
LITERATURA INFANTO JUVENIL E ACERVOS LITERÁRIOS: ESPAÇOS ESPECULARES

CHILDREN'S LITERATURE AND LITERACY COLLECTIONS: SPECULAR SPACES

Ananda Nehmy de Almeida¹

Rodrigo Santos de Oliveira²

Resumo: Analisa-se o protagonismo da infância nas obras *O menino no espelho*, de Fernando Sabino, e *O menino poeta*, de Henriqueta Lisboa, bem como os materiais biográficos expostos no Acervo de Escritores Mineiros que promovem articulação entre literatura e musicalidade. Recorre-se à relação entre espelho e discurso em ambos espaços, à teoria de arquivo de Jacques Derrida e ao *mise en archive* desenvolvido por Reinaldo Marques. Também são propostas aproximações entre poesia e arquivamento.

Abstract: This text analyzes the representation of childhood in the works “O menino no espelho” by Fernando Sabino, and “O menino poeta” by Henriqueta Lisboa, as well as the biographical materials exhibited in the Collection of “Mineiros” Writers, promoting an articulation between literature and musicality. We use the relationship between mirror and discourse, Jacques Derrida’s file theory and the “mise en archive” developed by Reinaldo Marques. Approximations between poetry and archiving are also proposed.

Palavras-chave: Acervo; Espelho; Discurso.

Keywords: Collection; Mirror; Speech.

O objetivo deste artigo é comparar obras com a temática comum do protagonismo infantil a objetos que fizeram parte da biografia intelectual de escritores preservados em espaços de memória. Dadas as especificidades dos leitores infantojuvenis contemporâneos em contato com hipertextos, busca-se identificar os discursos especulares configurados nos textos literários e nas coleções de escritores modernos.

O menino no espelho, de Fernando Sabino, e *O menino poeta*, de Henriqueta Lisboa, serão analisados tendo em vista a abordagem da criança como protagonista do discurso ficcional e poético. Confrontam-se objetos preservados no Acervo de Escritores Mineiros (AEM), localizado na Biblioteca Central da UFMG, que dizem respeito a concepções do literário, da infância e da cultura traduzidas nas cenografias de escritórios dos autores.

¹ Doutoranda em Estudos Literários – Literatura Comparada -, na UFMG. Mestre em Teoria da Literatura pela mesma instituição

² Doutorando em Estudos Literários.

O romance de Fernando Sabino apresenta um menino como narrador-personagem, cujas aventuras ambientadas na Belo Horizonte de 1930 são marcadas pelo uso de jogos especulares. Da mesma forma, mas, no campo do gênero lírico, a poeta Henriqueta Lisboa recorre a esse elemento lúdico em *O menino poeta* ao entremear, no corpus de poemas selecionados para este estudo, o discurso da criança e seu protagonismo à voz do eu-lírico.

O espelho deve ser analisado no nível do discurso como artefato constituído de jogos de linguagem observados a partir da arquiteitualidade. Segundo Gérard Genette (2010), esse conceito engloba procedimentos de escrita que surgem nas tramas de tipos de discurso, ao mesclar gêneros literários e de modos de enunciação. Recorrendo ao arquiteito, Ruth Silviano Brandão (2010) observa como o jogo, os maquinismos ou a bricolagem de vozes, resíduos discursivos ou gêneros constituem o espelho em sua multiplicidade - côncavo, convexo, inverso - como espaço de encenação de um espetáculo na literatura. O espelhamento compreendido em sua dimensão discursiva se apresenta também em determinados objetos colecionados pelos escritores. Dentre os pertences de Fernando Sabino, sua coleção de miniaturas sinaliza para os leitores o trajeto do escritor nos campos da música e da literatura. Pertence à série iconográfica do acervo de Henriqueta Lisboa, além de retratos e paisagens, o quadro que traz a poética do duplo na infância inserida numa atmosfera sonora e bucólica, simbolista e moderna.

Para realizar a comparação dessas séries com o texto literário, deve-se considerar as formas de organização dos resíduos biográficos no plano institucional tendo em vista a teoria de Jacques Derrida articulada nos estudos de Reinaldo Marques (2015) desenvolvidos sobre o AEM. Segundo Derrida (2001), a montagem do arquivo é operada com o uso de princípios ontológico ou histórico; de consignação, referente à classificação e à organização do material preservado, além do nomológico, associado à lei ou às suas regulamentações. O arconte é o guardião do arquivo e o instaura numa domiciliação, sendo ambos variáveis, tendo em vista que o material pode ser migrado do espaço público para o privado. Tanto o responsável pelos documentos e objetos preservados como a sua configuração no museu ressignificam o material ao organizá-lo para seus visitantes num contexto institucional. A “pulsão anarquívica”, indicadora da ruptura com os critérios de consignação, ontológico e nomológico do arquivo, permite ler a contrapelo, no modelo benjaminiano, as séries fundadas pelos escritores-colecionadores.

Reinaldo Marques (2015) propõe que a pesquisa observe a *mise en archive* dos acervos literários, ou seja, sob quais critérios esses objetos colecionados pelos escritores em seus percursos biográficos são postos em ordem no espaço institucional. Trata-se de, após o reconhecimento dos critérios de ordem, recorrer à “pulsão anarquívica” e à perspectiva do “anarquivista” para analisar o material de museus literários. O recorte comparativista deste estudo confronta as coleções aos textos literários de Fernando Sabino e Henriqueta Lisboa tendo em vista o uso dessas teorias do arquivo nos espaços museográfico e literário, os jogos de espelhamento, o protagonismo da voz infantojuvenil e

o confronto dos discursos na construção de arquitextos.

Música e literatura no acervo de Fernando Sabino

Publicado em 1982, o romance *O menino no espelho*, de Fernando Sabino, concatena episódios independentes voltados ao cotidiano do garoto Fernando associados a acontecimentos fantásticos que se desarticulam da rotina familiar. Há elementos no livro de Fernando Sabino que apontam para a construção de uma noção de arquitecto englobadora de fragmentos com características composicionais de diferentes gêneros textuais.

Se os títulos do prólogo e do epílogo constituem espelhos inversos um do outro, o interior dessas partes contém pequenos estilhaços de síntese de cada capítulo. Intitulado “O menino e o homem”, o prólogo do romance se inicia com a cena do clã a espalhar baldes e bacias pela casa para eliminar as goteiras. A “alegre melodia” resultante desses movimentos aguça a audição do narrador-personagem que se depara com o “som oco de passos”, as renitentes batidas de gotas nos vasilhames, a repetição do tique-taque e das batidas da marcação de hora no relógio de parede. Trata-se de um acontecimento pertencente ao cotidiano seguido pelos demais capítulos com outras situações também típicas de crônicas marcadas pela interferência do fantástico. O forro da casa, visitado pelo pai, indica a ruptura com o real iniciada no prólogo, pois ele verifica a normalidade do telhado e a consequente ausência de explicações para as goteiras. No interior e no exterior da casa, ocorrerá a tentativa de contenção da chuva em baldes e poças, prováveis espelhos sonoros de imagens distorcidas da narrativa.

Após a chuva, o narrador-personagem interage com os estragos causados no quintal. Além do tato concentrado no toque da terra molhada, o sentido da visão, com o foco no minimalismo das formigas, deixa-se guiar pela imaginação do menino. A “engenharia” de Fernando o leva a moldar, com as poças de água, rios onde coloca barcos de papel, além de interferir na direção das formigas ao fazer um bambu de ponte para elas transitarem. Essa construção narrativa, lembrada pelo menino, apresenta, como segundo elemento misterioso do prólogo, o seu diálogo com um homem de 50 anos. O discurso de ambos também se torna especular, já que os interlocutores dialogam por meio de adivinhas. Da mesma forma, a aceitação do cachorro em relação ao homem devido à familiaridade da sua voz e a facilidade de manter diálogo com o menino constituem sinais no texto do possível espelhamento cortado pelo tempo entre o narrador-personagem e o estranho.

O epílogo “O homem e o menino” oferece unidade à fragmentação dos capítulos ao inverter o título do prólogo. No primeiro parágrafo, a escrita do adulto é interrompida pelas batidas “sonoras” do relógio de parede repassado de pai para filho. Essa onomatopeia familiar o faz se recordar do encontro com o estranho presente no prólogo. Cita também nomes de personagens em frases sínteses dos capítulos na tentativa de inquiri-los a respeito do estranho. Seu interrogatório recapitula os fatos

na forma de perguntas sem respostas. Usa verbos nos pretéritos perfeito e imperfeito do indicativo e no pretérito imperfeito do subjuntivo de forma a marcar um passado pontual ou hipóteses acerca dele na narrativa. Cansado das recordações, distancia-se do relógio, aproxima-se da janela e começa a utilizar os verbos no presente do indicativo de forma a simular a passagem para a enunciação.

Nessa transição dentro do epílogo, a perspectiva do homem solitário, localizado num apartamento em Ipanema, ultrapassa o real e sinaliza ao leitor sua identidade com o menino. Sua voz contém o dêitico espacial “daqui” utilizado para posicioná-lo em frente à janela, local onde apresenta aos leitores objetos e personagens situados no passado com o uso do modalizador “antigamente”. Nesse movimento, o narrador-personagem cita partes do romance para, em seguida, retomar a simulação de enunciação recorrendo a verbos de movimento e visão situados no presente do indicativo: “Saio para a sala. Vejo meus pais conversando de mãos dadas no sofá, como costumavam fazer todas as tardes, antes do jantar” (SABINO, 2003, p. 111). O reencontro com o núcleo familiar, possibilitado pela simulação da enunciação, é marcado pela invisibilidade de Fernando envelhecido diante do pai, da mãe e de Alzira, a cozinheira. Sinalizando para o leitor a identidade e diferença temporal a partir do elemento fantástico da narrativa, o homem será visível e ouvido apenas pelo menino. Cumprindo a função do epílogo, o homem faz uma síntese da conversa cujas falas já foram apresentadas no prólogo.

A retomada de acontecimentos dos capítulos por meio de frases sínteses, na oscilação entre narrativa e enunciação, finaliza-se com o retorno do narrador-personagem à janela e conseqüentemente à paisagem dos prédios de Ipanema, ambiente comum ao autor empírico. A dualidade de ambientes e tempos é acompanhada da heterogeneidade da narrativa e da enunciação. Se o prólogo, ao se encerrar com o segredo da felicidade repassado pelo homem ao menino na frase “pense nos outros”, abre a narrativa em primeira pessoa para a possibilidade de se fragmentar em pronomes e pessoas diversos, o epílogo finaliza o livro com o desaparecimento do narrador-personagem simultaneamente à escrita da palavra “fim” como se, à maneira de Lacan (1988), esse “eu” que resta para o leitor como linguagem fosse feito também de ausência.

O jogo especular de tornar objetos e seres visíveis ou invisíveis, sonoros ou silenciosos se repete em outros capítulos. Em “O canivete vermelho”, a escrita tece o jogo especular a partir da sinopse do filme *O homem que fazia milagres* (1936), contada ao leitor. Dirigido por Lothar Mendes, o filme foi baseado no romance do escritor inglês de ficção científica Herbert George Wells, que também o adaptou para o cinema, além de escrever *O homem invisível*. O cinema em preto e branco da época beneficia-se do efeito especial de *stop trick* criado acidentalmente pelo ilusionista Georges Méliès³. A técnica consiste em interromper a filmagem, acrescentar ou retirar algum elemento ou ator da cena durante esse intervalo e, em seguida, religar a câmera. Utilizado em filmagens de truques mágicos por Méliès, o efeito é o desaparecimento, acréscimo ou alteração de objetos ou da posição

3 Cf. Dan North. Magic and illusion in early cinema. *Studies in French cinema*. V. 1, 2001. p. 70-79.

dos atores na cena.

Os efeitos do filme assistido pelo menino são apresentados ao leitor no campo da escrita. Cita os milagres de *Fotheringay*: o movimento do lustre na presença dos frequentadores de um *Pub* inglês, a transformação de uma bengala em árvore e a mudança de objetos realizada numa loja de tecidos. A narrativa de Sabino transforma a linguagem cinematográfica em exemplos da “sinopse” e em alguns “milagres” realizados em casa pelo menino, o que indica a presença da architextualidade voltada ao diálogo interartístico. Mesmo despercebidos pelos pais, os “milagres” de multiplicação da galinha de estimação bem como o ato de transformar a caixa de areia em piscina no quintal perturbam a ordem doméstica e assustam a cozinheira Alzira. Nota-se a diferença de percepção dos “milagres” do menino para Alzira e Odete, a mãe. A primeira exerce o papel de testemunha de fatos não observados pela segunda. Desses acontecimentos extraordinários, destaca-se o momento em que o garoto deseja alcançar a invisibilidade tomado de espanto:

O susto da minha vida: na mesma hora vi a minha roupa vazia, flutuando no ar, os meus sapatos se mexendo sozinhos, as calças *sem* minhas pernas dentro, as mangas da blusa sem braços, a gola sem pescoço e eu sem cabeça. Era mesmo para assustar qualquer um! Já ia tirar a roupa toda para que desaparecesse até a forma do meu corpo, mas achei mais prático fazer a roupa se tornar invisível também. Não seria nada engraçado se tivesse de voltar a ficar visível e aparecesse pelado na vista de todo mundo. Senti uma grande aflição quando não vi mais nada diante do espelho. (SABINO, 2003, p. 29)

O garoto experimenta a invisibilidade perambulando pela casa. Aguça os ouvidos da mãe ao chamá-la na sala e perturba a visão de Alzira na cozinha ao levantar tampas de panelas. Em outro capítulo, a cozinheira ouve os ruídos da galinha, alimento da família, escondida pelo menino na bacia e desconfia do feito. Assim como os pais, ao propor os limites desses truques, Alzira é personagem atuante na educação do garoto, nem sempre pacífica. Novamente visível, realiza milagres ligados aos heróis do cinema, de histórias em quadrinhos e à literatura infantojuvenil da época.

O longo grito de Tarzan, que se encontra dependurado num cipó na companhia do menino, antecede a entrada de animais africanos. Sabino parodia o discurso acerca da figura do herói geralmente moldado com traços sobre-humanos da mitologia mobilizados pela cultura de massa numa trama maniqueísta. A paródia se desenvolve a partir da transformação do herói em paraquedas, pois a justificativa da punição é a ameaça de deixar o narrador-personagem se soltar e cair no ar. Retirados de HQs com roteiros de Lee Falk e ilustrações de Phil Davis, Mandrake e Lothar contribuem para o romance contestar as vantagens dos poderes extraordinários de heróis. Ao longo da série de publicações, Lothar é apresentado como príncipe africano, contudo, permanece no papel secundário de auxiliar do

mágico. O pedido do narrador de que Lothar deixe a cena, dando preferência à interlocução com o mágico, ainda se prende ao colonialismo e ao racismo presentes em estereótipos retomados nas HQs e filmes dos contextos anterior e posterior à Segunda Guerra Mundial.

O tópico da conversa volta-se para a necessidade de saber qual deles é mais poderoso: o mágico ou o milagreiro. Nesse ponto da narrativa, separa-se o insólito da realidade do menino. Mandrake se diz pertencer a figurinhas, o que torna o mágico eterno diferente do milagreiro cujo poder encontra-se preso à noção efêmera de tempo. A duração dos milagres do narrador-personagem pertence ao plano da ficção, da duração de sua enunciação no livro. O encontro se finda com a aparente prova de que o fato ocorreu: o mágico entrega-lhe um objeto de corte, o canivete vermelho. Segue-se a entrada de personagens do Sítio do Pica-pau Amarelo, de Monteiro Lobato.

Em meio às tensões ficcionais de Monteiro Lobato caracterizadas por adotar a perspectiva racista, Ana Luiza Macedo (2018) destaca o papel de Nastácia como autora-criadora de narrativas do folclore e da cultura popular, além dos bonecos Visconde e Emília. O imaginário de Fernando Sabino com a referência à Anastácia elabora a transdiscursividade do capítulo retomando a literatura infantojuvenil de seu contexto. Djamila Ribeiro recupera as significações históricas do nome próprio que denunciam a associação do silenciamento e da fome à tortura observadas por Grada Kilomba:

Anastácia foi obrigada a viver com uma máscara cobrindo sua boca. Kilomba explica que, formalmente, a máscara era usada para impedir que as pessoas negras escravizadas se alimentassem enquanto eram forçadamente obrigadas a trabalhar nas plantações (RIBEIRO, 2017, p. 45).

Ribeiro (2017) expõe também as reflexões apresentadas pela escritora mineira Conceição Evaristo acerca da necessidade de resistência às tentativas de silenciar a fala e escrita de “autoria negra” em entrevista concedida à filósofa: “eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada” (EVARISTO, 2017). A máscara sob a boca, feita de folhas de flandres, na perspectiva de Evaristo, é figurativizada com a matéria do vidro estilhaçado pela resistência da voz da autoria.

Em *O menino no espelho*, diferenciada racialmente de Alzira, Anastácia tem sua fala caracterizada pelo verbo *dicendi* “resmungando” e incorporada como discurso indireto na voz do narrador-personagem: “Estava se queixando do Pedrinho, que certamente fizera mais uma de suas travessuras” (SABINO, 2003, p. 34). Por seu turno, a fala de Pedrinho, em discurso direto, é persuasiva, pois procura convencê-lo a transgredir associando o argumento anticientífico ao saber e à voz silenciada de Anastácia: “Ela não acredita que a terra é redonda e que os japoneses estão de cabeça para baixo, só não caem por causa da atração da terra” (SABINO, 2003, p. 34-35). A

obediência à manipulação do jogo discursivo de Pedrinho leva o narrador-personagem a suspender as leis da gravidade e, conseqüentemente, a rever os supostos benefícios de seus “milagres”.

As coisas e os seres se desprendem do solo e perdem-se no espaço sob ameaça de destruição. O pedido do fim dos “milagres” é especular ao desfecho punitivo do filme *O homem que fazia milagres*. A permanência do canivete vermelho com o menino torna-o protagonista de processos de criação. Trata-se de um objeto de corte com funcionalidade similar à dos instrumentos de escrita e de edição textual e cinematográfica recorrentes na voz do narrador-personagem. Foram selecionados filmes e livros cujos discursos são recortados, confrontados e transformados pelo autor para configurar a transdiscursividade do capítulo.

Os atos de selecionar, consignar ou classificar e organizar presentes na textualização do discurso ficcional mediados pela autoficção se aplicam à montagem dos pertences de Fernando Sabino nas galerias do Acervo de Escritores Mineiros. Constitui-se da biblioteca, dos arquivos com manuscritos e fotografias organizados pela instituição e dos objetos distribuídos na simulação de seu escritório, como sua bateria e miniaturas analisadas neste estudo. Os objetos indicam a facilidade de Fernando Sabino de se expressar nas linguagens literária, musical e cinematográfica, já que ele fez curtas sobre a vida de escritores.

Exposta no acervo, a bateria é um instrumento múltiplo tendo em vista a sua materialidade e as conseqüentes possibilidades de variações sonoras. Compõe-se de vários pratos, como o chimbal, prato duplo responsável por marcar o compasso ou a condução da música; os pratos de ataque, utilizado em transições musicais, e de condução, gerador das batidas mais acentuadas. Dentre os tambores, o bumbo, acionado pelos pés, produz o som grave, e o surdo marca o tempo. A montagem da bateria resulta de um processo histórico no qual não só foram incorporados instrumentos de percussão retirados de culturas antigas, mas também acrescentados recursos técnicos criados por músicos de New Orleans (NICHOLLS, 2008, p. 9-15), cidade historicamente conhecida pela produção musical de jazzistas.

A variação e a repetição dos sons produzidos pela execução desse conjunto de instrumentos se aproximam das experiências sonoras do narrador-personagem, a exemplo da sinfonia gerada pelas goteiras do telhado, e da própria montagem do romance. Produzem-se seqüências de significantes relacionados tendo em vista a coesão lexical tecida com itens de mesmo campo semântico, o confronto especular de gêneros literários e textuais ao longo do romance, as sínteses contidas no prólogo e no epílogo, bem como a repetição dos nomes de personagens nos capítulos.

O olhar do visitante deve se ater a pequenos objetos protegidos pelos vidros da estante. Há um móvel no escritório de Sabino organizado pelo AEM que preserva as miniaturas da mesa vazia do escritor e das figuras estáticas de Carlos Drummond, Mário de Andrade, Clarice Lispector e Vinícius de Moraes (fig. 1), escritores com quem conviveu. Destacam-se, em movimentos de execução musical, as miniaturas de uma cantora (fig. 3) acompanhada de jazzistas (fig. 3), ambos afro-americanos, e de

Sabino com sua bateria (fig. 2). Essas figuras apresentam o arquivo sonoro do autor para os visitantes.

Gaston Bachelard (1978) propõe que se compreenda esses objetos não sob a perspectiva redutora da representação. A miniatura, com seus valores condensados e enriquecidos, apresenta-se no campo do sonho, da imaginação e, no caso dos objetos, nas memórias afetivas de Fernando Sabino. As miniaturas de escritores e de músicos podem atrair o público infantojuvenil não só devido à semelhança com brinquedos, mas também por sintetizarem, de forma visual e lúdica, referenciais culturais amplos acumulados pelo escritor durante seu percurso biográfico.

A exposição de objetos associados à música pode levar o leitor a produzir hipóteses acerca dos processos que envolveram a escrita do romance. O confronto dos objetos de escritório aos sons gerados pelas situações cotidianas do romance semelhantes às sonoridades da percussão conduz leitores e visitantes a relacionarem o repertório musical constituído de música afro-americana ao discurso literário tecido em *O menino no espelho*. O episódio das goteiras, a repetição ou fragmentação das vozes de personagens nos jogos de espelho, o desfecho sincrônico de epílogo e prólogo e a marcação contínua e ritmada do tempo constituem elementos de estilo do músico-escritor.



Figura 1: Miniatura de escritores.

Fonte: AEM.



Figura 2: Miniaturas de baterias e de Fernando Sabino.

Fonte: AEM.



Figura 3: Miniaturas de músicos de jazz.
Fonte: AEM.

O duplo especular em *O menino poeta*, de Henriqueta Lisboa

Ainda que catalogado em obras de referência – no que tange ao estudo historiográfico e sociológico da literatura infantojuvenil no Brasil –, *O menino poeta* (1943), de Henriqueta Lisboa, não pode ser considerado convencionalmente um clássico do gênero. No contexto da recepção da obra, Mário de Andrade (1944) evidenciou, por meio de uma carta enviada à poeta mineira, o silêncio da crítica vigente. Num artigo publicado na *Folha da Manhã*, Antonio Candido (1944) categorizou o livro como “lirismo menor”. Ainda hoje, transcorridas quase oito décadas desde o lançamento, nota-se que há pouca produção acadêmica em torno da obra. Pretende-se aqui iluminar outras ancoragens de leitura a partir da noção especular de arquivamento e de representação da infância segundo essa dicção poética.

O livro de Henriqueta Lisboa reúne poemas produzidos no intervalo de 1939 a 1943. Dessa maneira, foi escrito paralelamente com a urdidura de outros escritos da autora, como *Prisioneira da noite* (1941), fator que hipoteticamente reitera a diversidade de temas e técnicas poéticas presentes no conjunto. De maneira panorâmica, a obra possui matizes da poesia romântica, ao exaltar elementos exuberantes da natureza que delimitam certa infância datada ou contextualizada; da poesia simbolista, ao propor percepções musicais sugestivas e alegorias intimistas em torno da paisagem agregada ao olhar infantil; e da poesia moderna, ao propor tensionamentos, dissonâncias conceituais e aporias pontuais em torno da voz particular da criança. Devido a essa natureza polimorfa, Candido (1944) classificou o livro como “coletânea de soluções artísticas”. Assim, busca-se ler *O menino poeta* não sob a ótica da coleção, mas como arquivo. Principalmente se for considerado que a edição aqui

analisada foi acrescida de mais oito poemas, o que rompe ou desestabiliza qualquer tipo de noção de harmonia estrutural ou unidade conceitual.

O “princípio de consignação” associado ao arquivo, proposto por Derrida (2001), norteia a dimensão organizadora deste, já que para o filósofo todo arquivamento implica em arranjo, agrupamento e orquestração. Ainda que a união de todas as partes em configuração ideal seja problematizada aqui, nota-se a consignação como aporte teórico para se compreender a comunicação possível entre o arquivo e seu espaço exterior. Por isso, a leitura especulativa traçada entre obra e ambiente museográfico da escritora.

Mesmo o objeto espelho não estando presente em nenhum dos poemas, o fio condutor analítico aqui elucidado, por meio da metáfora do espelhamento, revela a projeção do duplo constituído pela analogia entre pares sujeitos, pares metafóricos ou pares personificados no que concerne às oscilações da voz do adulto e da criança, circunscritos num jogo especular figurativo entre real e imaginário, mimetismo e alteridade, didatismo e fruição.

“Caixinha de música” anuncia a temática simples e sonoridade brincante evidenciada pelo jogo de rimas construído em torno do barulho da goteira na lata, mas também anuncia a experiência lúdica que a poesia evocará ao longo da reunião dos textos. A experimentação musical como manifestação da sensibilidade infantil em tom de apreensão e apreciação estética, pontuada por Ângela Vaz Leão (2004) ao analisar a obra, além de engendrar intencionalidade rítmica é jogo de espelhamentos. A partir da ambiência metonímica, caracterizadora de algumas cidades históricas mineiras, o poema “Segredo” constrói a musicalidade por meio da quebra de expectativa ocasionada pela ressonância e disseminação discursiva da onomatopeia, que ratifica o efeito jocoso:

SEGREDO

Andorinha no fio
escutou um segredo.
Foi à torre da igreja,
cochichou com o sino

E o sino bem alto:
delém-dem
delém-dem
delém-dem
dem-dem!

Toda a cidade

ficou sabendo.
(LISBOA, p. 53)

Recorrente na técnica laboral de Henriqueta, o dístico conclusivo revela a ruptura do pacto firmado pelo par amigável. A comunicação entre os pares é demonstrada ao longo do livro por meio de relações especulares entre eu-lírico e o outro; entre dois sujeitos; entre sujeito e animal; seja por identificação ou por oposição comparativa. Em “Palavras”, por exemplo, são apresentadas duas meninas que trocam “as primeiras confidências”: a primeira personagem deseja ser bailarina, vestir-se de borboleta e bailar num campo florido, já a segunda reitera valores da vida adulta, que incluem o casamento e a constituição de família segundo os princípios católicos. Novamente, o dístico dilui conclusões esperadas desse espelhamento invertido de projeções idealizadas: “Essas palavras o vento/ imaginou que eram nuvens.” (LISBOA, p. 112)

Nelly Novaes Coelho (1991) elabora uma breve análise de *O menino poeta*. Para a pesquisadora, Henriqueta Lisboa reforça a característica predominante da época: a poesia evidenciada sob a ótica do adulto. Nesse recorte teórico, adulto e criança são representados de maneira dicotômica, maniqueísta e hierárquica. Nesta leitura, buscam-se outros lugares enunciativos a partir da oscilação orquestradora dessas vozes. Esse entrecruzamento está presente em “Mamãezinha”, pois há arremedo da fala infantil a partir do uso do diminutivo contido na voz materna; a mãe justifica à criança os motivos pelos quais ela não pode contar uma história, devido aos afazeres práticos e cuidados dela para com o “neném”. A conclusão “Mamãezinha agora/ está no seu sono/ cansado, sem sonhos” (LISBOA, p. 88) versa, criticamente, sobre a função da mulher naquele período, pois demonstra que as tarefas domésticas exaustivas ao longo do dia comprometem o exercício de fabulação imaginativa do adulto.

Outro aspecto que notifica a extensão do duplo nos poemas é certa apreciação impressionista explicitada em tom de pergunta, que revela a partilha da dúvida com o leitor, o simulacro de uma interlocução. Muitas vezes, o par apresentado reitera o exercício de alteridade, conforme elucidada este poema:

CASTIGO

Menino fez um mal feito
agora está de castigo.
Passarinho nada fez
e sempre esteve cativo.

Menino só meia hora,

passarinho toda a vida.

E enquanto menino chora
sal de lágrimas a fio,
passarinho na gaiola
modula a sua cantiga.

As lágrimas do menino
brilham e cantam, são notas
no peito do passarinho.
(LISBOA, p. 91)

Betânia Viana Alves (2009) esquadrinha elementos estruturais inerentes à forma articulados à formulação de sentido no poema. Para a pesquisadora, a tessitura das orações, encadeadas duas a duas em cada estrofe, produzem a relação de causa e efeito das ações transcorridas. Tal recorte legitima a explanação especular, porque o primeiro par de estrofes indica comparativamente, por meio de antíteses, elementos opostos refletidos a partir da noção de castigo e clausura. Na terceira estrofe, a modulação (edificação, intensificação) do canto do pássaro prepara para o desfecho outras reflexões.

Com enfoque distinto de Alves (2009), que reconhece no terceto a fusão da tristeza de ambos personagens, esta leitura identifica na duplicidade sonora –aparentemente opostora (canto e pranto)– o gesto de empatia do pássaro, poisele metamorfoseia e transmuta as lágrimas do menino em notas musicais para a sua composição. Dessa maneira, há conversão metafórica segundo as leis da ótica, pois o canto do pássaro minimiza e inverte a dimensão imagética da clausura, já que a própria palavra “cativo”, atribuída ao pássaro, evoca aprisionamento e encantamento. Portanto, “Castigo” reverbera a defesa do valor musical como recurso de fruição artística em sobreposição a costumes educativos familiares atrelados à punição da criança.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007) recorrem à assertiva histórica ao mencionarem que *O menino poeta* é a obra mais emblemática da década de 1940. Contudo, elas situam diacronicamente a característica pedagógica do livro de Henriqueta Lisboa: “só paulatinamente ela (a poesia infantil) abandona a perspectiva tradicional que tematiza bichos, paisagens, vultos familiares e patrióticos de um ponto de vista exemplar e educativo” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 146). Apesar de não analisarem o poema a seguir, as autoras reconhecem nele a ruptura em relação à coletânea:

CONSCIÊNCIA

Hoje completei sete anos.
Mamãe disse que eu já tenho consciência.
Disse que se eu pregar mentira,
não for domingo à missa por preguiça,
ou bater no irmãozinho pequenino,
eu faço pecado.

Fazer pecado é feio.
Não quero fazer pecado, juro.
Mas se eu quiser, eu faço.
(LISBOA, p. 63)

Ademais do poema “Castigo”, a figura da criança travessa é representada em “Pomar”, “Tempestade” e “Esperança”. “Consciência” propõe um olhar diferenciado sobre o protagonismo infantil, por meio da voz do eu-lírico que incorpora a fala da mãe ao elaborar o conceito de pecado. De maneira impositiva e anunciativa, quase oracular, o discurso materno lista valores agregados às boas maneiras. Na segunda estrofe, o menino acata parcialmente tais recomendações, depois rasura esse discurso ao decretar e delinear a sua própria consciência anarquívica baseada em seu livre-arbítrio.

Ao ler a obra como gesto de arquivamento temático, notam-se poemas que compõem o plano dissonante em relação à tarefa compilatória: “O tempo é um fio”, “Os rios”, “Sono”, “Siderúrgica”, “Liberdade” e “Charanga”. Esses textos estão desfocados do plano temático da infância aludido, logo poderiam ser incluídos em outro livro de autoria da poeta, fator confirmador da quebra de unidade.

Assim, a prática de colecionismo não se estabelece em *O menino poeta*, conforme mencionado anteriormente. No entanto, é possível propor outro jogo de espelhamento entre obra e biografia. Henriqueta Lisboa colecionava telas de artistas mineiros da época, por sua vez o critério de escolha dos quadros e a ambiência do espaço físico destinado a ela no AEM confirmam o “princípio de consignação” derridiano, porque incidentalmente há o gesto mimético da escritora ao projetar na coleção de obras de arte temas (o sagrado, a morte, a paisagem e a infância) e questões presentes em seu legado literário.

A coleção iconográfica, distribuída nas galerias do acervo, contém o desenho especular das duas meninas rodeadas por pássaros cujos movimentos circulares impregnam-se de impressões sinestésicas e de leveza perceptíveis aos observadores. O quadro potencializa, de maneira concêntrica, a evocação

à infância em harmonia com a natureza interiorana e bucólica. Além de conferir, simbolicamente, dimensão musical ao canto dos pássaros. Logo, uma revoada aparece reiteradamente em vários textos: andorinha, tico-tico, beija-flor, papagaio; há, também, a forma personificada: Passarinho. Essa figura arquivada na obra aparece aqui em comunicação com a imagem das duas crianças, o que reafirma os jogos de liberdade da infância encontrados em *O menino poeta*. O quadro poderia, inclusive, complementar as ilustrações do livro.



Figura 4: [Crianças entre passarinhos], Ruth Werneck (1976).

Fonte:AEM

Considerações finais: O acervo na obra, a obra no acervo

Além de constituir fonte de pesquisa, os acervos documentais lotados em espaços públicos contribuem para a monumentalização da imagem do escritor. Resguardando o caráter imaginativo da memória, Jacques Le Goff (2013) faz a ressalva de que todo documento/ monumento é uma montagem para ser desestruturada e analisada em seus sistemas e condições de produção. Os espaços cenográficos do Acervo de Escritores Mineiros são intencionalmente erigidos tendo em vista o possível diálogo da exposição de objetos de escritório, seguindo critérios de organização do material arquivado, somados a aspectos ficcionais e poéticos das obras.

Os acervos literários revelam o processo de escrita e de leitura dos escritores e apresentam

nova feição ao se inserirem no espaço público. A obra e o museu literário trazem rastros do gesto de arquivamento não no sentido de estabelecer relações causais entre vida e obra típicas do biografismo. Esses elementos contribuem para se levantar hipóteses de leitura da obra relacionadas a reflexões acerca da prática de escrita. O arquivamento da própria vida é, segundo Philippe Artières (1998), uma tentativa de se “pôr no espelho”, de contrapor as imagens íntima e social do sujeito arquivado e de construir um “dispositivo de resistência” memorialística com o exercício dessa prática.

De forma semelhante, a escrita literária recorre a estratégias de organização e desestabilização de seus elementos contextuais, linguísticos e discursivos textualizados nos gêneros narrativo e lírico. As coleções de Fernando Sabino e Henriqueta Lisboa, localizadas no AEM, trazem objetos pertencentes às suas séries que remetem às relações entre literatura e música. No espaço destinado a Fernando Sabino, os instrumentos e as miniaturas abordam esse diálogo interartístico. A obra desses escritores constrói também arquivos ficcionais que ressaltam o protagonismo infantil com o confronto de vozes na produção do discurso literário acompanhado da contextualização desse embate ou com a contestação da legitimidade de determinados conceitos de infância.

No romance de Sabino, o narrador em primeira pessoa realiza dois movimentos aparentemente contraditórios: invade o acervo cultural de seu contexto e, ao mesmo tempo, discute seu processo acumulativo restritivo. Consequentemente, esse jogo expõe as tensões discursivas dos processos de criação. Confrontado ao arquivo ficcional, o acervo do escritor oferece ao visitante objetos que, como possíveis operadores de leitura do romance ou pistas arqueológicas desconectadas, propõem a interferência da série musical na série literária. A poesia de Henriqueta Lisboa contrasta o discurso pedagógico da obediência com as vozes dissonantes da infância. Será essa imagem da série iconográfica a ressaltar a musicalidade do pássaro, elemento libertário e desestabilizador da imagem infantil presa a modelos artificiais de representação. Encontra-se, também, a possibilidade de os visitantes mirins converterem-se em leitores de acervos literários ao refletirem acerca da necessidade de escritores recorrerem a estratégias de arquivamento. Portanto, o museu do escritor pode ser lido como narrativa ficcional ou poética, bem como a obra literária pode aglutinar elementos associados à prática arquivística.

Referências bibliográficas

ALVES, Betânia Viana. *A poesia na obra de Henriqueta Lisboa: O menino poeta*. 2009. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

ANDRADE, Mário de. São Paulo, 28 de janeiro de 1944. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira (Org.). *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 143-147.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 9-34.

BACHELARD, Gaston. A miniatura. In: *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 157-188.

BRANDÃO, Ruth Silviano. A narrativa literária: um jogo de espelhos. In: BRANDÃO, Ruth Silviano; CASTELLO BRANCO, Lucia. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995, p.34-40. (Coleção E; 4).

CANDIDO, Antonio. O menino poeta. *Folha da Manhã*, São Paulo, p.8, 21 mar. 1944.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia destinada às crianças. In: *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991, p.199-234.

DERRIDA, Jacques. Exergo. In: *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001, p. 17-38.

EVARISTO, Conceição. *Conceição Evaristo: “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”*. Carta Capital, 13 maio 2017. Disponível em: www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/. Acesso em: 24 maio 2020. Entrevista concedida a Djamila Ribeiro.

GENETTE, Gérard. Cinco tipos de transtextualidade. In: *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010, p. 11-19.

LACAN, Jacques. O inconsciente e a repetição. In: MILLER, Jacques-Alain (Org.). *O seminário: livro 11 - os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. 2. ed. (português). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 23-55.

LAJOLO, Marisa; Zilberman, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias & histórias*. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 2007. (Série Fundamentos).

LEÃO, Ângela Vaz. Henriqueta Lisboa: a evolução de um poeta. In: *Henriqueta Lisboa: o mistério da criação poética*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2004, p.25-40.

LE GOFF, Jacques. Documento / monumento. In: *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. 7. ed. Campinas:

Unicamp, 2013, p. 485-497.

LISBOA, Henriqueta. *O menino poeta*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1975.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias e desafios*. Belo Horizonte: EditoraUFMG, 2015.

NICHOLS, Kevin Arthur. *Important Works for Solo Drum Set as a Multiple Percussion Instrument*. 2012. 130 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais), University of Iowa, Iowa, 2012.

NORTH, Dan. Magic and illusion in early cinema. *Studies in French cinema*, [s. l.], V. 1, 2001, p. 70-79.

RAIMUNDO, Ana Luísa Macedo. *Monteiro Lobato, Tia Nastácia e Emília: perspectivas discursivas da função de autor*. 2019. 85 f. (Mestrado em Estudos Linguísticos) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SABINO, Fernando. *O menino no espelho*. 64. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2003.

WELLS, H. G. *O homem que fazia milagres*. Trad. Maria de Lourdes Lima Mondiano. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.