pela energia poética. O poeta vivencia a sua infância na adultez, um encontro potente, aberto e intenso, através do qual particularidades só suas, vividas na infância, são reacendidas. Capparelli obteve inúmeras premiações, o que consagra a importância de sua obra.

Diante das obras premiadas e estudadas de poesia infantil de Sérgio Capparelli visualizamos inúmeras infâncias, cada qual seguindo a roupagem de seu contexto histórico e cultural. Na década de 80, o poeta logrou a Láurea Altamente Recomendável da FNLIJ e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) – Literatura Infantil com a obra *Boi da cara preta (*1983), ilustrada por Caulos, Editora L&PM. Nessa obra, observamos uma infância extremamente vinculada à tradição oral, às parlendas, às adivinhas, aos trava-línguas, às cantigas de ninar, já que os jogos constituídos pela linguagem estão presentes em cada poema. Essa infância valoriza o jogo lúdico com as palavras, assemelhando-se ao universo infantil, em que a brincadeira e o jogo, preenchem todo o tempo cronológico, tornando-o aiónico.

Nova década, novo prêmio. Em 1999, Capparelli alcançou premiação com A *árvore*

[3] Refere-se ao tempo grego *Aión*, o tempo da intensidade

que dava sorvete, obra que abordaremos com mais acuidade neste artigo, citando-a, neste espaço, apenas para seguirmos a linha cronológica das distinções recebidas pelo autor.

Em 2000, *Um elefante no nariz* obteve o certificado de Livro de Poesia Altamente Recomendável pela FNLIJ no ano de sua publicação e foi selecionado para o Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) em 2005. L&PM foi a editora do lançamento e Alcy Linhares, o ilustrador. Nesse livro, a criança e o poeta fundiram-se, tornando-se um único ser, o qual penetrou em territórios conhecidos pela infância, pousou, rapidamente, na tradição oral, isso por que, era uma velha conhecida sua e já tinham dialogado em demasia; percorreu caminhos do imaginário, do fantástico, do ilogismo, do *nonsense*, surpreendendo por onde transitava; brincou com as palavras e não se cansou; olhou para a sociedade, desejou mudá-la, extinguindo o medo, a violência e a desigualdade social; moveu-se por locais conhecidos e adentrou outros territórios desconhecidos, como o amor. Essa infância amadureceu e se fez grande.

A última obra premiada de poesia infantil, *A lua dentro do coco* (2010), da Editora Projeto, cuja ilustração é responsabilidade de Eloar Guazzelli Filho, foi premiada em 2011 pela FNLIJ com o prêmio Odilo Costa Filho, melhor livro de poesia para crianças, obteve também o 2º lugar no Prêmio Jabuti e ainda foi escolhida para integrar a lista de honra dos livros da *Internacional Board on Books for Young People* (IBBY) da Suíça. Um poema narrativo, que conta a lenda de um macaquinho que deseja pegar a lua, para tanto, planeja, em colaboração com outros macacos, meios para obter o almejado. A infância exposta nesse livro é marcada pela perda da mãe (o pilar afetuoso da família), a realidade vivenciada por inúmeras crianças em nosso país. No entanto, o poeta mostra/inventa um Macaquinho que encontra no imaginário, no fantástico, a possibilidade de suprir ou esquecer, momentaneamente, a ausência da figura materna. A infância encontra acalento para a sua dor na brincadeira, início do espaço poético, e através do desejo/sonho de pegar a Lua, ela se reinventa.

O enigma é algo que nos desafia, que nos leva à busca, a caminhar. Os enigmas relacionados à infância nos direcionaram à pesquisa. Uma pesquisa bibliográfica, de abordagem qualitativa e fenomenológica em que, por meio de um sólido referencial teórico, buscamos decifrar a infância, ou melhor, as infâncias. Lajolo (2001), Ariès (2014), Kohan (2003) e Bachelard (2018) permitiram-nos contemplar a infância sob outros olhares e tempos. O poeta Capparelli, em seu devir criança, nos mostrou que ela permanece na imagem e no som de cada palavra que ressoa e reverbera, além do espaço do papel, repercutindo na infância que permanece em nós.

A pluralidade de concepções acerca da infância nos instiga, uma vez que os olhares que se demoram em observá-la partem de experiências subjetivas. Alguns a percebem como um período de tempo, muito passageiro, que dura desde o nascimento até a adolescência; outros a sentem a vida toda. Walter Kohan (2015, p. 217) conceitua a infância como "um mistério, um enigma, uma pergunta", não a sentindo dentro de uma cronologia temporal, mas antes de qualquer outra coisa, uma "condição que nos habita" que, por vezes, pode ser perceptível, em outras não. No entanto, mesmo em silêncio ou pouco vivida, sua presença segue conosco até abandonarmos este mundo.

Até o XVII a criança era vista como uma miniatura de adulto (Vieira; Machado; Braz, 2023). Observamos tal afirmação nas obras de arte (pintura, escultura) em que a criança possuía uma estatura pequena, porém o corpo e as roupas eram de adultos, pois era assim que a sociedade a enxergava. Ao adentrar os sete anos era inserida no mercado de trabalho, ajudando sua família nos afazeres domésticos e contribuindo com as economias da época (Vieira; Machado; Braz, 2023). Além disso, a palavra infância, de origem latina, tem seu campo semântico relacionado à ausência de fala. Essa noção de infância, de acordo com Lajolo (2001), como qualidade ou estado do infante, ou seja, aquele que não fala, está relacionada aos prefixos e radicais que compõem o vocábulo (*in*: negação e *fante*: falar, dizer).

Similar a este ponto de vista, está a afirmação de Sócrates sobre a infância e a filosofia. De acordo com Kohan (2015), ele considerava que ambas não possuíam lugares na pólis, uma vez que não sabiam falar a sua língua, logo não eram compreendidas, não tinham vozes). Kohan interpreta que esta língua era a que a pólis mais precisava, porém não queria suportar e nem a ouvir, pois é ela que "a questiona, a interpela, a faz lembrar do que ela pretende ter deixado atrás e não quer recordar" (Kohan, 2015, p. 222). Assim, observamos com Kohan que Sócrates, é

> um filósofo infantil, um amigo da infância. Ele inventa um modo infantil de habitar a filosofia como forma de vida, como estilo de viver perguntando, questionando, incomodando, falando uma língua estranha, estrangeira, inabitável... Vive a filosofia e vive a infância... (Kohan, 2015, p. 222).

A infância, como já afirmamos, pode ser vista como um período de tempo, uma fase da vida que se inicia ao nascer e vai até a adolescência. Sob esta perspectiva, de finitude imediata do tempo, estamos sempre a correr atrás dele, já que este período se finda e não o aproveitamos, não o desfrutamos como deveríamos. O sentimento de impotência e angústia

paira sobre nós. Entretanto, nos reconfortamos nas palavras de Bachelard (2018, p. 20) que garantem que a "infância dura a vida inteira", sendo ela que anima os setores da vida adulta.

Walter Kohan (2005) chancela esse reconforto, trazendo alívio ao ser e desacelerando o tempo. Ele defende que a infância não é apenas uma questão cronológica, é uma condição da experiência e que é necessário ampliar os horizontes da temporalidade. Segue ele explicando que, em grego clássico, o tempo correspondente ao passado, presente e futuro, findando o que passou e projetando o que está por vir. Este movimento do antes e depois é conhecido como *Chrónos*. Aborda ainda que *Kairós* é o tempo de uma medida, de uma proporção, de uma temporada. E por fim, que *Aión* é definido como a intensidade "do tempo da vida humana, um destino, uma duração, uma temporalidade não numerável, nem sucessiva, intensiva." (Kohan, 2005). Observamos, então, que a infância é regida por *Aión*, por isso, ela não pode ser medida pela soma de horas, minutos, ela é marcada pela intensidade de uma vida, pela relação, pelo movimento, pela experiência, por um tempo aiónico e intenso. Logo, ela permanece em nós durante toda a nossa existência.

Considerada enquanto intensidade, a infância singulariza uma ação que se propõe a transgredir padrões pré-definidos e situar-se em lugares desconhecidos, inusitados, inesperados. Kohan (2003) ainda afirma que as duas infâncias (cronológica e aiónica) não se excluem, ao contrário, complementam-se. Uma infância afirma a força do tempo, "do centro, do tudo; a outra a diferença, o fora, o singular. Uma leva a consolidar e conservar; a outra a irromper, diversificar e revolucionar". Por fim, "a infância emana de tantas fontes que seria tão inútil traçar-lhe a geografia quanto escrever-lhe a história" (Bachelard, 2018, p. 106). Então, só nos resta vivê-la, senti-la intensamente, e, sobretudo, problematizar o que sabemos e o que não sabemos a seu respeito.

AS INFÂNCIAS POÉTICAS EM *A ÁRVORE QUE DAVA SORVETE*

Capparelli segue escrevendo, poetizando, deixando sua "marca na pedra", como ressalta Montes (2020, p. 69) ao afirmar que a palavra escrita "torna-se um corpo sólido e perseverante, menos fugaz que a voz, mais capaz de derrotar o tempo", sendo, talvez, "uma conquista à imortalidade". A conquista do escrito permite "degustar" cada vocábulo escolhido pelo poeta nos 16 poemas apresentados na obra *A árvore que dava sorvete (*1999)[4]. A temática abordada está relacionada com o universo infantil, seu cotidiano e envolve animais,

[4] Todas as citações e referências à obra são relativas à edição de 1999.

brincadeiras, plantas, questões de cunho social regadas de ludismo, de ilogismo, de ritmicidade linguística.

Essa obra, datada na década de 90, difere das obras de poesia infantil escritas pelo poeta na década anterior. Enquanto em *Boi da cara preta, Capparelli* (1983) poetiza com certa estabilidade formal e temática, relacionando as suas construções poéticas à cultura popular, visivelmente marcada pela estruturação dos poemas e traços correspondentes à tradição oral (parlendas, acalantos, trava-línguas), em *A árvore que dava sorvete*, seus versos se distanciam da regularidade formal e exploram tópicos diversos.

Em "A árvore que dava sorvete", poema que dá título à obra, o eu lírico afirma, na primeira estrofe, que no Polo Norte há árvore, cuja fruta é o sorvete, de sabores diversos:

> A árvore que dava sorvete
>
> No Pólo Norte
> Tem árvore
> Que dá sorvete.
>
> De morango
> Para as filhas
> Do calango.
>
> De chocolate
> Para o cachorro
> Do alfaiate.
>
> De groselha
> Para a gata
> Da Adélia.
>
> E de uva
> Para a filha
> Da viúva.
>
> No Pólo Norte
> Tem árvore
> Que dá sorvete.
>
> Acredita? (Capparelli, 1999, p.4)

Esta árvore inusitada oferece sorvetes distintos a determinados destinatários: assim, o sabor morango será oferecido às filhas do calango, uma espécie de lagarto de pequeno porte, que habita o sul do Brasil, o Panamá e o norte da Argentina, enquanto o de chocolate é disponibilizado ao cachorro do alfaiate. Percebemos que a rima direciona o sabor a quem deve degustá-lo (morango/filhas do calango, chocolate/cachorro do alfaiate, groselha/gata da Adélia, uva/filha da viúva).

Quatro sabores de sorvete, quatro destinatários animais (calango, cachorro, gata e

viúva). O poeta mescla animais domésticos conhecidos das crianças urbanas com outros comuns a uma infância rural, o calango (lagarto) e a viúva (passarinho). Um poema exigente, pois nem todos os adultos percebem a relação com o nome da ave, levando em consideração que é homônimo ao da mulher cujo marido faleceu.

O poema é estruturado por tercetos, tendo ao final um monástico, o qual questiona o leitor se ele: "Acredita?" que haja árvores que dão sorvete, como mencionamos no decorrer da narrativa poética. Por meio do poético temos a possibilidade de "rebatizar o mundo" (Moura; Richter, 2007), oportunizando as coisas reais adentrarem no universo da imaginação, organizadas para além do óbvio e do previsível. Isso é um ato revolucionário característico da infância, que, de acordo com Bárcena (2001, p.4 apud Moura; Richter, 2007) propicia:

> Uma incisão no mundo já interpretado que, ao agir como se não houvesse já um sentido assinalado, inventa. A infância é isso: invenção de um mundo em radical liberdade, com agradável luminosidade das ações espontâneas e não a sombra de um mundo de reflexos condicionados. Por isso, podemos dizer que o ser humano não contribui com o mundo fabricando-o, mas transformando-o. Não simplesmente recriando-o, mas inventando-o.

As palavras, ferramentas do poeta, aderem a uma nova interpretação do que já foi visto e denotado, elas são usadas de uma forma não habitual, "metamorfoseando-se nas mãos do artesão, sofrem transformações que revelam liberdade de criação" (Martha, 2012), são como árvores que produzem mais que frutas, dão sorvetes.

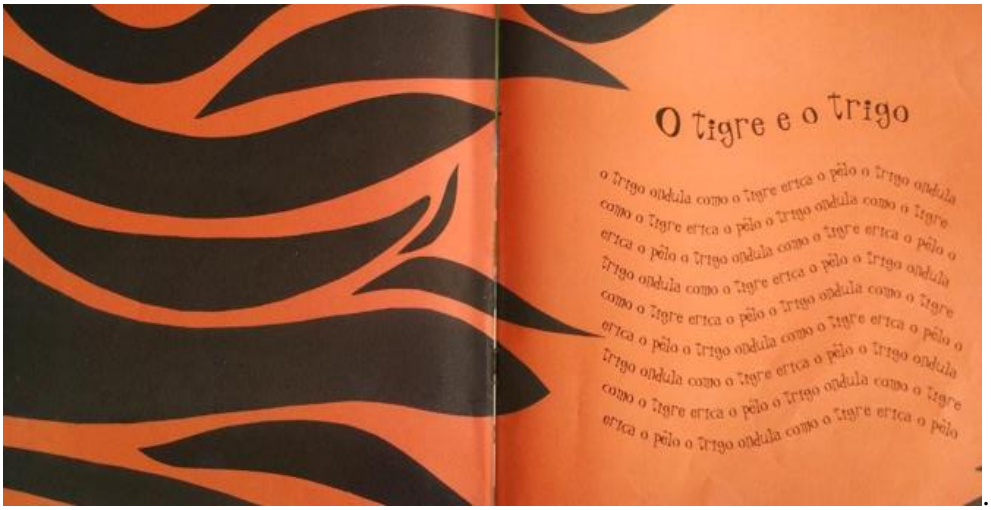
Se até então Capparelli tinha se valido, e muito, da cultura popular para sua produção poética, em *A árvore que dá sorvete* poucos poemas seguem essa linha explicitamente, como se a nossa infância estivesse pisando em outro território. Contudo, três deles ainda são fortemente identificados com as matrizes da cultura popular e das métricas portuguesas, embora atualizados em temática e formalmente, como veremos.

No poema "O tigre e o trigo", apenas uma estrofe com nove versos aparece na página, diagramada onduladamente, como se seguissem as ondas do vento no pelo do tigre. O poema é estruturado e apenas o verso "o trigo ondula como o tigre eriça o pelo//" repete-se ao longo da estrofe. Assim, ao vocalizar os versos, eles remetem-nos ao encadeamento do trava-língua "Três tigres tristes para três pratos de trigo/ Três pratos de trigo para três tigres tristes". O trava-língua, como bem nos lembra Melo (1981), é uma parlenda facilmente identificável que consiste em um verso ou expressão com pronúncia difícil, cuja repetição, rapidamente, provoca a deturpação dos vocábulos, o que leva ao riso. Alguns estudiosos a consideram um "exercício de dicção", outros uma "parlenda com obstáculo", ou ainda o denominam

“problemas para desenferrujar a língua”, mas o que prevalece é a compreensão da dificuldade do enunciado dito depressa (Melo, 1981, p. 77-78).

Neste poema, Capparelli ousa e arrisca-se abandonando a forma fixa da repetição do mesmo verso alinhado à esquerda da margem (Rosa; Camargo, 2013), uma vez que a sequência da escritura não acompanha exatamente a do verso. Laura Castilhos, responsável pela ilustração da obra, auxilia a inauguração desses sentidos. Laura é gaúcha, nasceu em Porto Alegre, é artista plástica e professora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Geralmente, em projetos anteriores a esse, ela utilizou a técnica da aquarela, porém em *A árvore que dava sorvete* valeu-se da colagem, arte feita a partir do recorte e fixação de materiais variados (revistas, jornais, livros) com texturas distintas; essa obra inaugurou uma nova coleção da Editora Projeto, a *Série Colagens*[5]. No livro, observamos que uma página é dedicada ao texto e outra à ilustração, exceção feita ao poema narrativo “O menino ensaboado”, do qual falaremos depois. No entanto, a ilustração sempre ultrapassa seus limites e adentra a folha destinada à poesia. Com esse recurso, as ilustrações, que possuem superposição de materiais fotografados, são de um colorido vivo e apoiam o leitor ao mediar sua interpretação.

Figura 1 – Poesia “O tigre e o trigo”



Fonte: Capparelli (1999, p. 6-7)

Por meio do processo criativo, nosso poeta concede uma leitura híbrida, em que lemos a interação entre a palavra e a imagem e o que se forma dessa comunhão, a disposição do

[5] Laura Castilhos ilustrou outras obras com a técnica de colagens, dentre as obras estão “A mulher Gigante” de Gustavo Finkler e Jackson Zambelli; “Ervilina e o princês ou Deu a louca em Ervilina” de Sylvia Orthof; “A família sujo” de Gustavo Finkler.

texto em linhas onduladas, eriçadas pelo toque tangível do vento. Tal movimento, perceptível no campo simbólico das palavras, é também um atributo da infância: correr, pular, arrastar-se, subir, descer, ações dentro do brincar, do "aqui e agora". Nas palavras de Montes (2020, p.52), "o brincar é o grande começo do espaço poético", que inicia com a brincadeira no próprio ser, por exemplo, um bebê, que se diverte mordendo, no início, os dedos das mãos, depois os dos pés, com o passar do tempo, rola, arrasta-se, caminha, explora todas as potencialidades do seu corpo, como se ele fosse um enigma. "A contemplação desse enigma que nosso próprio corpo é para cada um de nós, a exploração de seus movimentos, a busca de suas sensações" nos leva a uma análise prazerosa e desinteressada do corpo (Montes, 2020, p. 52). Com as palavras, de acordo com Montes (2020) nosso segundo corpo, acontece o mesmo:

> Temos que brincar com elas para nos apropriarmos delas. Prová-las, ritmá-las, escutá-las soar, amassá-las, colocá-las em situações imaginárias. Mas não me refiro a "obedecer a instruções de jogo" ou brincar artificialmente com as palavras. Isso é um entretenimento e até mesmo um treinamento, uma aprendizagem. Pode ser útil, funcional, mas não é isso que eu quero dizer aqui com "brincar/jogo" *[juego*]. Aqui me refiro a algo mais arriscado, menos previsível e também mais pessoal, único e inalienável (p. 52).

O risco que o poético nos mostra é o de povoar a palavra com o imaginário, com o *nonsense,* com o enigma, com o movimento, é permitir outra interpretação, que não seja aquela já interpretada. E Capparelli faz isso.

O segundo poema que remete a uma forma tradicional é "Canção para ninar dromedário". Desde a lírica portuguesa, algumas formas foram institucionalizadas e preferidas pelos poetas, que lhes conferiram um toque emotivo. Uma delas é a canção (Trevisan, 2001, p. 192), "derivada do Cansó provençal [...]" em que consta "um número variável de estrofes [...] de igual estrutura, isto é, de igual número de sílabas e de idêntica disposição de versos". Segundo o mesmo autor, a canção hoje é quase exclusivamente realizada por letristas, o que não significa que não seja, ainda, produzida por poetas.

Chama a atenção o fato de a canção ser identificada com textos de caráter ligeiro, vivo e que, seguidamente, podem conduzir à elevação ou melancolia. Ao lermos o poema referido, texto longo estruturado em quartetos e dísticos, esses últimos repetem-se como refrão "Drome, drome/ Dromedário//". Como mencionado no título, trata-se de uma canção para o dromedário dormir e, ao vocalizar o poema, a poesia implora à voz (e ao corpo) para que seja cantada, como se faz com uma cantiga de ninar.

Essa percepção pode ser explicada, por um lado, pelo fato de a poesia e a música

serem consideradas artes irmãs, com uma relação que vem de longa data, desde a antiguidade. Na Grécia antiga, a poesia e a música eram inseparáveis, isto porque a poesia era escrita para ser cantada, acompanhada por um instrumento de cordas, de preferência uma lira, motivo pelo qual temos a expressão poema lírico. "É no coração da estrutura que música e poesia, antes de tudo, se encontram. É aí que o musical da poesia se enlaça ao poético da música" (Santaella, 2002, p. 47). O refrão "Drome, drome / Dromedário//", as rimas externas (deserto/certo, embora/agora, palmeira/inteira...), a aliteração /S/, permite que a musicalidade invada o poético e leve, ao vocalizar o texto, ao desejo de cantá-lo. Ezra Pound (1988, p. 24) já dizia que "a poesia começa a se atrofiar quando se afasta da música", neste sentido, há uma poesia em abundância, potente, que transcende o verbo e nos atravessa.

Mas há, ainda, outro fator a reforçar nossa convicção acerca dessa invasão de sonoridades que nos arrebata. Longe de querermos nos dedicar a executar a escansão dos versos do poema, não podemos deixar de verificar que, desde os dísticos do refrão, todos os versos foram construídos apelando para o enjambement, termo francês que designa que há uma "construção sintática especial que liga um verso ao seguinte para completar o seu sentido" (Goldstein, 1995, p. 63). Observemos o poema:

Canção para ninar dromedário

Drome, drome
Dromedário

As areias
Do deserto
Sentem sono,
Estou certo.

Drome, drome
Dromedário

Fecha os olhos
O beduíno,
Fecha os olhos,
Está dormindo.

Drome, drome
Dromedário

O frio da noite
Foi-se embora,
Fecha os olhos,
Dorme agora.

Drome, drome
Dromedário

Dorme, dorme,

A palmeira,
Dorme, dorme,
A noite inteira.

Drome, drome
Dromedário

Foi-se embora
O cansaço
E você dorme
No meu braço.

Drome, drome
Dromedário

Drome, drome
Dromedário

Drome, drome
Dromedário. (Capparelli, 1999, p. 15)

Além da evidente ligação de sentido que há entre os versos do dístico, entre os quais coincidem os níveis semântico e sintático de compreensão do poema, já que é ao dromedário que se invoca a súplica pela ação de dormir, tal efeito fica mais nítido nas quadras. O primeiro verso de cada um dos quartetos exige a complementação do segundo, e este do terceiro, que por sua vez requer o quarto para a sua finalização. Nessa acepção, um verso cavalga sobre o outro para que o sentido se faça, na medida em que a pausa final não completa o seu significado, que exige continuação imediata no outro para ser entendido.

Com isso, sonoramente, ao invés de estrofes de quatro versos, teríamos um longo e único verso compondo a estrofe, eventualmente de 14, outras de 15 sílabas poéticas. Porém, sabemos que os versos maiores do que o alexandrino, de 12 sílabas, são "versos compostos de dois outros versos menores. [...] o de 14 sílabas seria equivalente a dois versos de 7 sílabas; o de 15 [...] a um de 7 mais um de 8 sílabas". (Goldstein, 1995, p. 33).

É muito significativa essa recorrência que impregna o poema com a harmonia da redondilha maior, poema de 7 sílabas, verso predominante nas quadrinhas e canções populares, tradicional na poesia portuguesa do cancioneiro medieval trovadoresco, juntamente com o de 5 sílabas. Tal ocorrência é reforçada em todas as quadras ao repetirmos, sempre entre o segundo e o quarto versos, a microestrutura rítmica que é a rima: "uma identidade de sons a partir da vogal tônica da última palavra de dois ou mais versos" (Trevisan, 2001, p. 118). Assim, o ritmo melódico se impõe repetitivo. É mais do que um poema para ler, são encantos vocais para levar ao sono, como vemos na reprodução modificada – enfatizando o acento final da redondilha – que fazemos abaixo de alguns versos da canção:

.....
Drome, drome, dromedário

As areias do deserto
Sentem sono, estou certo.
..... (Capparelli, 1999, p. 15)

Ainda no poema, o sujeito lírico brinca com os vocábulos, jogando com as significações. Ele escreve "drome, drome", ao invés de "dorme, dorme", como seria a cantiga de ninar entoada pelos familiares à criança, modificando sonoramente o dormir e tornando essa ação particularmente vinculada ao dromedário. Assim, percebemos que "as palavras, ferramentas do poeta, não são usadas de modo habitual, metamorfoseiam-se nas mãos do artesão, sofrem transformações que revelam liberdade de criação" (Martha, 2012, p. 46).

E, embora não seja um poema narrativo, o sujeito lírico quase narra a história de um dromedário que se nega ao sono, assim como as crianças. Entremeadas ao paralelismo da repetição "Drome, drome/ Dromedário//", imagens vão se sobrepondo e alcançando o merecido descanso. Na segunda estrofe, é o deserto, suas areias, que estão sonolentos; na quarta, o beduíno, pastor nômade que anda pelo deserto sobre os dromedários, está dormindo; na sexta, fecha os olhos e dorme o frio da noite; na oitava, dormem a palmeira e a noite inteira para que só depois, na décima, o dromedário, sem cansaço, durma no braço do eu poético.

O poema que se inicia com um dromedário resistente ao sono, no desenrolar do texto, combina valores comuns à infância até que, por fim, o animal cede lugar à criança, que acaba dormindo nos braços de alguém. Em inúmeros textos de Capparelli, as crianças percebem-se nas ações dos animais, esses, por sua vez, possuem atributos e ações humanas. De acordo com Held (1980, p. 109), se

> o animal humanizado permite à criança, na maioria das vezes, libertar-se ao encontrar ou projetar seus desejos e temores pessoais frente à sociedade adulta organizada, é também, em muitos casos, ocasião e suporte que permite transpor, simbolicamente, certo número de situações da vida familiar, especialmente a situação de aprendizagem que sempre a fascina.

Desta forma, várias vezes, o animal simboliza a própria criança, e ela percebe-se nele, em seus desejos, seus medos, suas angústias, suas ações, e isso a conforta e organiza suas emoções, proporcionando um aprendizado – não didático-pedagógico – mas de si e do que as rodeia.

O terceiro poema que recupera formas da tradição popular é a quadra "Meu pai". As quadras populares, também chamadas de quadrinhas, geralmente desenvolvem algum conceito da filosofia popular e são muito comuns no universo da poesia portuguesa. A figura

paterna, extremamente significativa, está presente no poema em que o sujeito lírico, mediante um texto pequeno, versa sobre a grande força de seu pai:

Figura 2- Poesia "Meu pai"



Fonte: Capparelli (1999, p. 26-27).

A admiração pela força paternal é tão notável que o vocábulo "forte" foi escrito três vezes, como se esta qualidade do pai fosse algo gigantesco, capaz de unir dois polos, o Sul e o Norte. A sonoridade é definida pelas rimas externas e consoantes: forte, forte, norte, que estão vinculadas às rimas internas: arrasta, Polo e amarra. O som final é previsível pela ritmicidade, todavia a imagem suscitada no desfecho poético é totalmente imprevisível, o encantamento do olhar do filho, sua visão heroica sobre seu pai, impressiona e surpreende.

A ilustração contribui para a composição dessa imagem vigorosa, expondo – em ângulos invertidos – dois pais muito maiores que o globo terrestre, o qual ambos ultrapassam. Há circularidade na imagem, englobando a ideia genérica de qualquer pai. Ela é conseguida através da superposição do humano sobre o globo terrestre e pelos detalhes que confirmam tratar-se de "todos" os pais, com barbas, camisetas, bigodes e cabelos diferentes.

Georges Jean (1989, p.20) afirma que, para os Antigos, a poesia "alargava o seu domínio a todas as utilizações da linguagem", não sendo apenas um meio de comunicação de um emissor a um receptor. Iniciando no mundo grego de Aristóteles e seguindo até os dias atuais, a linguagem poética também é uma forma de conservar uma "memória". Assim, mesmo que o modo como o filho olha para um pai altere-se ao longo do tempo, geralmente, o olhar da infância sonha a figura paterna para além do que ela foi percebendo enquanto refúgio e proteção. As imagens da infância, guardadas para sempre na memória, "imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que a criança fez, são para nós manifestações da infância permanente" (Bachelard, 2018, p. 95).

Na obra em análise, 50% das poesias (8 poemas dos 16 apresentados) referenciam

direta ou indiretamente animais, os demais textos abordam outras temáticas. Vale destacar, contudo, que em *A árvore que dava sorvete* os animais trazidos ao poético, na maioria, não são os domésticos, pertencendo ao universo daqueles que se mantêm mais afastados do contato com a criança urbana, como o calango, a viúva, o tigre, o caramujo, o dromedário, o morcego, que são apenas sendo observados por ela. Excedendo a essa constatação, temos a gata, o cachorro, o porco, o cavalo e o bem-te-vi.

No passeio que estamos percorrendo na poética de Capparelli, a inocente infância dos acalantos, das cantigas de ninar, dos trava-línguas e parlendas, tão presentes em *Boi da cara preta*, cede espaço, em *A árvore que dava sorvete*, para uma infância um pouco menos ingênua, como constatado em "O menino ensaboado", o texto mais longo da obra, com quinze estrofes, quartetos intercalados por dísticos. Observamos um menino ousado em seus atos, porém um pouco tímido nas primeiras estrofes. A primeira vez que o sabonete escorre, notamos o seu desagrado, pois ele exclama: "/E ora, ora, essa não! /".

O menino ensaboado

O menino está no banho
E ora, ora, essa não!
Escorregou o sabonete
Escorregou até o chão.

– O que está fazendo, menino?
– Pegando o sabonete!

Foi pegar o sabonete
Não conseguiu, ficou sem fala
O sabonete escorregou
Escorregou até a sala.

– O que está fazendo, menino?
– Pegando o sabonete!

Cadê o sabonete, menino?
Vou pegar com uma flanela
O sabonete escorregou
Escorregou pela janela.

– O que está fazendo, menino?
Pegando o sabonete!

Agarrar o sabonete,
Achou muito difícil
O sabonete escorregou
Dentro de um edifício.

– O que está fazendo, menino?
– Pegando o sabonete!

E cadê o sabonete, menino?

Viche, eu já não aguento,
O sabonete escorregou
Dentro de um apartamento...

– O que está fazendo, menino?
– Pegando o sabonete!

Foi atrás do sabonete
E pegá-lo não conseguia
O sabonete escorregou
Sobre a cama de Sofia.

– O que está fazendo menino?
– Pegando o sabonete!

O pai de Sofia entrou
No quarto, muito zangado,
Ao descobrir na sua frente
Um menino ensaboado.

O que está fazendo, menino?
Conversando com sua filha.

Ah, bom! (Capparelli, 1999, p.20-21).

Na simples tarefa de banhar-se, um menino vive uma aventura poética, pois o sabonete que está usando escorre pelo chão, ele tenta pegá-lo, não consegue, ele (o sabonete) escoa pela sala, pela janela, pelo edifício, chega a um apartamento e, por fim, até a cama de Sofia. O menino ensaboado empreende uma verdadeira saga em busca do objeto perdido. O texto estrutura-se como um poema narrativo, com um enredo conduzido por falas e diálogos, em que uma voz externa questiona o menino sobre suas ações:

.....

– O que está fazendo, menino?
– Pegando o sabonete!
.....(Capparelli, 1999, p. 20-21)

Essa conversa repete-se por toda a estrutura poética. A cada interpelação, em um novo cenário e diante de uma ação inesperada, o menino fracassa na busca pelo objeto desejado, aventurando-se por diversos espaços: no início, no interior de sua casa, depois, quando o sabonete se esgueira pela janela para "/Dentro de um edifício. //" Em seguida:

.....
Viche, eu já não aguento,
O sabonete escorregou
Dentro de um apartamento...
..... (Capparelli, 1999, p. 21)

Aqui constatamos que há reticências, deixando para o leitor preencher aquela lacuna. O espaço do papel é restrito, todavia o que transcende pelo emaranhado de palavras é

abundante, são sensações, sentimentos, envolvimentos, rupturas, experiências, e ainda, o que exalam altera-se de leitor para leitor. Por fim, o sabonete está "/Sobre a cama de Sofia. //". Quando o menino está no quarto:

> .....
> O pai de Sofia entrou
> No quarto, muito zangado,
> Ao descobrir na sua frente
> Um menino ensaboado.
> .....(Capparelli, 1999, p.21)

Nesse momento, o adulto zangado questiona: "/O que está fazendo, menino? /". O leitor espera que a resposta do garoto seja a mesma dos diálogos anteriores. Contudo, para nossa surpresa, ele responde: "/Conversando com sua filha. /" Como assim? Ele não estava pegando um sabonete escorregadio? – nos questionamos. Por fim, aguardando a bronca de um pai, por encontrar um menino ensaboado (pelado) no quarto de sua filha, para a nossa surpresa, o progenitor responde: "/Ah, bom! //".

As falas são intercaladas ora com travessão, ora sem o uso desse, por vezes não sabemos quem é o interlocutor, em outras identificamos a voz paternal, que elabora o mesmo questionamento em todo o poema. Essa mescla de vozes conduz o leitor por um caminho enigmático e inesperado, pois não compreendemos quem dialoga, ampliando a potência da conversa. A poesia de Capparelli possui a capacidade de expandir-se e surpreender o leitor, ela também,

> inova, inaugura um modo de ver e de dizer que talvez ainda não conheçamos. O poeta escolhe as palavras e o modo de dizê-las, buscando algo original, que surpreenda o leitor. Se o texto repete algo já bem conhecido e o diz de um modo corriqueiro, não é poesia. Poesia é nova... Na poesia está em jogo o imaginário, não a racionalidade, e no terreno do imaginário os limites são mais amplos. Quem tem uma percepção genuína sobre o mundo, de um modo geral, é a criança e o poeta (Ramos, 2010, p.48).

A perspectiva racional espera um menino desculpando-se com o pai da menina, explicando que o "real culpado" daquela situação é o sabonete e relatando tudo o que vivenciou até aquele momento. O racional aguarda que o pai se zangue, ralhe e brigue com o garoto, visto que sua atitude não é a correta. Mas a poesia não se prende à racionalidade, ela adentra ao mundo do impossível, "ela aparece como um novo ser da linguagem, em nada se compara" (Bachelard, 2018, p. 3), ela permite estabelecer relações com o inusitado, com o desconhecido, com o inesperado e remete a uma experiência estética única.

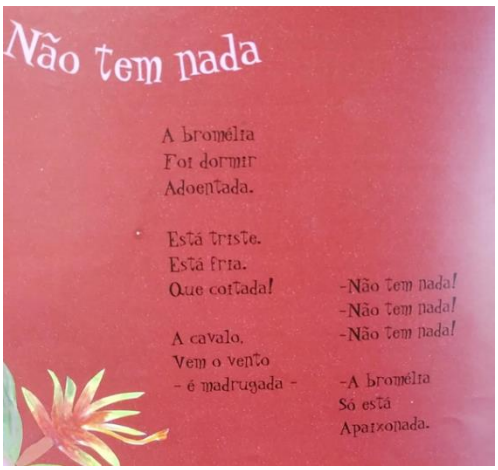
Bordini (1986) afirma que, entre as formas literárias, a poesia é a que mais exige

introspecção, não justifica tal assertiva a subjetividade ou a exacerbação de um estado de espírito pessoal do escritor, mas porque o poema condensa múltiplos sentidos/sentimentos em um curto espaço gráfico. “Há um corpo lendo, um corpo em percepção, cujo ritmo sanguíneo pode ser afetado pelo que lê, sendo inclusive levado, impulsionado a dançar” (Kefalás, 2012, p. 74). As afirmações da autora são inspiradas na obra de Paul Zumthor, Performance, recepção, leitura, (2018) em que o estudioso interpela a poesia sob a concepção performática da leitura. De acordo com ele:

> A posição de seu corpo no ato da leitura é determinada, em grande medida, pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção. Você pode ler não importa o que, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados. É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar e, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética! A diferença, porém, aqui é apenas de grau (Zumthor, 2018, p. 37-38).

Seguimos nossa viagem através dessa árvore criança de Capparelli e experimentamos “Não tem nada”, poema que, por meio de tercetos, nos apresenta para uma bromélia que “Foi dormir/ Adoentada//”. A leitura flui, através de versos curtos e rimas consoantes e toantes:

Figura 3- Poesia “Não tem nada”



Fonte: Capparelli (1999, p. 12).

De acordo com Piaget (1926), a criança tende a dar vida a seres inanimados, ele denomina essa tendência como animismo infantil, que é um modo de pensar e até mesmo projetar propriedades de sua ação em objetos exteriores. No texto, o vento vem a cavalo, de madrugada e dialoga com o eu lírico, explicando o motivo do sofrimento da bromélia. As ações humanizadas vinculadas ao vento são enfatizadas na estrofe:

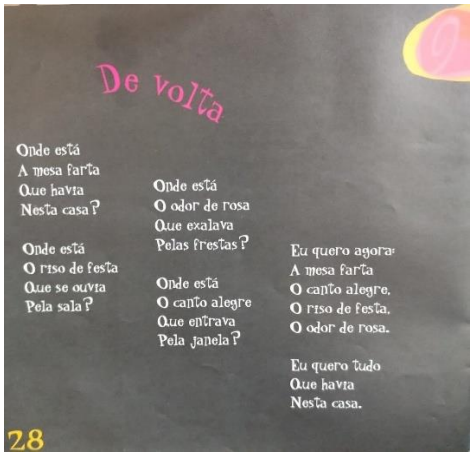
.....
– Não tem nada!
– Não tem nada!
– Não tem nada!
..... (Capparelli, 1999, p. 12)

É o vento que fala, mas através do paralelismo sintático, os versos da estrofe reproduzem a cavalgada do vento. A personificação, muito presente na infância, contribui para que a criança interprete o mundo pelo viés humano, pois acredita que as plantas, os animais, os objetos inanimados agem assim como ela (Klauck, 2013). Da mesma forma, não surpreende que a flor bromélia, ser vivo, adquira características de uma pessoa, como dormir, estar triste, doente e, inclusive, sofrer com os sintomas de uma paixão.

"Não tem nada" apresenta uma infância que começa a perceber os primeiros indícios do amor, a bromélia não está doente, está apaixonada, a inocência está cedendo lugar à paixão, à melancolia, à tristeza. Esse sentimento pode ser seu ou de alguém próximo a si, visto que ela, facilmente, identifica as emoções (tristeza, alegria, medo, raiva) e as distingue, através da interpretação que realiza do mundo ao seu redor.

Uma infância que já sente as mazelas da vida, também aparece em "De volta". Neste melancólico poema, o eu lírico questiona, nas quatro quadrinhas iniciais, onde está a mesa farta, o riso de festa, o odor de rosa, o canto alegre, elementos presentes na casa. Em seguida, de forma imperativa, o sujeito lírico exige, grita, que lhe seja devolvido o que antes existia naquele espaço: "Eu quero tudo/ Que havia/ Nesta casa//":

Figura 4 - Poesia "De volta"



Fonte: Capparelli (1999, p. 28).

Por meio de seis estrofes irregulares, quatro quadrinhas, um quinteto e um terceto, o sujeito lírico mostra um lar infeliz e nostálgico, porém outrora alegre, cheirava a rosas, os

habitantes tinham comida à mesa, cantavam e riam. De certa forma, percebemos que, hoje, resta apenas a saudade de um tempo que não volta mais. No poema, a criança não é preservada, ela identifica e enfrenta, juntamente com o adulto, os problemas envoltos no seu contexto, possui discernimento acerca deles e compartilha o desejo de mudança.

Na primeira estrofe, "Onde está / A mesa farta / Que havia / Nesta casa? //" o eu poético prioriza o que, inicialmente, deixou de ter: uma alimentação abundante. A partir da sua escassez, outras coisas parecem ter deixado de ali permanecer, como o riso de festa, o canto alegre, o odor de rosas.

Rosa e Camargo (2013) afirmam que, ao inscrever um poema em uma duração e situá-lo em um espaço do seu próprio corpo, o leitor se reconhece e afirma-se como intérprete, em dois movimentos indissociáveis: o preenchimento de lacunas semânticas e a vocalização, que incorpora à matéria poética a subjetividade da voz. A lacuna semântica é preenchida de forma subjetiva, estando relacionada à interpretação de cada um, cujas leituras são distintas, pois a "subjetividade do corpo, que vive a significação, é responsável pelo nexo entre som e sentido" (Bosi, 1996, p. 60).

A imagem (fanopeia) predomina neste poema, o som (melopeia), surge mais discretamente, principalmente na repetição de termos no verso inicial de cada estrofe: "Onde está" e "Eu quero", anáforas que visam intensificar a expressão no início de cada indagação para, em seguida, reforçar o desejo.

Dentre os poemas observados até o momento, "De volta" foi o primeiro que não apresentou uma infância brincante, alegre, ao contrário, as imagens construídas, a partir da vocalização, expõem uma infância que sofre, inconformada com a situação atual. Sabemos que a infância, enquanto construção social, condiz com o contexto sociocultural de um determinado período. Assim, existem infâncias e não a infância. Ainda, mesmo em uma única temporalidade, no mesmo contexto social, infinitas concepções de infâncias existem, marcadas pela subjetividade de cada ser e de sua historicidade, seu próprio devir. Kohan (2003, p. 250) assegura que a infância é a possibilidade do inesperado.

> A infância que afirmamos é uma dimensão ainda não suficientemente pensada da experiência humana. É uma chance de assumir a descontinuidade como condição ontológica da existência, uma abertura dessa experiência ao imprevisto, ao que pode ser de outra forma, ao que ainda não sabemos nem podemos. Essa infância é uma "figura do começo", no sentido de uma imagem que abre a possibilidade de um porvir aberto, inesperado, inesperável, segundo a lógica prévia à ruptura que ela introduz; um porvir insuspeito, insólito.

A experiência do improviso, do novo, do inesperado, ela é a possibilidade de quebrar a

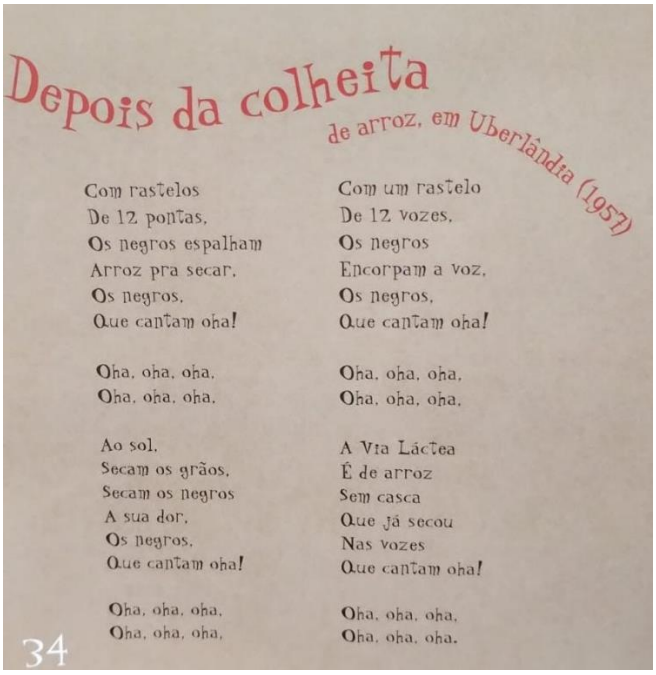
inércia da repetição, é a faculdade do devir múltiplo, não havendo nenhum caminho pré-determinado para uma criança (Kohan, 2003). Isso faz a literatura e também a infância. A literatura tem sido para a sociedade um instrumento poderoso de conhecimento e de reflexão. Candido (2012, p. 19-20) afirma que, tanto os valores que a sociedade preconiza ou os que acredita serem prejudiciais estão presentes nas distintas manifestações literárias, "a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornece a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas." E o autor segue assegurando que o livro nas mãos do leitor pode ser um fator de perturbação e de risco, podendo gerar até conflitos, por transcender as normas estabelecidas. Além disso, a literatura "não corrompe e nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver".

A vida que, no poema "Depois da colheita de arroz em Uberlândia (1957)", Capparelli, novamente, não priva a infância de viver. Ao contrário, expõe um texto em que conflitos sociais causam perturbação e inquietação. O sujeito lírico apresenta a saga de alguns negros que trabalham junto à manufatura do arroz em Uberlândia (como citado no subtítulo do poema), trabalham e sofrem com rastelos de 12 pontas. Exercida, exclusivamente, pelos negros, isso devido à herança do preconceito escravista e à consequente recusa do branco em desenvolver atividades braçais, essa:

> era uma atividade [...] que poderia encerrar elementos históricos, em que os trabalhadores não negros enxergassem na sua execução a desqualificação profissional e étnica e isso poderia ajudar a compreender a ausência desses trabalhadores nesses setores (Carmo, 2000, p. 65).

O poema compõe-se por oito estrofes, sextilhas intercaladas por refrãos (dísticos), estes últimos que entoam o cantar dos negros. Nos sextetos, encontramos as ações e emoções desse povo sofrido. Na primeira estrofe, é exposta a labuta de colocar os grãos para secar; na terceira, além do arroz, seca também a dor dos afrodescendentes; na quinta, as vozes dos negros transformam-se no próprio instrumento de trabalho (rastelo); na sétima, a Via Láctea, metaforicamente, a galáxia/universo desses trabalhadores (assim como o arroz e sua dor), secou. A esperança não brota em um local seco, todavia a canção "Oha, oha, oha, / Oha, oha, oha//", inserida entre as estrofes, é uma forma de manter a vivacidade e preservar a ancestralidade africana:

Figura 5- Poesia “Depois da colheita de arroz, em Uberlândia (1957)”



Fonte: Capparelli (1999, p. 34).

O ritmo na poesia é, portanto, “vibrações da matéria viva que forjam a corrente vocal. Os ritmos poéticos nascem na linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala” (Bosi, 1996, p. 84). As vibrações das cordas vocais são, nitidamente, visíveis no entoar do “Oha, oha, oha”, em coro de doze vozes que encorpam uma história marcada pela escravidão e relembrada pelo poético. É evidente, então, que para realizar a tarefa “não tinha um branco sequer, esse era um serviço de nego... era uma função de preto”. (Carmo, 2000, p. 65).

A sonoridade, igualmente, se faz presente, pela aliteração em /S/ exposta em todos os sextetos: rastelo, pontas, negros, espalham, sol, secam, grãos, sua, vozes, voz, sem, arroz, casca, secou, nas. Devaneando ou aceitando o desafio do texto, afirmamos que o soar do fonema /S/ refere-se tanto ao som do contato das pontas dos ancinhos sobre o arroz, quanto aos raios solares secando as cascas dos grãos de arroz. Para não ser devorado pelo texto, o leitor faz a sua leitura, “aceita o desafio do texto, sua escuridão, seus obstáculos, seus enganos, e responde a ele desenvolvendo suas próprias técnicas, seus ardis” (Montes, 2020, p. 85).

“Somos fazedores de metáforas” (Montes, 2020, p. 125), neste poema observamos algumas, pairamos sobre elas: “Ao sol, / Secam os grãos, / Secam os negros / A sua dor, / [...]”. A dor, substantivo abstrato, que necessita do outro para existir, não pode ser secada como algo molhado. Metaforicamente, o sol com seu calor, acolhe o humano castigado e, de

certa forma, enxuga suas mágoas. “Com um rastelo/ De 12 vozes, / Os negros / Encorpam a voz, / [...]”, o rastelo dispõe de pontas e não de vozes, todavia a intensidade da atividade faz com que o objeto seja uma extensão do indivíduo, assim, o sujeito e o produto tornam-se uma unidade, o som emanado por ambos, também, se unifica. Por fim, “A Via Láctea / É de arroz / Sem casca / Que já secou/ Nas vozes / Que cantam oha! //”. A Via Láctea não é de arroz, ela é formada, principalmente, por estrelas, poeiras e gases, talvez, o céu/universo dos que entoam “oha” seja de arroz seco, eles são impedidos de olhar para cima, precisam mirar o chão, o cereal, não tem tempo para o sonho (que secou) resta apenas a labuta. “O real é esmagador e desconhecido, a única coisa que podemos fazer é cercá-lo, rodeá-lo com nossas significações, com nossas metáforas [...]. A metáfora acalma nossos nervos (Montes, 2020, p. 125).

O poema relata um fragmento histórico, ações e emoções transcendem a tessitura de palavras, esta é uma das faces da literatura, de acordo com Candido (2012, p.20), uma forma de expressão, capaz de manifestar “emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos”. Os sentimentos reverberados pelo poético podem não ser totalmente agradáveis, porém são necessários e se submetem a análises, a fim de que fatos dolosos que ocorreram no passado, fiquem no pretérito, não voltem a ser repetidos. Ter uma concepção mais definida sobre a “funcionalidade geral da história e da literatura na sociedade atual permitirá tornar menos opacos os episódios de instrumentalização e contrabando de mandatos.” (Montes, 2020, p. 133).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A infância é “um mistério, um enigma, uma pergunta” (Kohan, 2015, p. 217), não somente um período da vida, como muitos acreditam ser. Ela é uma “condição que nos habita”, por vezes passa despercebida, outras nem tanto, mas é algo que está no ser humano desde o seu nascimento e permanecerá nele até que esse abandone o mundo. Seria contraditório afirmar, então, que a infância é a idade da ausência da linguagem, marcada pela inferioridade e pela invisibilidade, se ela está em todos. Bachelard (2018, p.94) também acredita nisso e reconhece “a permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel, mas viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos”.

Assim também, algumas imagens invadem os ares, vão de um mundo a outro, e chamam por nossos olhos e ouvidos (Bachelard, 2018). Sentimos seu toque, sabor e cheiro e, através delas, a permanência da infância que ainda é brincante, que joga com a tradição oral,

mas com passos lentos, invade novos territórios. Essa é a infância presente em *A árvore que dava sorvete*. Na obra, a infância, assim como em nós, vai se modificando lentamente, transfazendo em constância, um passo por vez. Revisita a tradição popular, como vimos em "O tigre e o trigo", "Canção para ninar dromedário" "Meu pai", todavia revigora-se com imagens e sentimentos novos e desafiadores. Ela está descobrindo o amor, não sabe ao certo o que sente, por isso o confunde, acredita estar adoentada, mas como uma criança teimosa que não quer ser vencida pelo sono, segue... e move-se para o quarto de uma menina em busca de um sabonete.

Bachelard (2018, p. 24) diz que "toda a nossa vida é uma leitura" e as compreensões que empreendemos partem de nossas experiências. É possível, sem nos escravizarmos no biografismo, sentir que Capparelli poetiza vivências suas, partes de sua historicidade, momentos que nós, seres dotados de sentimentos, padecemos juntos ao visualizar uma infância desafortunada, que contempla os seus sonhos secando ao calor braseiro do sol, ou ainda, melancólica e nostálgica, que questiona as perdas e, imperativa, deseja um tempo que não existe mais. A infância de "Depois da colheita de arroz, em Uberlândia (1957)" e "De volta" não nos permite idealizar este período aiónico, ao contrário, nos possibilita ressignificar o ser humano que somos e o mundo que almejamos viver.

E assim seguimos, embrenhando-nos na infância poética de versos premiados, mas, também, adentrando verticalmente em nós mesmas, uma vez que todo o sentir é nosso, é parte do humano que se permitiu experienciar. Alguém com espaços a serem preenchidos pelo devaneio. E enquanto sonhadoras de palavras (Bachelard, 2018), permitimo-nos, por vezes, o abandono da página, o levantar dos olhos, atitude que, a princípio, pareceria desrespeitosa (Bajour, 2012), mas que, na verdade, comprova que o agitar das palavras cava profundamente.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BAJOUR, Cecilia. **Ouvir nas entrelinhas**: o valor da escuta nas práticas de leitura. Tradução Alexandre Morales. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

BORDINI, Maria da Glória. **Poesia infantil**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

CANDIDO, Antonio et al. **O direito à literatura**. São Paulo: Duas Cidades, 2012.

CAPARELLI, Sérgio. **Boi da cara preta**. Ilustrações de Caulos. 36. ed. Porto Alegre: L&PM, 1983.

CAPPARELLI, Sérgio. **A árvore que dava sorvete**. Ilustrações de Laura Castilhos. Porto Alegre: Projeto, 1999.

CAPPARELLI, Sérgio. **A lua dentro do coco**. Ilustrações de Eloar Guazzelli Filho. Porto Alegre: Projeto, 2010.

CAPPARELLI, Sérgio. **Um elefante no nariz**. Ilustrações de Alcy Linares. Porto Alegre: L&PM, 2000.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos.** 13. ed. São Paulo: Ática, 1995.

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

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento de cultura. Tradução João Paulo Monteiro. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Literatura sul-rio-grandense**: Sérgio Capparelli. 3. ed. Porto Alegre: IEL, 1990.

JEAN, Georges. **Na escola da poesia**. Porto Alegre: Instituto Piaget, 1989.

KEFALÁS, Eliana. **Corpo a corpo com o texto na formação do leitor literário**. Campinas, SP: Autores associados, 2012.

KLAUCK, Ana Paula. **A poesia Infantil de Sérgio Capparelli**: Um caminho para a infância. 2013. 307 f. Tese (Doutorado em Letras) - da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

KOHAN, Walter Omar (Org.) **Lugares da infância**: filosofia. DP&A, 2003.

KOHAN, Walter Omar. Visões de filosofia: infância. Alea: **Estudos Neolatinos**, v. 17, p. 216-226, 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/j/alea/a/BSTBy7dzDtwS4QffDZVwmhK/. Acesso em: 31 ago de 2023.

LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marcos. Cezar. de (Org.). **História Social da Infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2001. p. 229-250.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. Pequena prosa sobre versos. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís (Orgs.). **Poesia infantil e juvenil brasileira**: uma ciranda sem fim. Assis: ANEP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 45-73.

MELO, Veríssimo. **Folclore Infantil**. Rio de Janeiro, Cátedra: INL, 1981.

MONTES, Graciela. **Buscar indícios, construir sentidos**. Tradução de Cícero Oliveira. Salvador: Selo Emília e Solisluna, 2020.

MOURA, Daniela Ruppenthal; RICHTER, Sandra Regina Simonis. **Experiência poética e artes plásticas na infância**. Salão de Iniciação Científica, 2007: Porto Alegre, RS). Livro de resumos. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Disponível em: https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem13pdf/sm13ss12_05.pdf. Acesso em: 06 ago. 2022.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savari. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIAGET, Jean. **A representação do mundo na criança**. São Paulo: Idéias & Letras, 1926.

PERKOSKI, Norberto; FRONCKOWIAK, Ângela Cogo. Vivências poéticas: Mobilizando leitores. In: GOMES, L. S; GOMES, N. M. T. **Aprendizagem de língua e literatura**: Gêneros & vivências de linguagem. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2006. p. 237-269.

RAMOS, Flávia Brocchetto. **Literatura infantil**: de ponto a ponto. Curitiba: CRV, 2010.

ROSA, Olliver Mariano; CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz. **A performance da voz e a subjetividade na poesia contemporânea**. 2013. Disponível: https://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/18680. Acesso em: 17 set 2022.

SANTAELLA, Lucia. Poesia e música: semelhanças e diferenças. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson S. **Arte e cultura**: estudos interdisciplinares II. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

SANTOS, Ingrid. Cristina.; EMERIM, Cárlida. Aspectos teóricos sobre a vida e a obra de Sérgio Capparelli. Pauta Geral – **Estudos em Jornalismo**. v. 5, n. 2, p. 106-131, 2018. Disponível em: file:///C:/Users/Cliente/Downloads/12304-Texto%20do%20artigo-209209214947-1-10-20181221%20(4).pdf. Acesso em: 02 abr 2022.

TREVISAN, Armindo. **A poesia**: uma iniciação à leitura poética. 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Educação, Secretaria Municipal da Cultura, Uniprom, 2001.

VIEIRA, Cristiane Rodrigues; MACHADO, Sídio Werdes Souza; BRAZ, Ruth Maria Mariani (2023). O Desenvolvimento da Literatura Infantil No Brasil. **Revista Literatura em Debate**, v. 18, n. 31, p. 3-20, dez. 2023. Disponível em: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.31.03-20. Acesso em 20 dez 2024.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. Companhia das Letras, 1993.

SOBRE AS AUTORAS

Darliana Sidicléa França
Doutoranda em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul – Unisc. Mestra em Letras pela Unisc. Licenciada em Letras-Inglês e respectivas literaturas – Unisc e Pedagogia pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0789949371795842.
Orcid: https://orcid.org/0000-0001-8236-1456.
E-mail: darlianaa@mx2.unisc.br

Ângela C. Fronckowiak
Doutora em Educação (Estudos das Infâncias – UFRGS), Mestra em Letras (Teoria da Literatura – PUCRS) e Licenciada em Letras (Português e respectivas literaturas – UFRGS).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5317551525182488;
Orcid: http://orcid.org/0000-0001-7949-2519
E-mail: acf@unisc.br

Artigo recebido em 07/01/2025.
Artigo aceito em 19/05/2025.