

Sidónio Muralha, Matilde Rosa Araújo e Luísa Ducla Soares: vozes emblemáticas da poesia portuguesa para a infância

(Sidónio Muralha, Matilde Rosa Araújo and Luísa Ducla Soares: emblematic voices of Portuguese poetry for childhood)

Violante F. MAGALHÃES

Escola Superior de Educação João de Deus, Lisboa

RESUMO: De entre o conjunto de escritores consagrados de literatura portuguesa para a infância, Sidónio Muralha, Matilde Rosa Araújo e Luísa Ducla Soares são nomes de referência. Se o primeiro é apontado entre os pioneiros da produção poética para a infância, Matilde foi a mais reconhecida poeta portuguesa para o público infantil na segunda metade do século XX. Por seu turno, Luísa Ducla Soares prossegue, nos nossos dias, a publicação de uma obra de qualidade inabalável.

Os três autores têm em comum o facto de escreverem quer para público adulto quer para público infanto-juvenil, adentrando-se por diferentes géneros, entre os quais a poesia. Iniciando publicações em distintos momentos do século XX (da década de 40 à de 70) e ligados a movimentos literários diferentes, contribuíram (e, no caso de Luísa, esta continua a contribuir), indubitavelmente, para a magnificência da poesia portuguesa para a infância.

Neste artigo, procurar-se-á demonstrar como, na poesia para crianças, Sidónio Muralha, Matilde Rosa Araújo e Luísa Ducla Soares perseguiram temas que lhes eram caros, exprimindo emoções e valores idênticos aos inscritos na poesia que escreveram para público adulto, sem prescindirem das marcas estilísticas próprias. Apesar desses laços inequívocos, souberam lapidar os textos, de modo soberbo, em função do destinatário criança.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura portuguesa para a infância; poesia; Sidónio Muralha; Matilde Rosa Araújo; Luísa Ducla Soares

ABSTRACT: Among the consecrated writers of Portuguese literature for children, Sidónio Muralha, Matilde Rosa Araújo and Luísa Ducla Soares are names of reference. Sidónio is pointed among the pioneers of poetic production for childhood and Matilde was the most recognized Portuguese poet for children in the second half of the twentieth century. For its part, Luísa Ducla Soares continues to publish, in our days, a work of unshakable quality.

The three authors have in common the fact that they write for both audiences: adults, and children and youth, entering different genres, including poetry. Initiating publications in different moments of the twentieth century (from the 1940s to the 1970s) and linked to different literary movements, they contributed (and, in the case of Luisa, she continues to contribute), undoubtedly, to the magnificence of Portuguese poetry for children.

In this article, I will try to demonstrate how, in children's poetry, Sidónio Muralha, Matilde Rosa Araújo and Luísa Ducla Soares pursued themes that were dear to them, expressing emotions and values identical to those inscribed in the poetry they wrote for adult audiences, without neglecting their own style. In spite of these, they knew how to write the texts, in a superb way, according to the child reader.

KEY-WORDS: Portuguese literature for children; poetry; Sidónio Muralha; Matilde Rosa Araújo; Luísa Ducla Soares

Introdução

Não há leitura sem texto, não há texto sem autor e, menos ainda, texto sem leitor. Nesta dinâmica triangular, os elementos mesclam-se, influenciam-se e dão sentido à leitura de qualquer tipo de texto. Falar de leitura implica ter em consideração estes três elementos.

No caso das crianças, em virtude das suas limitadas competências para o ato de ler, torna-se fundamental que haja um adulto promotor e animador da leitura; em especial, quando se trate da fruição de textos de literatura. Espécie de 'guia', de orientador do leitor, diria até espécie de seu 'anjo-sombra', cabe ao promotor e animador selecionar os textos, dá-los a ler com estratégias adequadas e atividades sedutoras, mostrando o caminho para as muitas possibilidades da leitura literária.

No âmbito da literatura infantil, é apanágio dos melhores escritores alimentarem a cumplicidade com o leitor criança. Por isso, eles são os primeiros promotores da leitura infantil. No trabalho múltiplo e complexo dos demais promotores, talvez a pedra de toque resida na escolha do texto.

Ao atentarmos nos textos destinados por um escritor a públicos diferentes (adulto e infantil), podemos verificar que, embora mantendo o autor, no essencial, temas, estilo e outras virtualidades literárias que lhe são próprias no ato de escrita, o texto destinado a um leitor infantil é lapidado em função do 'mundo' da criança. Procurarei ilustrar esta afirmação, analisando alguns textos poéticos, quer para público adulto quer para público infantil, de três escritores portugueses: Sidónio Muralha, Matilde Rosa Araújo e Luísa Ducla Soares.

Sidónio Muralha e a apologia da liberdade

Sidónio Muralha (n. Lisboa, 1920 – m. Curitiba, Brasil, 1982) é um autor representativo do neorrealismo português. Estreou-se em 1941, com o volume lírico *Beco*, e, um ano depois, saía *Passagem de nível*, na Série neorrealista Novo Cancioneiro. Comentando estes primeiros títulos líricos, ambos destinados a leitores adultos, Jorge de Sena salientava a “fluência” e “domínio rítmico” (Sena, 1984, p. 321) que ali se evidenciavam. Também Fernando J. B. Martinho observa que os poemas de *Passagem de nível* são marcados “pela sua fluidez e comunicabilidade” e ainda pelo “pendor narrativo” (Martinho, 2010, p. 18). Na dúzia de livros poéticos de Sidónio Muralha que se lhes seguiram persistiram estas características.

Na poesia de Sidónio para público adulto, as emoções reveladas pelo sujeito lírico e as ações a que se propõe relacionam-se com a apologia quer da combatividade por uma sociedade mais justa quer da integridade do Homem, sua liberdade (exterior e interior). Isto se infere da leitura de um poema como “Roteiro” (in *Poemas*, 1971):

Parar. Parar não paro.
Esquecer. Esquecer não esqueço.
Se carácter custa caro
pago o preço.

Pago embora seja raro.
Mas homem não tem avesso
e o peso da pedra eu comparo
à força do arremesso.

(...)
E que ninguém me dê amparo
nem me pergunte se padeço.
Não sou nem serei avaro
– se carácter custa caro
pago o preço.

Uma das figuras recorrentes na poesia de Sidónio é a do poeta que denuncia os males sociais e indica um rumo de luta. Entre outras figuras que perpassam nos poemas (crianças, adolescentes, homens, mulheres, velhos), a dos meninos em situações de fragilidade, por serem espelho de uma realidade social ignóbil, enfatizam o papel interventivo, fraterno e solidário do poeta. É o que verificamos em “Os olhos das crianças”, da obra homónima de 1963 e posteriormente colectado em *Poemas de Abril* (1974):

Atrás dos muros altos com garrafas partidas
bem para trás das grades do silêncio imposto
as crianças de olhos de espanto e de medo transidas
as crianças vendidas alugadas perseguidas
olham os poetas com lágrimas no rosto.

Olham os poetas as crianças das vielas
mas não pedem cançonetas, mas não pedem baladas
o que elas pedem é que gritemos por elas
as crianças sem livros sem ternura sem janelas
as crianças dos versos que são como pedradas.

Símbolo do quotidiano dos frágeis, a criança surge como mensageira de um porvir melhor. Os “olhos”, sinédoque da infância observadora, são de “espanto”. Este espanto dá conta do universo psicológico das

crianças e, em simultâneo, da perplexidade perante um mundo violentamente injusto. Os versos longos e de métrica irregular ajudam ao pendor narrativo do poema. A sugestiva tripla adjetivação (“vendidas, alugadas, perseguidas”) contribui para a hiperbolização; as anáforas (“as crianças”...; “olham os poetas”...) e as repetições dentro de um mesmo verso (“mas não pedem”...; “sem livros...”) para a reiteração do que foi dito. Por sua vez, a não indicação de pausas concorre para a fluidez do poema.

Nostalgicamente evocada na obra de Sidónio, a infância é ainda motivo para elucidar a constituição do ‘eu’ lírico, para tematizar a saudade da pátria. Comprovamo-lo, por exemplo, nos tercetos finais de “A infância breve”, um dos 26 *Sonetos* (s/d [1979]):

O menino que eu fui ainda corre
no meu país distante. O dia morre,
as sombras vão descendo, o sono vence-o.

E ele dorme, de mim descontraído,
o menino que eu fui dorme embalado
na surdez em surdina do silêncio.

Com uma métrica decassilábica, a rima emparelhada dos dois primeiros versos dos tercetos quase torna imperceptível a rima interpolada dos versos finais – uma rima toante e perfeita, rica (o verbo “vence-o” e o nome “silêncio”). Fruto do trabalho de aliteração nos últimos versos de cada uma destas estrofes (“as sombras vão descendo, o sono vence-o” / “na surdez em surdina do silêncio”, sublinhados meus), é conseguido um efeito onomatopéico que intensifica o sussurro. Nesta cadência morosa, o tempo, gerador de cansaço e de uma memória remota e já dispersa, intensifica a saudade da pátria.

O primeiro livro de poesia que Sidónio Muralha escreveu para crianças, *Bichos, bichinhos e bicharocos*, data de 1949. O escritor já então se encontrava exilado, na sequência de divergências com o Estado Novo. Fruto de problemas com a censura, só no pós-25 de Abril de 1974 publicaria em Portugal outros livros de poemas para crianças – alguns dos quais anteriormente editados no Brasil.

Escrever para as crianças significava para Sidónio “semear o futuro” – palavras ditas por ele numa entrevista (An., 1980). E para que a sementeira fosse profícua, nos livros de poesia infantil surgem a condenação da tirania e das injustiças, é feita a apologia da fraternidade, do respeito pelo outro, e enaltece-se a paz. Há mensagens de esperança num mundo melhor, social e ambientalmente falando. Sobrepondo-se a (ou condensando) todos estes temas, irrompe a apologia da liberdade. De permeio, não deixa de ser exaltada

a poesia. Ou seja, tematicamente, esta poesia para a infância não difere da que Sidónio destinou a público adulto. Contudo, o poeta procurou harmonizar estes temas ao público infantil. Vejamos como.

Ao invés das figuras evocadas na poesia para público adulto, quase todos poemas de *Bichos*, *bichinhos* e *bicharocos* giram em torno de personificados animais. Naturalmente, o escritor teve em consideração o gosto que as crianças revelam por animais, bem como o animismo que as caracteriza. Como já assinalado (Magalhães, 2010), neste volume, joaninhas, grilos, bichinhos-de-conta, sapos, papagaios, patos, macacos (ou mesmo um cãozinho... de corda) assumem um posicionamento crítico, mas fazem-no de forma divertida, o que ameniza o tom do que é dito.

Por exemplo, no poema “Sapo sapinho”, a tradicional fanfarronice do sapo, típica em fábulas e contos habitualmente contados a crianças, é transferida para o comportamento dos que renunciam à própria origem social, escudando-se num novo estatuto. Assim, este sapo “doutor”, que “desde que o chamam senhor/ despreza o pai cavador”, apresenta “um ar bem carrancudo,/ ar mal disposto de quem/ sente desprezo por tudo...”. Após receber uma lição da formiga (que lhe faz um sapateado na barriga), “acordou – Ah! Ah! Ah! Ah! – / a rir, a rir com furor,/ e a gritar como um danado”. O comportamento do sapo agita os demais animais:

Chegam às portas das casas
bichos, bichinhos, bichões,
a cegonha bate as asas,
canta o gaio: ladrões! ladrões!
(...)

Mas no meio do clamor
grita o bichinho de conta:
– é o sapinho doutor
que tem a cabeça tonta!

Que foi, que foi que lhe deu
que ele a cabeça perdeu?
– pergunta a todos o cuco.

Diz o galo: – Que sei eu?
Diz o esquilo: – Está maluco!

O léxico usado é acessível e facilitador da compreensão do texto por parte de um leitor com competências linguísticas ainda frágeis. Contudo, e independentemente das competências metalinguísticas deste público, a

qualidade estilística mantém-se inabalável. Com efeito, a rima não se limita a ser consonântica: há assonância, por exemplo, entre a interjeição (“Ah!”) e o nome (“danado”). Trata-se de um poema de rima rica, como comprovam este último exemplo e as rimas entre verbo e pronome (“perdeu”/ “eu”), nome e adjetivo (“cuco”/ “maluco”). Retoricamente, à anáfora (“Diz o galo”/ “Diz o esquilo”) e às repetições (“a rir...”, “ladrões!...”, “Que foi...?”) aliam-se as enumerações (cegonha, gaio, bichinho-de-conta, cuco, galo, esquilo), o uso de diminutivos (“bichinhos”) e de aumentativos, com a inevitável hiperbolização e com a presença da ironia (“bichões” é, afinal, o termo usado para bichos pequenos...). Os verbos obedecem a uma gradação (acordar/ rir/ gritar). Estas opções por certo captam a atenção e mantêm a concentração das crianças.

A métrica de “Sapo sapinho” é regular e em redondilha maior, como que a introduzir as crianças aos ritmos da tradição oral portuguesa. Ora, lembrando os poemas dirigidos a leitores adultos que acima citei, as métricas daqueles diferem destoutra. Acontece que, nestes poemas destinados a crianças, a regularidade métrica é conjugada com estâncias de diferentes medidas, pelo que o ritmo resulta igualmente muito vivo.

Voa, pássaro, voa, de 1978, é um hino à vida, à liberdade, ao respeito pelo próximo (Magalhães, 2010). Os pássaros que surgem em grande parte dos poemas deste livro são símbolos da liberdade (pelo voo) e da alegria (pelo canto). São também símbolo da vida, do contínuo recomeço, como visível na terna “História sem fim”:

Do ovo da rola
saiu uma rola
que foi pôr de novo
um ovo de rola
que tinha uma rola
que pôs mais um ovo.

Quebra-se o ovo da rola
sai uma rola do ovo
que põe um ovo de rola
e tudo começa de novo

– ovo de rola tem rola
tem rola que põe um ovo.

Aqui reencontramos o marcado “pendor narrativo” (Martinho, 2010, p. 18) manifesto nos poemas que Sidónio escreveu para público adulto. Trata-se de uma quase cantiga de embalar, em resultado da continuada aliteração vocálica (do som “ô”) ou, se preferirmos, de uma quase lengalenga, fruto da aliteração

consonântica (do som “r”) – esta última a lembrar o arrulho da rola e a transformar-se numa ininterrupta onomatopeia. Há um ritmo cadenciado que advém da conjugação entre o número decrescente dos versos das estâncias (sextilha, quadra e dístico) e a métrica em crescendo (que passa de redondilha menor, na 1ª estrofe, a redondilha maior na 2ª e no dístico final). O ritmo advém ainda das aliteraões e do jogo de rimas: emparelhada (rola/ rola) e interpolada (novo/ rola/ rola/ ovo), na primeira estrofe; cruzada (rola/ ovo/ rola/ novo), na segunda; em quiasmo, na última (ovo – ovo; [tem] rola – [tem] rola).

Em alguns poemas, o autor recorre à técnica do monólogo dramático. É o caso deste “Ganso selvagem” que comenta a injustiça, a guerra, as ações dos homens:

Como não consegui me domesticar,
o homem teve a coragem
de me tratar
de ganso selvagem.

Mas eu sou manso.

O homem é que sabe matar,
é ele que faz a guerra.

– Quando é que vai acabar
A injustiça na Terra?

Diferentemente do que é feito em “Os olhos das crianças”, poema atrás citado, de verso livre, no qual a sintaxe, sem sinais de pontuação a sustê-la, permite que o leiamos como entendermos, nos poemas para crianças, quer com métrica regular quer com verso livre – como é o caso de “Ganso selvagem”, a opção foi para o uso de abundante pontuação (afirmações, exclamações e interrogações). Que melhor forma de orientar os mais pequenos na leitura, de lhes guiar a dicção do poema?

Numa graça constante, em *Voa, pássaro, voa*, seguimos obstáculos e problemas enfrentados por outros bichos que não os de penas, em virtude de algumas das suas características físicas, em particular da corpulência: o corpo enorme do elefante justifica o título do poema “Empecilho”; em “Susto”, um hipopótamo que sai da selva para ir ao dentista provoca o caos no consultório. A noção de liberdade é excepcionalmente tratada, por exemplo, num poema como “Boas maneiras”, no qual, a pretexto do convívio entre dois peixes, se fundem um clima de paz, de diálogo e de respeito mútuo (v. Magalhães, 2010, pp. 146-147).

Diz-nos António Pedro Pita que, na obra poética de Sidónio (para leitores adultos), se, por um lado, a “redução economicista das relações humanas aflora insistentemente à superfície dos textos”, por outro, este

fio utópico entrelaça-se “com a nostalgia da experiência natural das coisas e dos seres, dos corpos e dos objectos, dos afectos e dos valores” (Pita, 1999, p. 994). Idêntica observação pode ser feita sobre os poemas para a infância. Na verdade, e evocando outro livro de Sidónio para crianças, *O Rouxinol e a sua namorada* (livro póstumo, de 1983), observamos que se o comportamento pouco humilde de alguns homens, a propensão para guerrearem continuam a ser criticados, há igualmente o elogio da ternura, do amor, da natureza (vejam-se, respetivamente, os poemas “O pato”, “O rouxinol”, “Andorinha”).

Prosseguindo o que é feito nos livros de poesia para a infância já referidos, encontramos em *O Rouxinol e a sua namorada* o elogio da liberdade e sua intransigente defesa. Exemplifico com o poema “Pintassilgo”:

O pintassilgo diz:
– nada me consola,
eu não sou feliz
nesta gaiola.

Do céu azul e da amplidão
eu sinto muitas saudades.
Não quero esta solidão
cada minuto e segundo.

Crianças, quebrem as grades
de todas as gaiolas do mundo.

Os interlocutores são as crianças, numa obstinada confiança de que só elas são capazes de resgatar a liberdade. Assim sendo, se, para público adulto, entre as demais figuras humanas, a do poeta aparecia como redentora, na poesia para a infância, é à criança que cabe esse papel. Sem ela, imperam a infelicidade, sentimentos de saudade e de solidão, como os vividos pelo pintassilgo – por conseguinte, os mesmos sentimentos inscritos na poesia de Sidónio para leitores adultos.

Regresso a *Voa, pássaro, voa* e recordo versos iniciais de “Xadrez”, talvez o poema para a infância mais conhecido do autor, porque incluído sucessivamente nos manuais escolares portugueses:

É branca a gata gatinha
é branca como a farinha.

É preto o gato gatão
é preto como o carvão.

E os filhos, gatos gatinhos,
são todos aos quadradinhos.

Os quadradinhos branquinhos
fazem lembrar a mãe gatinha
que é branca como a farinha.

Os quadradinhos pretinhos
fazem lembrar pai gatão
que é preto como o carvão.

(...)

Com uma sintaxe que tem em conta o exíguo domínio da língua por parte das crianças, com uma linguagem de matriz afectiva – em resultado dos diminutivos, com anáforas antitéticas (“É branca...”/ “É preto...”) e através de comparações muito simples (“como a farinha”, “como o carvão”), este poema acaba por abordar exemplarmente a miscigenação. Ao termo “Xadrez”, reforçado no termo “quadradinhos”, é dado um emprego inesperado, conseguindo alcançar-se uma sugestão insuspeitada no linguajar quotidiano. Afinal, independentemente do destinatário extratextual, não é esse o mérito maior do trabalho poético?

Ressonâncias líricas em Matilde Rosa Araújo

A estreia literária de Matilde Rosa Araújo (Lisboa, 1921 – 2010) aconteceu em 1943, com uma novela destinada a leitores adultos. Nos anos seguintes, a autora foi publicando dispersamente em jornais e, em 1950, colaborou com poemas na *Távola Redonda*. Esta revista literária, de tendências “tradicionalistas” (Martinho, 1996, p. 103), pugnava por textos que revalorizassem o lirismo e que tivessem por critério a “autenticidade e consciência técnica” (id., p. 110). Nestes primeiros textos poéticos de Matilde ressaltam temas relacionados com a tentativa de desvendar e expressar o quotidiano íntimo do sujeito, e com a completude feminina devida à maternidade.

Voz nua, de 1986, foi o único volume de poesia para leitores adultos que a escritora publicou. Nele coligiu poemas que haviam saído dispersamente, inclusive em *Távola Redonda*. Retirou-lhes então marcas de narratividade, pontuação e optou pelo verso livre. Mas os temas perseguidos pela escritora mantiveram-se.

Como seria expectável, pois foi Matilde quem organizou as antologias pioneiras sobre a literatura portuguesa que tematiza a infância¹, em alguns textos da autora a infância é tema. Tomemos o exemplo de “Os Meninos”, de *Voz nua*:

Os Meninos em si são flores
Flores doces mornas vindos de uma ilha de Sol
Suas casas no chão dobradas
Obscenas feridas na cidade meninos flores no chão
E as vossas mãos tão meigas tão pequenas
Vossos olhos flores incendiadas de ternura ausente
Doce violento perdão lhes assiste
Meninos de olhar de tocar milagrinhos de infância sofrida
Incêndios do dia em casas nocturnas
E os olhos dos meninos estão tão abertos

É exímio o trabalho retórico deste poema de verso livre e sem rima. Ao termo ‘flores’, usado nas metáforas “Os Meninos em si são flores” e “Vossos olhos flores”, apõem-se adjetivações (“doces mornas”, “incendiadas”) que se instituem como que em jogo de oposição. Este jogo expande-se nos oximoros “incendiadas de *ternura ausente*”, “*doce violento perdão*” (sublinhados meus), que potencializam o que é dito: resguardados da noite e do frio em caixas de cartão, pelas ruas da cidade, os Meninos conseguem, ainda assim, conciliar-se com o mundo, ter os olhos “tão abertos”, numa alusão à intuição, à sabedoria calada das crianças, mas também ao espanto – esse olhar de “tocar milagrinhos”.

Contudo, a maioria das vezes, na poesia de Matilde para leitores adultos, os temas convocados são outros que não o da infância, designadamente, os já referidos atrás e o da passagem do tempo e sequente inevitabilidade da morte, o da solidão sentida pelo sujeito. Acompanham-nos um “delicado e magoado lirismo, capaz de dar, com intensa e no entanto sempre contida vibração, a imponderabilidade das emoções que as palavras conseguem cingir” (Martinho, 1996, p. 177). Exemplifiquemos o tema da solidão com um poema de *Távola Redonda*, paradoxalmente intitulado “Visita”:

Eu estava esperando esta noite
Eu estava esperando ter a garganta apertada
Sem poder gritar
Eu estava esperando minhas estrelas

¹ *As crianças, todas as crianças* (1979) e *A infância lembrada* (1986).

(E minhas mãos como duas foices de lua
Andassem sozinhas brincando com elas)
Hoje houve a solidão da visita
Daquela asa invisível que entra em mim
Quando a terra se desprende da Terra
E as montanhas são altas, mais nada...

Que alternativa à morte é demandada? É o amor, mesmo que transmutado num sentimento de “Ternura” – título deste poema recuperado de *Távola Redonda* para o livro *Voz nua*:

Deixa beijar
Tua fronte
Teus cabelos
Tuas mãos
Com mansidão
Neste lençol
Feito de Sol
Teus lábios não

E que alternativa à solidão? Parece ser a solidariedade para com o outro (ou a culpabilização pela desatenção e pela incapacidade para superar a dor/ falta que o outro sente). Aliás, tal como os “meninos” do poema homónimo acima citado, os outros heróis humildes dos poemas para leitores adultos, enquadrados num ambiente de cidade, sofrem a desatenção do mundo. Eles são o modesto operário, o prestador de pequenos serviços urbanos (a porteira, o marçano...), a vendedora de pevides, a mendiga, a quem o *eu* lírico, sensível, dá atenção.

Em 1957, Matilde publicou o primeiro volume de poesia para crianças: *O livro da Tila – Cantigas pequeninas*. Dez anos depois, surgiu *O cantar da Tila – Poemas para a juventude*. Após, a escritora fez sair uma meia dúzia de volumes líricos para crianças, de entre os quais nomeio *A guitarra da boneca* (1983) e *Mistérios* (1988), nos quais se incluem poemas adiante citados.

N’*O cantar da Tila*, talvez por ser destinado a jovens, à exceção do tema da morte, encontramos as demais linhas temáticas que enunciei atrás para a poesia destinada a leitores adultos. Observemos “Apontamento”, em cujo título vislumbramos desde logo a expressão do *eu* perante um quotidiano em que a poesia vai beber:

Ó rapaz calado e pobre
Varrendo as folhas do chão:
A tua face descobre

O espelho da solidão.

Com teu carrinho de folhas,
Descendo pela avenida,
Se por acaso me olhas
Tenho vergonha da vida.

Diz que perdoas meu fato
Junto do teu abandono,
Moço de fato-macaco,
Que varres folhas de Outono...

Neste poema, no qual a denúncia das condições de trabalho do varredor de rua anda a par da corresponsabilização do sujeito poético, há apenas uma aparente simplicidade na forma de dizer tal infortúnio. Na verdade, as quadras em redondilha maior apresentam rima rica – adjetivo (“pobre”) e verbo (“descobre”), nome (“folhas”) e verbo (“olhas”); sintaticamente, o vocativo a abrir o poema e o uso dos dois pontos são formas discretas de o sujeito se dirigir ao *outro*. E nesta manifesta vertente dialógica da poesia de Matilde encontra-se a forma ideal para implicar quem leia o poema em voz alta.

Ao ideal de progresso, social e humano, e de comunhão com o outro, alia-se o de comunhão com a natureza. O poema “O chapeuzinho”, igualmente de *O cantar da Tila*, é um bom exemplo disso e entrecruza-se com um outro tema a que já aludi: o da fecundidade feminina. Aqui, “O chapeuzinho”, símbolo feminino, evoca a passagem da jovem a mulher; fruto da previsível fecundidade feminina, a natureza é restaurada:

A menina comprou um chapéu
E pô-lo devagarinho:
Nele nasceram papoilas,
Dois pássaros fizeram ninho.

Chapéu de palha de trigo
Que a foice um dia cortou:
Na cabeça da menina,
O trigo ressuscitou.

Depois, tirou o chapéu,
Tirou-o devagarinho:

Não vão murchar as papoilas,
Não se vá espantar o ninho.

E, chapeuzinho na mão,
De cabeça levantada,
A menina olhou o Sol,
Como a dizer-lhe: obrigada!

Do ponto de vista formal, tal como havia feito nos poemas de *Távola Redonda*, na poesia que escreveu para crianças, Matilde recupera formas do lirismo da nossa tradição popular e culta. Assim, em variadíssimos momentos, as formas da literatura popular impregnam esta poesia. Há canções, como “Oliveirinha da serra” (in *A guitarra da boneca*) e “Papagaio louro” (in *Mistérios*), ou cantigas de berço, como “Boa Noite, Passarinho” (in *Mistérios*). Outros poemas são escritos à maneira do romanceiro, género poético que tem a dupla vertente “entre a fixação na memória colectiva e a escrita” (Ferré, 2001, p. 950), ou seja, também faz parte da tradição culta. Podemos apontar o caso de “O cavalo e a estrela” (in *Mistérios*).

O poema “O cavalo e a estrela” obedece às regras formais do romance. Está disposto graficamente em 17 estrofes, sendo 15 quadras e duas quintilhas – a estrofe inicial e a final. Estas duas quintilhas fazem referência ao circuito de transmissão dos textos na memória coletiva (“Esta história muito antiga/ contou-ma foi minha mãe”), introduzindo um provérbio (“Quem conta um conto/ acrescenta um ponto/ E eu acrescento-o também”). Muito provavelmente, a opção pela quadra nas 15 estrofes intermédias foi tomada por esta ser mais coadunável com a capacidade leitora do público infantil. De todo o modo, mesmo apresentando configuração de quadra, a isometria de 15 sílabas métricas permanece, pois, se agruparmos dois a dois os versos, encontramos esta regularidade rimática que define o romanceiro. A rima acontece nos versos pares, sendo os ímpares versos soltos. A narração de sucessos é feita por um narrador e pela personagem “cavalo” que introduz o discurso direto:

Começa o cavalo a falar
– Sou filho da Primavera
e eu vim anunciar
que ela está na serra à espera.

O cavalo, cumprindo a função mitológica de passar com desenvoltura da noite ao dia (como da morte à vida), religa opostos. Manifestação da vida e da continuidade, ele passa de representante da noite (e os seus olhos, de representantes da água do rio Mondego) a uma manhã primaveril:

O cavalo correu, voou,
Ganhou asas a arder:

O cavalo cor de mel
Era a manhã a nascer.

Estilisticamente, as personificações, as anáforas, as comparações que se encontram em “O cavalo e a estrela” são destramente usadas. Outras figuras de retórica como a metáfora, a sinestesia, encontram-se fundidas em versos como os que definem as ovelhas que rodeiam o cavalo: “Eram mantas de ternura”.

Um outro exemplo da recuperação feita por Matilde de formas do lirismo da tradição culta portuguesa é o poema “Amor”, de *O livro da Tila*, no qual, a lembrar as cantigas de estrutura dialógica mãe/ filha da poesia trovadoresca, as vozes enunciadoras são dadas por discurso direto:

Mãe, as flores adormecem
Quando se põe o Sol!

Filha, para as adormecer
Canta o rouxinol...

Mãe, as flores acordam
Quando nasce o dia!

Filha, para as acordar
Canta a cotovia...

Mãe, gostava tanto de ser flor!
Filha, eu então seria uma ave...

Os poemas da autora para crianças funcionam também em intertexto com obras de escritores clássicos da Literatura portuguesa, quer para leitores infantis quer para leitores adultos. Por isso, os versos de Matilde ecoam ou antecipam expressões incluídas em versos de poetas relevantes na formação de um leitor literário. Para o primeiro caso, dê-se o exemplo de “Burrinho de seda” (in *Mistérios*), cujo “toc-toc” do burrinho (“Oiço-o correr toc-toc/ à noite, na minha rua”) lembra Guerra Junqueiro d’*Os simples*, no poema “A moleirinha”². Para o segundo, note-se a subtil ressonância da lírica camoniana (nomeadamente do soneto “Alma minha gentil, que te partiste”) em “Paisagem”, de *Mistérios*:

² “Pela estrada plana, toque, toque, toque/ Guia o jumentinho uma velhinha errante/ Como vão ligeiros, ambos a reboque,/ Antes que anoiteça, toque, toque, toque/ A velhinha atrás, o jumentinho adiante (...)”.

Debaixo da
oliveira
verde
calma
A mãe bate palmas
O pai bate palmas
O menino bate palminhas

A mãe diz:
– Filho da minha alma!
O pai diz:
– Filho da *alma minha* (sublinhado meu)

Uma tranquila relação familiar (criança e mãe e pai) irradia de uma natureza harmoniosa. A natureza tem sempre um lugar especial na imagística de Matilde; isto é visível nos últimos poemas citados, nos quais encontramos o sol, a lua, as flores, os pássaros. O animismo característico da psicologia infantil é convocado à exaustão (por exemplo, as flores adormecem e acordam, os animais falam).

Do ponto de vista temático e como já apontado por José António Gomes (1993), a infância é um dos núcleos da obra de Matilde. Contudo, há na obra de Matilde outro núcleo temático não menos relevante: o de uma metapoética que, de forma subtilíssima, elucida o modo como o sujeito poético constrói o texto. Assim, o *eu* lírico olha de forma deslumbrada o mundo. Dessa atitude e do jogo que souber fazer com a palavra resultará a criação. Tomemos o exemplo de “O Sol no Castelo de Almourol” (in *A guitarra da boneca*):

Vi poisar o sol
No castelo de Almourol.
E inventei uma história
com sombras e clarões,
príncipes e ladrões,
fadas e fadistas,
espadas e turistas,
reis e rainhas,
rios e tainhas,
água e aguardente
de medronho
a correr
no rio

do sonho.

(...)

O *eu* poético é o que sabe criar/ inventar, para o que precisa de ser inspirado no espetáculo da natureza. A lógica da escrita é a dos sentidos das palavras, mas é antes do mais a da sonoridade delas. Se a história inventada se inicia num cenário idílico mas antitético, de “sombras e clarões” (espelhando o pôr-do-sol num lugar singular – o castelo de Almourol, no meio do rio Tejo), os demais componentes unem-se-lhes num jorro de sonoridades. Elas resultam da rima das palavras (“clarões” e “ladrões”, “fadistas” e “turistas”, “rainhas e tainhas”) e, em especial, da sua sonoridade interna (“fadas e fadistas”, “água” e “aguardente”). Resultam, em suma, da música das palavras, de contaminações fonéticas e semânticas, pois, como recordava Eugénio de Andrade (in Cruz, 2002, p. 13), a criação poética resulta de uma “hesitação entre som e sentido”.

Referi que alguns dos temas na poesia de Matilde para público adulto (e juvenil) são, para além da infância, a passagem do tempo, a solidão sentida pelo sujeito. Comprovemos agora, no poema “Olaria”, de *A guitarra da boneca*, como se mesclam o envelhecimento, a solidão, a infância como bálsamo, sem que se prescindia da ironia – processo retórico tão presente na escrita da autora:

Naquela janela
há sempre
uma menina
pequenina
que me diz quando passo:
- Olá!
E eu respondo:
- Olá!.
E rimos.
Rimos as duas
cada dia.
E cada dia
é a mesma coisa.
A menina
cada dia
está mais crescida
a crescer na janela.
E eu vou envelhecendo,
devagarinho,

e passo debaixo
da janela
e digo:
- Olá! Olá!
E a menina responde:
- Olá! Olá!
E assim continua a nossa olaria.

O uso de diminutivos (a menina é “pequenina”, o sujeito poético envelhece “devagarinho”) dá intimismo a este poema de pendor narrativo, que joga com a ironia alcançada com o uso inesperado da palavra “olaria”, à qual é atribuído outro significado que não o do linguajar comum. A ressonância desta palavra joga, por sua vez, com sentidos profundos, em nada diferentes do tema da passagem do tempo que enunciei: afinal, nada mais somos do que ‘barro’; a vida e o tempo se encarregam de nos moldar e ensinar isso mesmo. Naturalmente, este sentido escapará às crianças, eventuais leitoras do poema. Ficar-lhes-á, todavia, a noção de que as palavras, quando tocadas por um poeta, ganham liberdade, sentidos novos, autênticos “milagrinhos”.

Luísa Ducla Soares e a diversidade do olhar

Luísa Ducla Soares (n. Lisboa, 1939) começou por publicar dispersamente textos literários para público adulto, estando então próxima do grupo da revista *Poesia 61*. Este grupo propunha-se construir uma poética de cariz experimentalista, alternativa quer ao neorealismo quer ao surrealismo. Situados numa linha de neovanguarda, para os poetas de *Poesia 61* “a materialidade da linguagem é explorada fundamentalmente a nível dos códigos fónico-rítmicos” (Martinho, 2004, p. 31), pretendendo alcançar uma estética fundada “na autonomia do texto, no seu carácter objectual” (id., p. 32).

O primeiro livro de Luísa Ducla Soares, *Contrato*, saíria em 1970. Trata-se de um livro de poemas para leitores adultos. A escritora não voltou a publicar para público adulto. Em 1971, estreou-se na publicação de volumes de literatura para crianças e jovens com um título narrativo. A publicação de poesia para crianças aconteceu em 1983, com *Poemas da mentira e da verdade*. Vários volumes de poemas vieram a lume desde então. Indico, tão só, os demais livros que citarei adiante: *A gata Tareca e outros poemas levados da breca* (1990), *A cavalo no tempo* (2003), *O planeta azul* (2008).

Em *Contrato*, para além de uma muito fina atenção à linguagem, destacam-se a ironia, a componente lúdica do trabalho poético. Esta ludicidade nem por isso aparta a sensibilidade social e política visível dos poemas – o que não deixa de reflectir preocupações de época. Aliás, em “Poesia”, abaixo transcrito, lemos que o poeta está submetido à tensão entre “fantasia”/ “imaginação” e “realismo”/ “vivid[o]”. Na impossibilidade

de a reciprocidade do binómio ficar espartilhada em géneros literários (poesia ou prosa?) resulta um inesperado “esquema hipertenso”:

Para mim poesia
é realismo e fantasia
num esquema hipertenso
e eu só me pertença
quando a imaginação
tem o tamanho
da minha mão.
Então
é prosa vivida
em circuito de acção.

Os temas de *Contrato* incidem na reflexão sobre a condição humana (nos seus aspetos quer mais íntimos quer sociais), a morte, o fazer poético. Há poesia efrástica (caso de “As mãos ligadas”, sobre uma gravura de Picasso) e são glosados poemas do *Cancioneiro Geral* português, de Shakespeare e de William Blake, revelando a cultura literária da escritora.

Vejamos num outro poema de *Contrato* como a forma de dizer a condição humana (em particular o medo da morte) surge através de um jogo com a palavra, com a sintaxe, enfim, com a língua:

Descola a parede forrada a papel
descarna-se a carne em raiva e em pele.

Desossa-se o frango e faz-se arrozada
descasca-se a fruta e faz-se salada
descobre-se a noite e faz-se risada
depenando os dias das suas passadas.

Em cada parede se cola o segredo
de sermos a medo a carne de nós.
E por sobre o frango, o riso, a salada
se leva no garfo a cada garfada
o sabor de sermos nós sem ser nada.

Da configuração estrófica resulta dar-se conta, respetivamente, da passagem do tempo, sobre as coisas e os seres; sobre o quotidiano; sobre os limites do humano. O ritmo é obtido pelo crescendo dos versos das

estrofes (dístico, quadra, quintilha), mas a cadência, obtida pela métrica regular hendecassilábica e pela rima, aponta para a continuidade rotineira. A rima final, que é emparelhada nas primeiras duas estrofes, é interrompida nos dois primeiros versos soltos da quintilha; há, todavia, rima interna nestes versos (“parede”, “segredo”/ “sermos”, “medo”, sublinhados meus). E estamos no cerne do poema. Na aliteração do verso final, “sermos nós sem ser nada”, como que nos é sussurrado esse dito “segredo” (sublinhados meus). As imagens da vida quotidiana, de uma lisura aparentemente banal mas simultaneamente tão imbricada, realçam a contingência em que vivemos arrestados: habitação, corpo e sentimentos, todos vão esmorecendo; alimentação, sociabilidade, alegrias e perdas, também. Dessa passagem do tempo fica o trago da consciência sobre o “nada” que somos. O recurso ao prefixo ‘des’ (que, para todo o efeito, é negação) elenca sequências de ações quotidianas. Paradoxalmente, ao ser usada uma afirmativa (“Em cada parede se cola o segredo”), ressaltam o vazio da ação e a consciência da limitação humana.

Este jogo com a língua, a necessidade de que as palavras expludam para (e por) todo o lado levam o sujeito poético, intuitivamente, a colher palavras, a devolvê-las, a retomá-las, a reelaborá-las. É o que outro poema de *Contrato*, “O poeta e a palavra”, parece desvendar:

Traz a linguagem forçada
em suas fronteiras de voz
palavra de nós tirada
de novo atirada a nós
trá-la firme enclavinhada
nossa palavra-ribeiro
que corria com a vida
com silêncios de permeio
tem-na certa e carregada
espingarda
ainda que o seu gatilho
seja de lua ou de flor
ainda que suas balas
sejam rastilhos de amor
Ao escrever o seu poema
é um franco atirador.

Num dos poemas inéditos de Luísa Ducla Soares³, para leitores adultos, intitulado “Onde moram as palavras?”, os dois primeiros versos especificam a pergunta do título: “Moram as palavras nas coisas/ ou as coisas nas palavras?”. O prazer do uso da palavra em si conduz o sujeito poético a pôr tudo em causa. Mas também as coisas, elas mesmas, não podem ser tomadas como garantidas. Testemunhamos esta observação neste outro poema inédito, intitulado “Credo”:

Creio na serpente,
não creio no mal,
não sei da brancura
escondida na cal,
creio em ti,
o amor nunca o vi,
creio na noite,
não na escuridão.
Sem um adjectivo,
sem uma abstracção
creio no cheiro de cozer o pão.

Tal como sucedia em “Descola a parede forrada a papel”, poema anteriormente citado, no qual era o “sabor” que provocava a consciência do *eu* lírico, em “Credo”, o sensitivo (“cheiro”) está inerente à coisa (“pão”), logo, é possível acreditar nela. A serpente, a cal e o *outro* são associados respectivamente ao mal, ao branco, ao amor; mas tais associações podem não merecer o crédito do *eu*. As coisas existem *per se*. É como se fossemos advertidos para que só faz sentido adjectivar, chegar a abstracções, se o fizermos a partir da experiência que é a vida. É por isso que, ousou afirmar, há na produção poética de Luísa Ducla Soares uma forte reelaboração da experiência de vida.

É precisamente essa linha que surge com uma força ímpar na produção da autora para crianças e jovens. Com um nítido respeito pelo estádio linguístico, psicológico e imagético dos leitores infantis, poupando-os à ‘desesperança’ e à consciência da efemeridade da vida patentes nos poemas destinados a leitores adultos, os poemas infantis, num tom diferente do usado naqueles, versam também eles experiências concretas, afetivas e cognitivas da infância.

Assim, partindo de uma observação aturada sobre quais (e como) são as vivências infantis, sobre como funciona a psicologia das crianças, a atenção ao corpo, às rotinas (alimentação, vestuário, brincadeiras,

³ Estes poemas inéditos foram gentilmente cedidos pela autora, para efeito deste artigo.

higiene), aos espaços quotidianos, enfim, os atos de crescimento pululam na poesia da escritora para crianças. Neste universo, a grande questão é, exactamente, a do crescimento. E este implica a superação de dilemas, o vencimento da indecisão, e não são precisos adjetivos nem abstrações para os dizer, como comprovamos no poema “Sim ou não” (in *Poemas da mentira e da verdade*):

Sim, não,
sim, não...
Ou fico com fome
ou como feijão.

Sim, não,
sim, não...
Ou visto pijama
ou ponho calção.

Sim, não,
sim, não...
Ou subo ao pinheiro
ou brinco no chão.

Sim, não,
sim, não...
Ou sou um porquinho
ou uso sabão.

Sim, não,
sim, não...
O que hei-de fazer?
Mas que indecisão!

Como já tive oportunidade de assinalar (Florêncio, 2005), o muito terno poema “Noite” (in *Poemas da mentira e da verdade*) é uma espécie de cantiga de embalar que remete para a relação mãe/ filho e que é, todo ele, um portento na definição do que é a infância. Há uma soberba desocultação das práticas e representações das crianças, a consciência de que a infância é o espaço e o tempo em que se brinca com o corpo todo; em que irresistivelmente se olha o universo, bebendo-o a cada momento. Há, por parte da mãe, uma insistência que se repete em três estrofes:

Filho,
meu filho,
vem-te deitar.
Já sobre o mar
o sol se deitou.

A esse apelo, o filho vai respondendo, sucessivamente:

Mãe,
e a lua
se levantou.
Se tenho mãos
é para mexer,
nunca mais quero
adormecer.

(...)
Se tenho pés
é para correr,
nunca mais quero
adormecer.

(...)
Se tenho olhos
é para ver,
nunca mais quero
adormecer.

Pôs-se a contar
estrelas no céu;
chegou a vinte,
adormeceu.

Para além da simbologia aqui presente (associação de signos femininos mãe - lua - mar), que o papel calmo, paciente e persistente atribuído à mãe espelha, na luta teimosamente travada pela criança contra o sono mais não vemos do que o deslumbramento perante a vida. E é esta a principal definição de infância: o deslumbramento. Em que se traduz? Em querer mexer (com as mãos), correr (com os pés), ver (com os

olhos). Em querer agir. Afinal, é uma infância definida em função do *estar*. Os demais versos, sempre repetidos pelas vozes de mãe e filho, mais não fazem do que criar o efeito de melopeia, um efeito encantatório, embalador. A subtil ironia da quadra final é um dos processos retóricos mais utilizados por Luísa Ducla Soares. Com ele, consegue contrabalançar um quotidiano da criança, dado pelo ponto de vista adulto.

Perpassa ainda na obra desta escritora a imagem de uma infância que é olhada primordialmente enquanto gente divertida, logo imaginativa, ao invés do que sucede com a figura do adulto – a quem é preciso começar por converter em gente divertida. Comprovemo-lo no poema “O Impossível” (in *A gata Tareca...*):

Apanhar no céu faíscas
para fritar umas iscas

pegar no cheiro do prado
e pintá-lo de encarnado

meter o calor do sol
dentro do meu cachecol

plantar um pomar de rãs
em vez deste de maçãs

morar com uma sereia
num castelinho de areia

com uma toalha de água
secar toda a minha mágoa

fazer da gente crescida
uma gente divertida.

Tal como sucedia na poesia de Luísa para leitores adultos, há a indiscutível habilidade de criação de um mundo outro, de atribuição de novos sentidos às palavras que nomeiam os objetos mais comuns do nosso quotidiano, ou seja, uma “tentativa de submeter a linguagem à vontade do sujeito, não partindo de uma realidade para chegar à palavra, mas antes criando, com e na palavra poética, a realidade” (Gomes, 1993, p. 71). Este efeito é conseguido no poema “A força das palavras” (in *Poemas da mentira e da verdade*):

Juntei várias letras –
escrevi um leteiro.

Acendi as brasas –
que grande braseiro!

Soltei quatro berros –
arrei um berreiro.

Juntando formigas
fiz um formigueiro.

Será que com carnes
se faz um carneiro?

O ritmo persistente e muito vivo dos poemas de Luísa Ducla Soares deve-se ao rigoroso trabalho de versificação. Note-se a riqueza da variação estrófica nos poemas acima citados, a existência ou não de refrão, de métricas diversificadas (com insistência em redondilhas maiores e menores, num trabalho de captação do ritmo da literatura popular portuguesa), de rima. A esse trabalho vêm juntar-se processos facilitadores da recepção como as hipérboles, tão consentâneas com a tendência das crianças. As aliterações são extraordinariamente cuidadas, sem que alguma vez não estejam profundamente imbrincadas com o que é dito, como exemplifico neste extrato do belíssimo “Plantar uma floresta” (in *A gata Tareca...*), no qual, antes que o poema termine – com uma personificada floresta que, ‘coisificada’ em pão nas mãos de uma criança, “ri, rodopia e avança” – podemos ler:

Quem planta uma floresta
planta uma festa
(...)
Planta o verde vertical,
verte o verde,
vário vegetal.

A consciência metapoética é um desígnio de que a autora não abdica também na escrita de poesia para crianças, como manifesto no poema “A lapiseira”, de *A cavalo no tempo*:

Eu posso viver sem sol,
sem ninguém à minha beira.
Mas só não posso viver
sem a minha lapiseira.

Rodo com ela nos dedos,
é varinha de condão,
breve fósforo que acende
lumes de imaginação.

Pássaro de bico negro,
de negro, negro carvão,
que leva com suas asas
a minha voz e canção.

Chamo o sol e os amigos,
assim, à minha maneira,
viajando no papel
só com uma lapiseira.

Para além disso, a consciência da necessidade de criar memórias textuais junto dos leitores mais pequenos, antecipando o conhecimento de clássicos da Literatura portuguesa, justifica a existência de poemas como o “Poema verde”, inserido no volume *O planeta azul* – volume que é um hino à natureza, à Terra que habitamos:

Verdes são os campos,
Verdes os palmares,
Verdes papagaios
Voam pelos ares.

Verdes são os lagos
Mais os oceanos,
Verdes são as algas
E os verdes anos.

(...)

Verde é a floresta,
Verde é o bilhar
Mas ainda mais verde
É o teu olhar.

Camões de “Verdes são os campos”⁴ é convocado. A par de tão nobre inspiração, a linguagem metafórica do quotidiano também o é com a expressão “verdes anos”. E, fazendo jus à ironia que percorre toda a obra de Luísa Ducla Soares, um dos objetos convocados como termo de comparação é um inesperado e prosaico... pano de bilhar.

A ecoar o feito no poema “Credo” acima transcrito, também na poesia para crianças Luísa Ducla Soares, de forma inteligente, ensina a questionar, a contestar, a encontrar alternativa às atitudes comumente oferecidas. Mostra que há sempre mais que uma perspetiva sobre um mesmo objecto ou, se preferirmos, há sempre olhares que lhe podem conferir outra perspetiva. Ensina, enfim, a relatividade das coisas, dos espaços onde circulamos, dos olhares, sem que alguma vez, qual “Pastor na cidade” (in *O planeta azul*), consiga descurar a imaginação:

Hoje sou um pastor
De nuvens.
Não tenho rebanho
Nem palmo de terra
Que seja meu.
Minhas ovelhas
Pastam no céu.
Saio com as nuvens
Branças, de lâ,
Pela manhã.
E à noitinha,
Com o leite
Da Via Láctea
Que escorre por cada rua
Eu faço um queijo: a lua.

Três vozes emblemáticas da poesia portuguesa

Publicando em distintos momentos do século XX (entre o início da década de 40 e o início da década de 70) e ligados a movimentos literários diferentes, Sidónio Muralha, Matilde Rosa Araújo e Luísa Ducla Soares tiveram em comum o facto de escreverem poesia simultaneamente para público adulto e para público infantil. Indubitavelmente, contribuíram os três para a magnificência da poesia portuguesa para a infância.

⁴ “Verdes são os campos,/ De cor de limão:/ Assim são os olhos/ Do meu coração (...)”.

Na poesia para crianças, tal como o haviam feito na poesia para adultos, perseguiram temas que lhes eram caros, exprimiram emoções e valores idênticos, sem prescindirem das marcas estilísticas próprias. Há, portanto, laços inequívocos entre textos literários para adultos e para crianças. Todavia, no caso da literatura infantil, lapidaram os textos em função do destinatário criança.

Assim, adequaram a extensão dos textos, apresentando poemas mais curtos, logo mais consentâneos com a experiência de leitura das crianças. Porventura conscientes da necessidade de formar leitores integrados na cultura portuguesa, optaram por estrofes e por métricas recuperadas da nossa tradição oral, e glosaram textos de poetas portugueses. Muito provavelmente atendendo aos processos de cognição das crianças, depuraram a linguagem, usando um léxico mais básico; ainda assim, formalmente, não deixaram de persistir num trabalho retórico com marcas comuns às da poesia que escreveram para leitores adultos. Insistem, porém, em figuras mais estimulantes da concentração: repetições, anáforas, enumerações, comparações. Deste modo, linguagem e recursos estilísticos foram magnificamente adequados às características cognitivas e psicológicas do destinatário infantil.

Em comum, os três poetas apresentam temas estruturantes para pensar o mundo concreto em que vivemos: o respeito, a liberdade, a esperança, a saudade, a solidão, a condição humana, a arte poética. Atentos aos estádios psicológicos e emocionais característicos das crianças, nos poemas para a infância tocaram quase todos estes temas, afastando tão só os que tinham cariz mais disfórico (a morte, por exemplo). Adequaram-nos à existência concreta que rodeia as crianças, recriando motivos encantatórios, irreais (animais que falam, meninos e meninas em interacção com pais mas também com o sol, a lua).

Por tudo isto, concluo, Sidónio Muralha, Matilde Rosa Araújo e Luísa Ducla Soares são três vozes emblemáticas da poesia portuguesa para a infância. Ao dar a ler às crianças textos destes poetas, está soberbamente representado o cânone literário português, e o trabalho de promoção e de animação da leitura de poesia estará seguramente facilitado.

Bibliografia ativa:

Luísa Ducla Soares, *Contrato* (Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1970).

Luísa Ducla Soares, *Poemas da mentira e da verdade* (Lisboa: Livros Horizonte, 1983).

Luísa Ducla Soares, *A gata Tareca e outros poemas levados da breca* (Lisboa: Teorema, 1990).

Luísa Ducla Soares, *A cavalo no tempo* (Porto: Civilização, 2003).

Luísa Ducla Soares, *O planeta azul* (Porto: Civilização, 2008).

Luísa Ducla Soares, *Poemas inéditos*, s/d.

Matilde Rosa Araújo, *O livro da Tila – Cantigas pequeninas* (Lisboa: Editorial “Os nossos filhos”, 1957).

Matilde Rosa Araújo, *O cantar da Tila – Poemas para a juventude* (Coimbra: Atlântida, 1967).

Matilde Rosa Araújo, *A guitarra da boneca* (Lisboa: Livros Horizonte, 1983).

Matilde Rosa Araújo, *Voz nua* (Lisboa: Livros Horizonte, 1986).

Matilde Rosa Araújo, *Mistérios* (Lisboa: Livros Horizonte, 1988).

Sidónio Muralha, *Bichos, bichinhos e bicharocos* (Lisboa: s/n, 1949).

Sidónio Muralha, *Poemas* (Porto: Editorial Inova, 1971).

Sidónio Muralha, *Poemas de Abril* (Lisboa: Prelo, 1974).

Sidónio Muralha, *Voa, pássaro, voa* (Lisboa: Livros Horizonte, 1978).

Sidónio Muralha, *26 Sonetos* (Lisboa: Livros Horizonte, s/d [1979]).

Sidónio Muralha, *O Rouxinol e a sua namorada* (Lisboa: Livros Horizonte, 1983).

Referências bibliográficas:

An., “Entrevista a Sidónio Muralha”. *Diário*, 3 de Agosto (1980).

António Pedro Pita, “Sidónio Muralha”, in AA.VV. *Biblos – Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 3 (Lisboa: Verbo, 1999), 993-995.

Fernando Martinho, *Geração do ‘Novo Cancioneiro’* (vol. 11) (Lisboa, Althum.com/ Museu do Neo-Realismo, 2010).

Fernando Martinho, “Poesia”, in *Literatura portuguesa do século XX*, Coord. Fernando Martinho (Lisboa: Instituto Camões, 2004), 11-53.

Fernando Martinho, *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. (Lisboa: Colibri, 1996).

Gastão Cruz (dir.), *Relâmpago, Revista de Poesia - A poesia no ensino*, n.º 10 (2002).

José António Gomes, *A poesia na literatura para a infância: a produção portuguesa, do pós-guerra à actualidade, e o caso de Matilde Rosa Araújo* (Porto: ASA, 1993).

Jorge de Sena, *Líricas portuguesas* (vol. I) (Lisboa: Edições 70, 1984).

Pere Ferré, “Romanceiro”, in AA.VV. *Biblos – Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 4. (Lisboa: Verbo, 2001), 947-956.

Violante Florêncio, “A poesia, para crianças, de Luísa Ducla Soares: Fazer de gente divertida uma gente crescida”, in AA.VV. *No branco do Sul as cores dos livros* (Lisboa: Caminho, 2005), 187-203.

Violante F. Magalhães, “Um ‘pucarinho de esperança’ – A literatura para crianças em Sidónio Muralha”, *Nova Síntese* n.º 5 - *A poesia do Neo-Realismo* (2010): 129-151.