

LUSIANA BENGTTSSON

**EDIVAL PERRINI, POETA CURITIBANO:
UM ESTUDO.**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Édison José da Costa

CURITIBA

2004



PARECER

Defesa de dissertação da mestranda LUSIANA BENGTTSSON para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados ÉDISON JOSÉ DA COSTA, MARILENE WEINHARDT e ANTONIO DONIZETI DA CRUZ argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“EDIVAL PERRINI, POETA CURITIBANO: UM ESTUDO”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Aprovado Não aprovado
ÉDISON JOSÉ DA COSTA		Aprovado
MARILENE WEINHARDT		Aprovada
ANTONIO DONIZETI DA CRUZ		Aprovado

Curitiba, 27 de agosto de 2004.

Prof.^a Marilene Weinhardt
Coordenadora

AGRADECIMENTOS

Ao Dr. Professor Édison José da Costa agradeço a orientação, que sempre foi conduzida com ética e profissionalismo, sob o olhar de um verdadeiro Mestre, que soube contornar o imprevisto com sabedoria. Muito obrigada!

Ao poeta Edival Perrini, que me concedeu o privilégio de conhecê-lo pessoalmente, possibilitando a descoberta sobre a história de sua trajetória poética e a de seu grupo *Encontrovérsia*.

Aos meus amados pais, Lauro e Ivete, que sempre me incentivaram a seguir com o estudo e me ensinaram a ter coragem diante de situações difíceis, como a da luta que foi o tratamento de saúde de minha querida mãe. Posso dizer-lhes que sou muito feliz de tê-los como pais.

Ao meu querido e amado namorado Maurício, pelo apoio, carinho, compreensão e paciência!

A minha querida irmã Lucimara e ao meu cunhado Renildo, pelas idas e vindas nessa caminhada ao Mestrado.

Ao Doutor Marcus Vinícius Keche Weber e Nanci Murati pelo incentivo de sempre!

Aos professores, que acreditaram em mim e pelos quais tenho muito carinho: Ana Maria Filizolla, Marilene Weinhardt, Marta Morais da Costa, Paulo Venturelli.

A Elena Godoy e Raquel Illescas Bueno, que foram minhas professoras na Graduação e hoje são amigas que admiro.

Aos amigos da Sociedade Brasileira de Estudos Espíritas (SBEE) que acompanharam todo o meu percurso acadêmico.

Às amigas, companheiras de Mestrado: Andréa G. Zelaquett, Denise Hibarino, Luzia Schakowski Dias, Nylcéa Tereza Pedra, Susan Blum e a doutoranda Denise Guimarães.

Aos amigos que sempre estiveram ao meu lado, incentivando meus estudos, como Ivo Lopes.

À sempre atenção do secretário da Pós-Graduação, Odair e à saudosa Livraria do amigo Eleotério.

RESUMO

Esse estudo tem como objeto a obra poética do escritor curitibano Edival Perrini, integrante do Grupo *Encontrovérsia*, fundado em 1980 e atuante nas décadas finais do século XX.

Procura-se analisar seu trabalho com a imagem poética a partir da proposição, apresentada metalingüisticamente no poema *Norte*, de conciliação entre rigor e delírio, o primeiro concretizado no plano da linguagem e o segundo alcançado no plano dos elementos temáticos.

Discute-se, assim, o quanto o poeta pode ter concretizado em sua obra as considerações a respeito do devaneio poético teoricamente apresentadas por Gaston Bachelard em seus livros de filosofia. Percorrendo as nuances mitológicas e arquetípicas associadas aos quatro elementos naturais: - *água, fogo, terra e ar* -, o pensador francês conclui que, na imagem poética, a imaginação criativa dá vazão ao sonho, ao devaneio.

Discute-se, mais, a inserção da poesia de Edival Perrini no quadro geral da Poesia Brasileira da segunda metade do século XX, de modo mais específico, enquanto representante de tendência que procura conciliar o rigor apolíneo da linguagem e a libertação tematicamente configurada através do devaneio dionisíaco.

PALAVRAS-CHAVE: Edival Perrini, Poesia Paranaense, Poesia Brasileira do final do século XX.

ABSTRACT

The present study focuses on the poetic works of Edival Perrini, a writer from Curitiba who belongs to the group *Encontro*. This group, founded in 1980, was active in the final decades of the 20th century.

The performance of Edival Perrini with the poetic image is discussed based on a metalinguistical concept presented in his poem *Norte*, in which the poet proposes to conciliate rigour and delirium: the first one would be achieved on the level of the language; the second one, on the level of the thematic elements.

We therefore investigate the extension to which the poet worked out, in his writings, the implications of the poetic reverie pointed out by Gaston Bachelard in his philosophical books. Focusing specially on the mythological and archetypal nuances associated with the four natural elements – water, fire, earth and air - the French thinker concludes that, in the poetic image, the creative imagination leads to dreams and reverie.

The insertion of Edival Perrini's poetry in the general scene of Brazilian Poetry of the second half of the 20th century is investigated. In a more specific way, he is considered as a representative poet of the tendency which tries to conciliate the apollonian severity of the language and the freedom thematically configured by the dionysiac reverie.

KEY WORDS: Edival Perrini, Parana's Poetry, Brazilian Poetry from the second half of the 20th century.

SUMÁRIO

RESUMO.....	iv
ABSTRACT.....	v
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I	
IMAGENS E O FAZER POÉTICO DE EDIVAL PERRINI.....	9
CAPÍTULO II	
IMAGENS EM GASTON BACHELARD.....	48
CAPÍTULO III	
O FAZER POÉTICO NA POESIA BRASILEIRA RECENTE	69
CONCLUSÃO.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	95

INTRODUÇÃO

Iniciarei esta apresentação expondo brevemente as principais linhas da poesia paranaense recente.

Nas décadas finais do século XX chamam a atenção em Curitiba produções de tendências diversas: a experimental, com o grupo OSS, Sérgio Sossela, Alexandre França; a neoconcreta, com poemas regidos pela contenção, pelo rigor: Paulo Leminski, Edival Perrini, Adriano Smaniotto e a discursiva, com Reinoldo Atem, Luci Collin e outras. Alguns desses poetas já estão consagrados, confirmados por várias publicações, embora restritos ao âmbito estadual; outros, são ainda recentes, recém-lançados. Entre os consagrados, temos Paulo Leminski e Helena Kolody. Mais restritos ao âmbito local estão: Edival Perrini e os colegas do Grupo *Encontrovérsia*, Thadeu Wojciechowski e os colegas do Grupo OSS, Sérgio Sossela, Reinoldo Atem, Luci Collin, Josely Baptista, Rodrigo Garcia Lopes. Entre os novíssimos, podem ser lembrados: Adriano Smaniotto, Fernando Koproski, Ricardo Corona, Alexandre França, entre outros. Adriano Smaniotto publicou pela editora Ócios do Ofício os livros: *Arcanos*, em 1995 e *Regra de três*, em parceria com David Nadalini e Fernando Koproski, em 1998; *Vinte vozes de uma mesma veia*, pela editora do autor, em 1999; *Versejar a voz do ser é ser de si algoz*, pela Fundação cultural de Curitiba, em 2000¹. Fernando Koproski publicou: *Sapatos tortos* pela Fundação Cultural de Curitiba, em 1998; pela Editora do autor, em 1999, duas obras: *Manual de ver nuvens* e *O livro de sonhos* e recentemente, 2004, *Tudo que eu não sei sobre o amor*, pela Editora Travessa dos editores². Ricardo Corona é autor, entre outros, de *Cinemaginário*, pela Editora de São Paulo, Iluminuras, em 1999; *A - plaqueta de poemas e desenhos eróticos*, em parceria com Said Assal, pela Editora de São Paulo Arte Pau-Brasil, 1998³. Neste mesmo ano, participou de uma antologia bilíngüe, *Outras praias – 13 poetas brasileiros emergentes*⁴, entre

¹ DEMARCHI, A. *Passagens* – antologia de poetas contemporâneos do Paraná. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002. p. 53.

² KOPROSKI, F. In: DEMARCHI, A, 2002, p. 97.

³ CORONA, R. In: DEMARCHI, A, 2002, p. 343.

⁴ *Id.*

outros trabalhos. Alexandre França lançou seu primeiro livro em 2003, intitulado *Mata-borrão, batom*.⁵

O Grupo *Encontrovérsia* é composto por Edival Perrini, Jandyra Kondera Mengarelli, Luiz Alberto Pena Kuchenbecker e Leopoldo Scherner; o Grupo OSS, formado pelos poetas Antonio Thadeu Wojciechowski, Roberto Prado, Marcos Prado e Edilson Del Grossi. A produção de cada um desses grupos difere. O Grupo OSS demonstra maior irreverência, enquanto o Grupo *Encontrovérsia* apresenta-se com uma postura menos agressiva.

Os integrantes do *Encontrovérsia* encontram-se quinzenalmente há mais de 20 anos para estudar e discutir o fazer poético. O início de tal união se deu em um Evento na Casa do Estudante Luterano, onde os integrantes se conheceram. A partir de julho de 1980 formaram o grupo *Encontro*, que passou a chamar-se *Encontrovérsia* em 1985. Publicaram quatro Coletâneas: *Luara*⁶, em 1982; *Limo a leme nenhum*⁷, 1986; *Diverso*⁸, 1995 e recentemente, junho de 2004, *Traços do ofício*⁹.

O grupo OSS publicou entre outros livros, *Poemas a 2,4,6 ou 8 mãos*¹⁰, em 1985. No entanto chama a atenção a produção individual de alguns integrantes. O poeta Antonio Thadeu Wojciechowski, por exemplo, apresenta uma extensa publicação, o seu livro mais recente chama-se *Assim até eu*¹¹, de 2003. O falecido poeta Marcos Prado também nos deixou considerável número de obras. Algumas destas podem ser conferidas em *Livro de poemas de Marcos Prado*¹².

Nesta dissertação, escolhi focar a obra individual de Edival Perrini, um poeta que se mantém continuamente ativo, publicando com certa regularidade seus livros de poesia. Edival Perrini é natural de Curitiba, nascido em 23 de outubro de 1948. Formado no Curso de Medicina da Universidade Federal do Paraná, especializado

⁵ FRANÇA, A. *Mata-borrão, batom*. Curitiba: Edição do autor, 2003.

⁶ ENCONTRO. *Luara*. Curitiba: Imprensa Universitária Universidade Católica do Paraná, 1982.

⁷ ENCONTROVÉRSIA. *Limo a leme nenhum*. Curitiba: Copyright Encontrovérsia, 1986.

⁸ ENCONTROVÉRSIA. *Diverso*. Curitiba: Kugler Artes Gráficas, 1995.

⁹ ENCONTROVÉRSIA. *Traços de ofício*. Curitiba: Optagraf, 2004.

¹⁰ OSS. *Poemas a 2,4,6 ou 8 mãos*. Curitiba: Copyright, 1985.

¹¹ WOJCIECHOWSKI, T. A. *Assim até eu*. Curitiba: Lagarto Editores, 2003; Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

¹² PRADO, M. *Livro de poemas de Marcos Prado*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996.

em Psiquiatria. São cinco os livros de Perrini: *Entre sem bater*¹³, de 1972, contém 46 poemas e foi publicado quando o poeta cursava o quinto ano do Curso de Medicina; 1980, *Poemas do amor presente*¹⁴, que nos apresenta 72 poemas divididos em quatro partes: *Gênesis* com 11 poemas; *Desalento* com 8; *Janela aberta* com 33 e *Poemas do amor presente* com 23; em 1986, publica *Olhos de quitanda*¹⁵, que traz 47 poemas; em 1993, *Pomar de águas*¹⁶ com 50 poemas; e em 2001, *Armazém de ecos e achados*¹⁷, que possui 55 poemas distribuídos de acordo com os cinco elementos: *água*, com 7 poemas; *fogo*, com 18; *terra*, com 5 poemas; *ar*, com 24 e *sonho*, com apenas um.

Apesar de Perrini apresentar continuidade na produção individual e coletiva, ao lado do seu grupo, sua obra é pouco estudada. Até agora, foram publicados dois textos críticos realizados pelo Professor da Universidade Federal do Paraná, Édison José da Costa, a saber: duas resenhas publicadas na Revista Letras da Universidade Federal do Paraná em 1994, sobre *Pomar de águas*, na edição nº 43¹⁸; em 2001, sobre *Armazém de ecos e achados*, na edição nº 57. Além de dois textos introdutórios: em *Armazém de ecos e achados*, intitulado *A maturidade do poeta*¹⁹, e na Coletânea do Grupo *Encontrovérsia* intitulada *Diverso*²⁰. No que diz respeito a *Pomar de águas*, o crítico aponta traços que remetem à obra de poetas provavelmente reverenciados por Perrini: João Cabral de Melo Neto, já que esse livro apresenta uma linguagem objetiva, contida, longe de sentimentalismos; Paulo Leminski, pelo despojamento e irreverência, além da concentração; Stéphane Mallarmé, pela consciência de que a poesia se faz com palavras e não com idéias. Quanto a *Armazém de ecos e achados*, o crítico focaliza a conjugação entre paixão ou *sonho* e o emprego do texto curto, enxuto e preciso. Em suas palavras ocorre:

“o equilíbrio tênue entre a voz e o silêncio, a associação improvável do devaneio à lucidez.”²¹

¹³ PERRINI, E. *Entre sem bater*. Curitiba: Edições Rosário, 1972. (Coleção FIEL).

¹⁴ PERRINI, E. *Poemas do amor presente*. Curitiba: Copyright do autor, 1980.

¹⁵ PERRINI, E. *Olhos de quitanda*. Curitiba: Copyright do autor, 1986.

¹⁶ PERRINI, E. *Pomar de águas*. Curitiba: Kugler Artes Gráficas, 1993.

¹⁷ PERRINI, E. *Armazém de ecos e achados*. Curitiba: Editora do autor, 2001.

¹⁸ COSTA, E. J. *apud* Perrini, E. *Pomar de águas*. In: Revista Letras, Curitiba, nº 43. p.151-160. 1994. Editora da UFPR.

¹⁹ COSTA, E. J. *A maturidade do poeta*. In: PERRINI, E. *Armazém de ecos e achados*, 2001.

²⁰ ENCONTROVÉRSIA. *Diverso*, 1995.

²¹ *Id.*, p. 296.

Costa comenta, em *A Maturidade do poeta*, o trabalho com as imagens de *água, de fogo, de terra, de ar e de sonho*, desenhando um percurso existencial. Na Coletânea *Diverso*, o crítico focaliza o grupo *Encontrovérsia*, distinguindo as características de cada poeta em suas coletâneas anteriores.

Encontra-se na Dissertação de Mestrado do poeta Reinoldo Atem, *Panorama da poesia contemporânea em Curitiba*²², um estudo do início do grupo de Perrini e a participação deste poeta no Movimento que ocorreu na Universidade Católica do Paraná nos anos 70, denominado Sala 17. Inclusive, existe o livro intitulado com o este nome²³. O mesmo poeta e crítico Atem expressa, em texto introdutório intitulado *Um pomar para afogar os símbolos urbanos*²⁴, publicado na obra de Perrini *Pomar de águas*, o lado anti-urbano desse volume, uma vez que o poeta fala de *pomar* e outros elementos bucólicos. Chama-nos a atentar para o trabalho com a forma concisa, afirmando que:

“Essa concisão anti-retórica é tendência da atualidade, a partir da década de oitenta, articulando uma poesia-síntese, epigramática-livre, encontrável nas obras de Helena Kolody e Sérgio Rubens Sosséla, principalmente o poema em duas linhas, mas não apenas nessa extensão.”²⁵

Um comentário de Adélia Maria Lopes, inserido nas orelhas do volume *Olhos de quitanda*²⁶, liga o trabalho poético de Perrini com seu trabalho psicanalítico, visto que ambos trabalham com a palavra. Assim, Perrini conjuga, nas palavras da repórter:

“Um único ofício poético: o trato da loucura (na loucura) e o da palavra. (...) seja na terapia, seja na poesia.”²⁷

Helena Kolody escreveu textos de apresentação nas duas primeiras obras desse poeta: *Entre sem bater*²⁸ e *Poemas do amor presente*²⁹. Na primeira, Kolody

²² ATEM, R. *Panorama da poesia contemporânea em Curitiba*. 1990. 261p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, 1990.

²³ SALA 17. *Movimento Sala 17*. Curitiba: Arte e Impressão Cruz De Malta, 1978.

²⁴ ATEM, R. *Um pomar para afogar os símbolos urbanos*. In: PERRINI, E. *Pomar de águas*. Curitiba: Kugler Artes Gráficas, 1993.

²⁵ *Id.*, p. 9.

²⁶ PERRINI, E. *Olhos de quitanda*, 1986.

²⁷ *Id.*, p. contracapa.

²⁸ KOLODY, H. *apud* PERRINI, E. *Entre sem bater*, 1972.

²⁹ KOLODY, H. Apresentação. In: PERRINI, E. *Poemas do amor presente*, 1980.

ressalta que os temas são do coração, envolvendo espontaneidade, além de uma linguagem simples. Já na segunda obra, a poeta vê um crescimento poético decorrente de um grau mais elevado de exigência para com a linguagem.

No ano de 1988, Vera Celusniak defendeu a monografia de conclusão de Curso de Desenho Industrial e Comunicação Visual da Universidade Federal do Paraná sobre a visualidade dos poemas de Perrini, intitulada *Programação visual em veículos de poesia alternativa*.

Cabe ainda lembrar que participou, além das coletâneas com seu grupo, de outras: a denominada *Sangra Cio*³⁰, que teve sua origem no já citado *Movimento Sala 17*, publicada em 1978. Neste mesmo ano, o grupo publicou uma segunda Coletânea, intitulada *Reis Magros*. Foi o único poeta do grupo *Encontrovérsia* a participar do *Proyecto Cultural Sur*, que objetivava divulgar e integrar a cultura latino-americana. O resultado desse projeto foi publicado em versão espanhola, *Poesía de Brasil*³¹, e em edição brasileira, *Poesia do Brasil*³². Os poemas diferem nessas edições. Sendo que a versão brasileira contém três poemas novos: *Obsessão*, *Fiação da sombra* e *A alga*, poemas estes, que foram publicados também na Coletânea recém-lançada do grupo, *Traços de ofício*, 2004.

Ao entrar em contato com a obra poética de Edival Perrini, chamou-me a atenção o poema intitulado *Norte*, que traz a “profissão de fé” do autor, expressando sua compreensão do fazer poético: a busca pelo equilíbrio entre um extravasamento sonhador e um rigor formal, conjugando dialeticamente as estéticas apolínea e dionisíaca; esta, no plano semântico, aquela, no plano da linguagem:

NORTE

Repudio a chuva fina:
mesquinha, indecisa, à toa.
Ou tempestade me assina
ou me rasgo, se garoa.³³

A forma é, de fato, precisa e enxuta, com quatro versos únicos heptassilábicos, rimados entre si e sonoramente distinguidos os três primeiros do

³⁰ SANGRA:CIO. Curitiba: Reprocoppy, 1978.

³¹ PERRINI, E. In: *Poesía de Brasil*. Vol 1, (Org. Aricy Carvello). Trad. Gabriel Solis. Bento Gonçalves: Proyecto Cultural Sur/Brasil, 2000.

³² PERRINI, E. In: *Poesia do Brasil*. Vol 1, (Org. Suely de Freitas Marti). Bento Gonçalves: Proyecto Cultural Sur/Brasil, 2002.

³³ PERRINI, E. *Armazém de ecos e achados*, 2001. p. 59.

quarto e último, de modo a sublinhar, com este procedimento, a distinção que o material temático estabelece entre concisão e liberação. Porém, no conteúdo, trata-se de um tema que privilegia a vazão criativa para dar existência ao poema. Este estudo pretende verificar se o poeta Perrini de fato concretiza o projeto do poema *Norte*, equilibrando extravasamento e rigor; e se seu fazer poético integra-se a uma das tendências da poesia brasileira do final do século XX, mais especificamente aquela que concilia extravasamento e concisão. A fundamentação teórica será procurada no trabalho de Gaston Bachelard, considerado referência obrigatória no trabalho com a imagem poética e do qual é indispensável lembrar ao se constatar a divisão que Perrini faz em *Armazém de ecos e achados*, distinguindo os poemas ali publicados em grupos relacionados aos elementos: *água, fogo, terra, ar e sonho*.

Pode-se reconhecer, na obra de Perrini, uma formulação dicotômica que se permite traduzir pela polaridade entre dionisíaco e apolíneo. Assim sendo, parece-me recomendável recorrer ao estudo de Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia*³⁴, procurando ali elementos esclarecedores sobre o assunto. Para maior aprofundamento destas características, busquei o estudo de mitos e símbolos literários, utilizando as seguintes obras: *Mitos literários*³⁵, de Pierre Brunel; *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)³⁶, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant; *Dicionário de símbolos*³⁷, de Herder Lexikon; *Sonhos e símbolos*³⁸, de Victor R.C.S.Dias; *Viagem ao inconsciente*³⁹, de Mambert e o estudo de Carl Gustav Jung sobre inconsciente, sonho, arquétipos, mitos, símbolos em *Psicologia do inconsciente*⁴⁰.

Considerando que um poeta costuma estar integrado ao panorama estético de seu tempo, procurarei verificar como se compõe a poesia contemporânea brasileira a partir de duas linhas de força que a eclosão do movimento da poesia concreta trouxe à definição de maneira esclarecedora: a linha do rigor, do artesanato

³⁴ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. In: *Obras Incompletas*. 1 ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural. Vol XXIII, 1974. (Os Pensadores).

³⁵ BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

³⁶ CHEVALIER & GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

³⁷ LEXIKON, H. *Dicionário de símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

³⁸ DIAS, R.C.S, V. *Sonhos e símbolos*. São Paulo: Ágora, 2002.

³⁹ MAMBERT, W. A. *Viagem ao inconsciente*. Trad. Octávio C. Bernardes. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

⁴⁰ JUNG, C. G. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1987.

e da racionalidade, e a linha da espontaneidade, da paixão e da “inspiração”. A oposição, em última análise, entre o poeta possesso e o poeta artífice.

Para esboçar o quadro da poesia brasileira do século XX, busquei a leitura de poemas e conferências de João Cabral de Melo Neto em *Obra completa*⁴¹; do *Plano-Piloto* de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, publicada em *Teoria da poesia concreta*⁴²; o estudo de Carlos Alberto Messeder Pereira sobre a poesia marginal, em *Retrato de época*⁴³; o panorama feito pelo crítico Benedito Nunes sobre a década de 80 em *A recente poesia brasileira*⁴⁴; e o trabalho de Heloísa Buarque de Hollanda em *Esses poetas*⁴⁵, que traz uma antologia dos anos 90.

Dedico-me a analisar o fazer poético de Perrini, que se quer assumir comprometido ao mesmo tempo com o rigor e com a paixão, conforme vimos em *Norte*, trabalhando entre uma forma concisa e um conteúdo que preza a paixão e o *sonho*, o que compõe um equilíbrio entre estéticas distintas, criando um movimento dialético.

Para melhor estruturação da dissertação, analiso no primeiro capítulo, intitulado *Imagens e o fazer poético em Edival Perrini*, os cinco livros individuais desse poeta, caminhando pelas imagens poéticas da *água, fogo, terra, ar e sonho*. No segundo capítulo, intitulado *Imagens de Gaston Bachelard*, demonstro a teoria sobre os quatro elementos naturais tratando de sua primeira fase, que oscila entre Ciência e Poesia, e da sua segunda fase, que postula o devaneio poético, totalmente voltado ao *sonho*. Fazem parte da primeira fase as obras: *A psicanálise do fogo*⁴⁶; *O ar e os sonhos*⁴⁷; *A água e os sonhos*⁴⁸; *A terra e os devaneios do repouso*⁴⁹ e *A terra e os devaneios da vontade*⁵⁰; e da segunda fase: *A poética do*

⁴¹ CABRAL, J. M. N. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 1994.

⁴² CAMPOS & PIGNATARI. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1965.

⁴³ PEREIRA, C. A. M. *Retrato de época – poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

⁴⁴ NUNES, B. *A recente poesia brasileira*. Rio de Janeiro: CEBRAP, n° 31, 1991.

⁴⁵ HOLLANDA, H. B. *Esses poetas – uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

⁴⁶ BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

⁴⁷ BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*. 1 ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

⁴⁸ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁴⁹ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso*. 1 ed. Trad. Paulo Neves Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

⁵⁰ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

*espaço*⁵¹ e *A poética do devaneio*⁵². Todos esses livros esclarecem o trabalho de Perrini, apontando a presença das estéticas dionisíaca e apolínea. No terceiro capítulo, intitulado *O fazer poético na poesia brasileira recente*, retrato um breve panorama da poesia brasileira da 2ª metade do século XX, destacando a proposta, recorrente em alguns poetas, de conjugar rigor e extravasamento, buscando perceber em que medida Perrini se insere nessa contemporaneidade. A conclusão responde aos questionamentos anteriores, demonstrando que Perrini conjuga equilíbrio entre a precisão de uma construção apolínea e a libertação através do devaneio dionisíaco.

⁵¹ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁵² BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CAPÍTULO I

IMAGENS E O FAZER POÉTICO EM EDIVAL PERRINI

1. *Entre sem bater*, 1972

No primeiro livro, *Entre sem bater*, percebe-se, além de uma preocupação religiosa, que o poeta canta a cidade natal, *Curitiba*, de maneira afetiva e pueril. A natureza aparece em vários destes poemas, anunciando sensações e desejos. A forma dos poemas ora se apresenta curta, ora longa. Doze deles demonstram o estilo de prosa poética, quase um conto: *O balão*, *O semáforo*, *Lição de menina*, *Existe gente lá?*, *“Tô bem de mal”*, *Houve um dia*, *Caçula*, *Pingos*, *Batatas e feijões*, *Imperfeição*, *Milagre*, *O anjo*.

Inicio a análise da produção poética de Perrini pelo seu trabalho com a prosa poética:

LIÇÃO DE MENINA

Na confusão de movimentos desordenados, amanhecia o dia indeciso. Um vai-e-vem estonteante: gente indo; gente vindo; gente sem saber para onde ir. O lusco-fusco do sol-menino já brincava nos pára-brisas dos carros. No meio disto tudo, surgiu, como pétala dourada em jardim de flores pálidas, uma pequena garotinha de dez anos, penteada e maquilada com um certo exotismo para a sua pouca idade. Talvez por isso meu olhar tenha feito dela ponto de estacionamento. Realmente, era interessante o quadro: cabelos erguidos, lábios rosados, pés equilibrando sobre um salto alto e o suave rostinho de meninazinha!... Ali, tudo pretendia sofisticar aquilo que, por si só, já era divino. E a consequência era lógica: uns riam; outros zombavam; outros, - 'pessoas grandes' – nem tinham tempo sequer para perceber a situação. Mas todos passavam. Eu, porém, resolvi parar. E pensei. E ri, não da garota, mas dos homens que, zombando da menina e, naquela agitação, - coitados! – nem percebiam que faziam algo muito semelhante à tola farsa infantil da pequena. Afinal, naquela confusão, não estariam também eles, com o orgulho, as falsas etiquetas e o egoísmo sofisticando toda uma vida, por si só, já tão bela, alegre e divina? . . .⁵³

O Eu Poético observa uma menina a brincar, que é comparada a uma “*pétala dourada em jardim de flores pálidas*”, ou seja, a criança é *dourada*, traz alegria e claridade a um *jardim*, enquanto os adultos representam *flores pálidas*, de aspecto triste. Lembremos que o *sol* é um elemento aéreo, logo se liga ao divino, ao

⁵³ PERRINI, E. *Entre sem bater*, 1972. p. 21.

transcendente, à sabedoria. A própria cor dourada é vista simbolicamente como a cor do ouro, sendo a *luz* que torna possível a comunicação entre os homens e os deuses. Na Grécia, a cor dourada estava ligada ao deus Apolo, regente do lado espiritual e consciente nos homens. Assim a *meninazinha dourada* representa um alerta aos adultos que passam e riem da personagem criada pela criança, uma vez que estes também representam inúmeras personagens, necessitando utilizar máscaras distintas em cada cena da vida. Tanto a *meninazinha* quanto os homens tentam embelezar o que, segundo a visão do Eu Poético, é naturalmente belo e mágico: a vida.

Em forma curta, existem poemas aproximados pelo mesmo título: *Momento*, embora dois deles constituam exceção, pois se apresentam com a forma mais longa: *Momento V* e o *Momento XIV*. Esses momentos fazem com que o poeta volte os olhos para a contemplação da natureza, utilizando seus elementos para traduzir questões amorosas, saudade, tristeza, catástrofe. Os outros poemas demonstram vivências cotidianas: decepção e separação da figura amada, a mulher como foco de paixão e enaltecida como uma deusa. Elementos da natureza surgem nos motivos: *nuvem*, *tempestade*, *chuva*, *noite*, *ipê* e ligam-se aos sentimentos e à visão de mundo do poeta.

Momento V

O céu e o mar: você e eu!
 O mar escondendo a vida,
 O céu infinito;
 O mar amparando os barcos,
 O céu a chuva;
 O mar traduzindo a força,
 O céu o mistério;
 O mar consolando a praia,
 O céu os homens,
 O mar esculpindo as pedras,
 O céu os poemas;
 O mar envolvendo a terra,
 O céu as estrelas;
 O mar refletindo o sol,
 O céu possuindo-o! . . .
 De fato, o céu e o mar: você e eu! . . .
 Mas, sobretudo no horizonte,
 Quando envoltos em eterna união,
 Mais do que nunca são
 O céu e o mar: você e eu.⁵⁴

⁵⁴ *Ibid.*, p. 26.

Neste exemplo o poeta liga o elemento natural *céu* ao ser amado, e ele, o Eu Poético, ao *mar*. Este esconde *a vida*, ampara os *barcos*, traduz *força*, consola a *praia*, esculpe as *pedras*, envolve a *terra*, reflete o *sol*, já o *céu* esconde o *infinito*, ampara a *chuva*, traduz o *mistério*, consola os *homens*, esculpe os *poemas*, envolve as *estrelas*, possui o *sol*. O *mar*, elemento composto de água, liga-se a *terra*, uma vez que esta está envolvida por ele, esculpindo *pedras*, outro elemento terreno. As águas do *mar* escondem *a vida* em sua profundidade; já o *céu*, elemento aéreo, esconde o *infinito*, ao lado das *estrelas* e do *sol*, que também formam um conjunto aéreo. Tanto o *céu* quanto o *mar* demonstram dubiedade: ora clareza, através de um *céu* azul, ora escuridão, quando a *chuva* cai. O *mar*, ora calmo, transparente; ora nebuloso e agitado. Ambos são como o homem, oscilam entre naturezas opostas. Percebe-se um jogo entre os seguintes pares: elemento aéreo x elemento aquático; elemento aquático x elemento terra, na intenção de demonstrar a fusão da natureza, que consolida a união entre seres amados, assim como a de que cada ser, homem ou mulher, apresenta toda essa natureza em si mesmo: a *água*, representada pelo *mar* e a *chuva* que se liga à emoção; o *ar*, representado pelo *céu* e pelas *estrelas*, que se ligam aos nossos ideais; a *terra*, representada pela *pedra*, elemento consistente, que se liga às atitudes mais rigorosas. Logo, nota-se que a dualidade no poema, que vem representada pelos pares: *terra x água* e *ar x água*, demonstram também a dualidade do homem entre uma atitude mais ligada ao pensamento, à contenção de impulsos, às atitudes mais racionalizadas e uma atitude emocional; a idealidade e o esgotamento desta. Notemos que a construção poética nesse poema está ligada ao elemento aéreo *céu*, que, além de consolar os homens, é envolvido por *mistério*. Parece que em sua primeira fase o poeta traduz nesse poema sua visão de poesia idealizada, como algo sublime, uma vez que se liga ao símbolo do *céu*, elemento visto como transcendência divina, portador de *mistério* e símbolo da vida espiritual, tanto que quem consola os homens é o *céu* e não o *mar*, que é visto por muitas teorias simbólicas como nutrição materna. Isso ocorre porque o *céu* está acima dos homens, tem poder divino e libertador, superando ligações terrenas, tanto que é visto como símbolo de ascendência e, para isso, necessita chegar à altura do espaço para fazer contato com o sagrado. O elemento *ar* dá movimento às imagens e está intimamente ligado às idéias de libertação e contemplação; as

estrelas, envolvidas pelo *céu* representam *luz*, sendo percebidas como: “[...] tudo o que brilha é um olhar”.⁵⁵, ou seja, o *céu* envolve olhares atentos de muitas *estrelas* buscando ver saídas rumo à liberdade. Estes dois elementos; *mar* e *céu* estabelecem outro diálogo por meio de suas cores. O azul do *céu* reflete no *mar*, deixando este azul. Logo ocorre uma interpenetração de elementos naturais distintos, sendo que os dois espelham naturezas ambíguas. O *mar* é visto simbolicamente como o senhor das *águas* superiores, contendo também certa divindade, dá dinamismo à vida, liga-se aos nascimentos e transformações, por isso estabelece diálogo com a figura materna. A *água* nos leva, nos embala carinhosamente quando calma, envolvendo a *terra* como uma mãe envolve seu filho em seus braços, como nesse poema *Momento V*.

No poema que se segue, o Eu Poético observa uma cena comum da natureza: uma *borboleta* busca pouso em uma *flor*.

MOMENTO XXI

Com os vôos tortuosos de uma borboleta
Eu entendi que é preciso, sobretudo paciência,
Se se pretende conquistar uma flor.⁵⁶

O tema traz a lição de que se necessita muita paciência ao querer conquistar uma *flor*, elemento da *terra*, de aparência bela e frágil, cabendo à *borboleta*, elemento aéreo, símbolo de ligeireza e inconstância, ter prudência e delicadeza em vôos rasantes em direção à *flor*, pois suas asas bastante leves contêm volúpia, e a *flor*, por mais que demonstre aparência frágil, é resistente como todo elemento terreno e pode combater com dureza e aspereza tais vôos. Por trás dessas metáforas, o poeta oculta os verdadeiros personagens do poema: um homem tentando seduzir uma mulher e o tema de que a sedução comporta muitas vezes uma dialética entre atitudes leves e pesadas. A ação de voar está simbolicamente ligada, segundo uma visão psicanalítica freudiana, ao desejo sexual, à volúpia, porém alguns estudiosos discordam de tal visão, como o filósofo Gaston Bachelard e o dissidente freudiano, Carl Gustav Yung. Ambos observam que o vôo simboliza esteticamente leveza, uma busca constante pelo sublime, pelo eterno, pela elevação, pela liberdade, seja de idéias ou de atitudes. Neste poema cabem as duas

⁵⁵ BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*, 1990. p. 187.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 62.

leituras. A primeira nos remete à idéia de que a *borboleta*, no intuito de alcançar o objeto de sua idealização, a *flor*, caminha pelas vias românticas, ou seja, sem contato físico, somente em busca do amor espiritual, conseguindo entrelaçar o objeto distante com a vontade imediata; ou seja, a *borboleta*, neste caso, permanece em uma relação espiritual, lançando-se em um vôo que almeja somente chegar até à altura da *flor*. Já em uma segunda leitura, de visão psicanalítica, a *borboleta* caminha pelas vias do instinto, logo o seu vôo implica em desejo carnal; aqui a relação é física, a *borboleta* quer sugar o néctar prazeroso da *flor*.

No poema a seguir ocorre mais uma vez um diálogo entre os elementos que compunham o exemplo anterior: *terra* e *ar*.

A BRIGA

Construí no céu,
O castelo do nosso amor.
Você não entendeu;
Chamou o meu castelo de nuvem.
E brigamos . . . ⁵⁷

Em *A briga* ocorre um desentendimento entre um casal que o leva à separação. Um deles imaginou viver um *sonho*, idealizando o *amor*. “construí no céu, /o castelo do nosso amor”. O elemento aéreo *céu* simboliza a leveza de um amor puro, mas a busca pela altura implica, às vezes, em uma queda, nem que esta represente o retorno à realidade. Já a outra parte, menos sonhadora, demonstrou que no momento não era possível tal relacionamento: “chamou meu castelo de nuvem”. Muitos ligam a imagem do *castelo*, assim como a da *casa*, ao elemento terreno, mas, segundo Henry David Thoreau, o *castelo* representa o inconsistente⁵⁸. Tal idéia é reforçada pela passagem do elemento aéreo, *nuvem*, no poema, tornando a proposta pesada em relação à leveza do *amor* sonhador, proposto pelo Eu Poético através da imagem *céu*. A mensagem dessa proposta amorosa é passageira como uma *nuvem* no *céu*, pois esta sempre se deforma, modificando seu aspecto, uma vez que se transforma ou simplesmente evapora. Uma *nuvem* de aspecto pesado, carregada de *chuva*, representa um mal do *céu*, o negativo do

⁵⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁸ THOREAU, D. H. *apud* BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso*, 1990. p.79.

sublime etéreo. O céu deixa de ser azul, símbolo de alegria e passa a ser cinza, retirando as esperanças.

Em *Curitiba*, o poeta retrata a cidade em que nasceu:

Curitiba menina,
 Curitiba formosa.
 Formosa e humilde! . . .
 Nisto está tua beleza.
 Beleza de formas;
 Beleza em progresso;
 Beleza em sorriso;
 Beleza modesta! . . .
 Não és a maior das metrópoles.
 És, somente, Curitiba.
 Sem máscara,
 Sem orgulho!
 É por isso que eu gosto de Ti.
 Tu não és convencida.
 És apenas Curitiba.
 Curitiba menina . . .
 Curitiba formosa! . . .⁵⁹

O Eu Poético vê sua cidade natal, *Curitiba*, como uma *menina formosa e humilde*, que promete progredir em *formas* diversas. A cidade é *menina* ainda, porque constitui uma pequena *metrópole*, retratando a *Curitiba* dos anos 70, época em que o poema foi publicado. O Eu nutre pela sua cidade afeto, ressaltando de forma singela o que julga serem suas qualidades: “És, somente, Curitiba./ Sem máscara,/ sem orgulho!/ É por isso que eu gosto de Ti.” A cidade é vista pelo Eu como uma imagem de leveza, devido a sua singela aparência.

Neste primeiro livro, constata-se a preferência por temas cotidianos, envolvidos com elementos naturais, em uma linguagem espontânea e simples. Talvez esta simplicidade se deva a dois fatos: o primeiro é que o poeta nesta época tinha apenas 20 anos; o segundo é que talvez esteja recebendo a influência de sua época, década de 70, anos marcados pela poesia marginal, que tinha como tema justamente abordar a simplicidade do cotidiano através de elementos naturais, opondo-se ao movimento da poesia concreta, que se apresentou com poemas que valorizavam somente o jogo cerebral, mantendo acesso de leitura apenas aos acadêmicos e estudiosos de poesia, uma vez que se necessitava decifrar enigmas propostos pelos poetas concretistas.

⁵⁹ PERRINI, E. *Entre sem bater*, 1972. p. 25.

2. *Poemas do amor presente*, 1980.

Este livro está dividido em quatro partes: I. *Gênesis*, II. *Desalento*, III. *Janela aberta* e IV. *Poemas do amor presente*. Na primeira parte apresentam-se temas ligados às relações familiares: esposa, o desejo de ter filhos, o choro do recém-nascido. Figuram também os temas da esperança e do jogo entre ceder ao desejo ou escutar a voz da razão. Na segunda parte, encontra-se o Eu Poético com dificuldades em enfrentar a morte e a falta de esperança. Na terceira parte, os temas retratam, como na primeira obra, a cidade natal. Os elementos naturais aparecem novamente como metáforas para demonstrar opiniões e visão de mundo do Eu Poético. Na quarta parte, os poemas são, em sua maioria, de formato longo e tratam dos problemas que o Eu passa a enfrentar. Já que as fases da vida mudam, agora o Eu se apresenta com uma visão de mundo mais adulta: percebe injustiças com os trabalhadores e até com os leitores, uma vez que defende a idéia de que a poesia deve ser feita para que todos leiam e não somente aos estudiosos do assunto. Como continuação do primeiro livro, o poema que inicia esta segunda obra vem novamente contendo o título *Momento*, sendo que tal título aparece também em outro poema desta mesma parte intitulada *Gênesis*:

Momento único:

Agora
 Meu momento único
 (fundamental!)
 Um iluminar interior,
 um instante de discernimento
 me exige uma opção:
 ou rompo a terra dura
 e realizo meus anseios vitais
 (engasgados no coração)
 ou tombo definitivamente na avalanche do não ser !⁶⁰

O Eu fala que teve um momento de discernimento, como um raio de *luz* esclarecedora que o levou a perceber que havia a necessidade de romper a *terra dura* para nascer, como a *planta* que rompe a *terra* para nascer, ou a criança que se esforça para sair do útero materno e vir ao mundo. Tal nascimento implica em

⁶⁰ PERRINI, E. *Poemas do amor presente*, 1980. p. 15.

realizar um objetivo vital que o coração do Eu Poético deseja. Porém existem dificuldades, pois o termo *duro*, representa resistência, ainda que tal obstáculo faça parte da natureza. O elemento *terra* representa a concretização de um objetivo, significa enraizar-se, criar vínculos férteis, fortes, ir ao âmago do ser. Além da imagem de fecundidade, a *terra* significa regeneração de uma pessoa através do contato do corpo com esta, como se ela possuísse poderes mágicos. É vista ainda por muitos estudiosos do símbolo como um elemento ambíguo, uma vez que pode dar e roubar a vida. Para Tellus Mater, tal elemento tem função maternal. É mãe, na medida em que gera e alimenta seus filhos através de sua vegetação, mas precisa dos mortos para alimentar a si mesma.⁶¹ No poema *Momento único*, a *terra* se mostra resistente ao Eu Poético, mas não por conter caráter ambíguo e/ou maléfico, e sim por apresentar uma dificuldade natural que faz parte do processo de nascimento dos seres vivos na natureza. Entretanto, o Eu demonstra apreensão ao admitir que, se não conseguir romper a *terra* e nascer para concretizar seu ideal, pode acabar sendo soterrado pelo medo de enfrentar o mundo: “tombo definitivamente na avalanche do não ser!...” deixando-o em um vazio, sem concretizar seu desejo.

O poema a seguir, intitulado *Momento de amor*, contém sensualidade, que é trabalhada por meio da interpenetração dos elementos *água* e *terra*.

MOMENTO DE AMOR

Eu queria que o meu amor chovesse sobre o teu corpo
 Com a abundância da chuva lá de fora.
 E com a força com que beija a chuva a terra suada
 Eu queria que o meu amor penetrasse no teu corpo
 Osculando-te os seios, a face, os lábios. . .
 E com ânimo com que inspira a chuva a semente da flor
 Eu queria que o meu amor trouxesse do teu amor
 a flor de uma criança nossa!⁶²

A *água* da *chuva* é considerada pelos estudiosos de símbolos como representante das influências celestes recebidas pela *terra*, uma vez que cai do *céu*. Seu principal significado é o de uma influência espiritual, ligada também aos

⁶¹ CHEVALIER & GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, 1999. p. 879.

⁶² *Ibid.*, p. 21.

sentimentos. A *chuva* também está envolvida com os conceitos de purificação, fecundação e produção. É o agente que fecunda o solo, ou seja, fecunda semente divina. Além disso, é transparente e fina, por isso penetra no corpo da *terra*, gerando, através da união dos elementos, uma *flor*, no caso, uma criança. O símbolo da *flor* liga-se ao amor, ao afeto sincero. A idéia de unir elementos distintos: *chuva*, elemento ligado à *água*, e *terra*, para representar o ato sexual, não apresenta novidade. Outros poetas já trabalharam com tais oposições. O artista Paul Claudel, por exemplo, via a *água* como portadora de desejo, ao invés do *fogo*:

"tudo que o coração deseja pode sempre reduzir-se à figura da água"⁶³.

Para Novalis:

"a água é uma chama molhada"⁶⁴

Tal idéia conota que a *água*, como a mulher, apaga o ardor, o desejo, o *fogo* do homem. A *terra*, por sua vez, é símbolo de fecundidade, fertilidade, representa na literatura questões ligadas à reprodução sexual⁶⁵. Os dois elementos juntos, *água* e *terra*, interpenetram-se para resultar em novas vidas, assim como no relacionamento físico entre homem e mulher.

Neste segundo livro, pode-se perceber que os poemas se apresentam com margem deslocada ao meio da folha, criando um tipo característico de visualidade. Isso acontece em todos os poemas deste livro, destacando a preocupação do poeta com a forma visual e precisa do poema. Na parte II, *Desalento*, também existe outro poema com o título *Momento*, porém está designando um elemento aéreo, um *arco-íris* negativo, pois este, ao invés de surgir com suas habituais cores, se apresenta em tons *cinza*, *branco* e *negro*.

Pregado no céu
um arco-íris em cinza, branco e preto . . . ⁶⁶

⁶³ CLAUDEL *apud* BACHELARD, G. *A água e os sonhos*, 1998. p. 155

⁶⁴ NOVALIS *apud* BACHELARD, G. *A água e os sonhos*, 1998. p. 102.

⁶⁵ CHEVALIER & GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, 1999. p. 879.

⁶⁶ PERRINI, E. *Poemas do amor presente*, 1980. p. 33.

Este momento se apresenta sem cor, sem alegria, trazendo preocupação, pois a cor *cinza* simboliza também o lado *sombra* que todos os seres humanos têm. Percebe-se um jogo dialético entre *céu* e *sombra*, *claro* e *escuro*, que se traduz, em última análise, em *exterior* e *interior*. Novamente um elemento natural, *arco-íris*, surge no poema, porém, distorcido da realidade, uma vez que seu colorido se apresenta modificado. Observando que o poema faz parte do *Desalento*, entende-se o motivo pelo qual as cores do *arco-íris* estão diferentes.

A terceira parte, *Janela aberta*, apresenta um maior número de poemas em relação às outras partes do livro. Importante observar que o símbolo *janela* compreende um jogo opositivo entre a intimidade de alguém e o exterior, o universo desconhecido, ou seja, representa a abertura de um Eu e o mundo exterior, sendo possível estabelecer trocas. A *janela*, parte de uma *casa*, leva a pessoa a observar o mundo exterior de maneira protegida e muitas vezes oculta, pois de sua intimidade pode olhar terrenos ainda não explorados. No estudo das imagens poéticas da intimidade foi concluído:

“Parece que a dialética da intimidade e do Universo é especificada pelas impressões do ser oculto que vê o mundo na moldura da janela”.⁶⁷

Tal ser oculto nesse caso é o Eu Poético, voz do próximo poema, que traz como tema a *cidade*. No entanto, a visão do poeta se modifica. Nos anos 80, o Eu demonstra decepção, não vendo mais a *cidade* natal sob o olhar idealizante de um jovem de 20 anos.

VÉRTICE

Dessa janela
na noite de lua,
O rio do esgoto da cidade
É mais bonito que a própria cidade! . . .⁶⁸

O título faz alusão a um elemento que une pontas, o *vértice*. Mas a *cidade* não apresenta mais essa união de pontas, pois sua beleza exauriu-se, tanto que o *rio do esgoto*, elemento menor dentro da paisagem, é visto pelo Eu como representante de beleza, mais bonito que a própria *cidade*. A imagem do *rio do*

⁶⁷ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso*, 1990. p. 89-90.

⁶⁸ PERRINI, E. *Poemas do amor presente*, 1980. p. 74.

esgoto leva à idéia de uma *água suja, pesada*, opondo-se a uma *água limpa, cristalina, leve*. A *água do rio* está contaminada pela *terra úmida*, banhada de tristeza, solidão e indiferença social, e mesmo assim ganha da *cidade*, pois esta é bem mais feia do que parece. As figuras aéreas *noite* e *lua* representam a escuridão da negra *noite*, que deveria esconder os defeitos. No entanto, a *luz* prateada da *lua* tornou possível a revelação de uma crítica social; mas, como a *luz* da *lua* é um reflexo do *sol*, não produzindo *luz* própria, pode esconder outras verdades. A *lua* é associada ao domínio do duplo, como o espelho que tem dupla face e reflete a imagem de maneira invertida. Por apresentar uma *luz* que parece ser sua, quando na verdade é a *luz* do *sol* refletida nela, acaba sendo ligada aos domínios do *sonho*, do *devaneio*, representando ainda imagens inconscientes. A *lua* passa a ser um espelho, já que a *noite*, por apresentar-se escura e lenta, necessita de um refletor de *luz*. Logo surge o jogo dialético entre o que aparece, exterior, e o que é, interior, real: *luz da lua x luz do sol refletida na lua*. Tal refletor revela ao olhar poético que os caminhos sujos e ocultos do *esgoto* são mais limpos que a sujeira hipócrita da *cidade*. Muitas vezes o poeta, que lê a mensagem do espelho refletor, se oculta sob a máscara do artista, não sendo visto pelos demais, no entanto, sabe-se que o homem pode ser oculto para os outros, mas também para si mesmo. Por outro lado, como a *luz* refletida pela *lua* não é realmente sua, existem em sua imagem aspectos desconhecidos, que podem esconder uma verdade maior.

É possível ainda ver que a imagem do *esgoto*, filho da união entre *água* e *terra*, representa também fertilidade, mesmo gerando húmus, substância escura que resulta da decomposição parcial de detritos vegetais e animais. Desse modo, o Eu Poético pode estar sendo iludido por um *sonho* que vê os *frutos* desse *rio de esgoto* percorrerem a *cidade*, mas não descobre a real intenção destes filhos, já que a iluminação da *lua* é aparente e esconde segredos indecifráveis.

Na quarta parte, que tem o mesmo título do livro, os poemas se apresentam em uma forma mais longa. Novamente surge a *cidade*, mas agora serve como “pano de fundo” para o Eu Poético que vive dentro de um local que se apresenta mais veloz, mais urbano, tendo o *ônibus expresso* como condutor da modernidade. Mesmo diante de tal evento moderno, o poeta sente saudades de um tempo passado neste fim de *tarde de abril*.

ABRIL, FIM DE TARDE

Abril. Fim de tarde.
 Dia útil.
 (Não inútil, como este,
 poluído . . .)
 Gosto só de tarde no ar,
 Chão molhado da chuva que passou,
 Arco-íris.
 No fim do arco-íris,
 Nenhum pote com ouro!
 Melhor:
 Duas árvores sem nome
 (carregadinhas de flores)
 e uma rede
 pra embalar o nosso amor.
 Abril. Fim de tarde.
 Dia útil.
 E eu apertado entre sonhos e gente e saudade
 Neste Expresso
 Rasgando esta Via Rápida
 De Curitiba.⁶⁹

O elemento aéreo *arco-íris* aparece novamente, mas o Eu está ciente de que não existe um *pote com ouro* em seu final, seus *sonhos* pueris se acabaram, agora ele sabe que não se alcança algo quando se idealiza em excesso. O poeta sugere que no final deste *arco-íris* existam *duas árvores* carregadas de *flores*, ou seja, ele ainda busca esperançosamente uma companhia amorosa. O símbolo da *árvore* representa a força e a energia vital, além de solidez, proteção, enraizamento, *sombra*, nutrição. As *flores* relacionam-se aos sentimentos de amor, alegria, harmonia, beleza. Algumas vezes tal símbolo representa a alma, mas também, a volúpia e a sensualidade.

Os elementos repetem-se, assim como os símbolos: *chuva*, *arco-íris*, *árvores*, *flores*, *sonhos*, misturando elementos terrenos, aéreos, aquáticos com o *sonhar*. Surge uma mistura de forças da *terra* e do *ar*, uma vez que o Eu busca alcançar um objetivo. No entanto, apresenta-se mais lúcido, sem *sonhar* com ideais, sabe que não existe nada guardado no final do *arco-íris*, este não esconde *pote com ouro*, mas mantém a *esperança* de vir a ter uma *árvore* companheira que dê *flores*. A imagem das *flores* está submetida, segundo o estudo das imagens poéticas no

⁶⁹ *Ibid.*, p. 102.

espaço, ao maravilhoso e/ou à brincadeira, justamente por fazer parte de um mundo minúsculo.⁷⁰

Nestes primeiros passos, a produção de Perrini continua com uma linguagem espontânea, sincera, utilizando como metáfora os elementos naturais. Os poemas variam entre uma forma mais longa e outras mais curtas, e os temas falam de situações simples e cotidianas.

3. *Olhos de quitanda*, 1986

Neste terceiro livro percebe-se uma diferença na distribuição formal dos poemas, tendendo a uma linguagem de maior concisão. Os temas abordam erotismo, sensualidade, através de frutas e imagens da natureza, repetindo certos simbolismos já vistos nas duas primeiras obras: elementos aéreos: *nuvens, estrelas; borboletas*; aquáticos: *peixe, chuva, tempestade*; elementos terrenos: *aranha, a cidade natal*, que vem representada novamente pela figura feminina. Ao lado destas temáticas, surgem indagações sobre o relacionamento com os amigos, *saudades*, o nascimento de um filho, questões filosóficas do ser humano: Quem sou eu? Para onde vou? E indagações do poeta sobre como fazer poesia. Este livro apresenta uma evolução de construção formal: os poemas, além de concisos, nascem de um trabalho em face da folha de papel, logo o espaço em branco é bastante valorizado como elemento significativo, assim como o processo de construção em que a visualidade chama a atenção do leitor.

Em uma primeira seleção de poemas, abordarei a questão da sensualidade e do erotismo nos poemas de Perrini.⁷¹

SER TRAÇO

SOBRE TEU PONTO

PRONTO⁷²

⁷⁰ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, 2000. p. 170-171.

⁷¹ A grafia em negrito e os espaçamentos diferentes foram mantidos fiéis ao original.

⁷² PERRINI, E. *Olhos de quitanda*, 1986. p. 3.

Tanto a forma quanto o conteúdo do poema são concisos. A mensagem de sensualidade é feita de maneira rápida, direta e objetiva, levando o leitor a visualizar a imagem do ato sexual. A palavra em negrito *pronto* contém o /r/ de traço, além da palavra *ponto*, demonstrando a interpenetração das palavras, assim como, a fusão no ato sexual. Neste poema, a interpenetração fez-se por palavras, enquanto que, nos exemplos anteriores, se formou pelas imagens dos elementos *água, terra e ar*. No entanto, ambas as formas apresentam a mesma intenção: demonstrar que existe ligação ou atração entre os opostos, mesmo que estes demonstrem qualidades aparentemente excludentes.

Neste poema, a visualidade e a sonoridade são trabalhadas pelos sons parecidos, assim como a troca de letras, demonstrando um dinamismo dentro do poema. Tal ação dinâmica ocorre também no ato sexual.

espremer das vaginas
arrepios
pios

sussurros⁷³

O poema apresenta dois momentos sonoros e significativos. No primeiro tempo, o poeta utiliza a consoante oclusiva bilabial surda /p/ e as vogais /e/, /i/: **espremer**, **arrepios**, **pios**, levando o leitor a imaginar o tempo da ação sexual que se insinua também pela consoante fricativa alveolar surda, /s/ conferindo um som sibilante ao poema, podendo ser ligado aos gemidos de prazer. Tal consoante /s/ também aparece nas palavras **espremer**, **das**, **vaginas**, **arrepios**, **pios**, **sussurros**. O segundo tempo é marcado novamente pela sibilante /s/ e a vogal velar /u/ em oposição à palatal /e/ demonstrando o tempo da paz, do aconchego após a liberação do prazer: **sussurros**. Tal trabalho artesanal exige precisão e objetividade com o trabalho lingüístico, demonstrando a sempre preocupação do poeta com a forma apresentada no poema. Percebe-se também que o poema vem todo em negrito, ressaltando as imagens escolhidas pelo poeta, que se aproximam de uma conotação do elemento *fogo*, uma vez que tal elemento ígneo nos remete à paixão do ato sexual.

⁷³ *Ibid.*, p. 29.

Em um segundo conjunto de poemas; o tema proposto pelo poeta é a dicotomia em que se encontra o Eu poético, já que busca definir-se, mas oscila entre ser *pedra*, elemento ligado à *terra*, ou seja, ter uma atitude mais firme, concreta, “pé no chão”, de controle, ou *esperança*, sentimento ligado à emoção. Questiona sua existência, perguntando por que nasceu misturado por elementos tão opostos entre si. A *pedra* liga-se também à idéia de dureza, dificuldade, mas não deixa de possuir caráter de mestre. Nas palavras de Goethe,

“As pedras são mestres mudos. Atingem com mutismo o observador”.⁷⁴

Logo a lição da *pedra* não se apresenta fácil, existindo a necessidade de disciplina para atingi-la. O outro poema estabelece diálogo com o anterior, pois também oscila entre contrários: afirma que se não consegue uma definição por isso acaba passando mal, tendo *indigestão*. Os dois poemas apresentam-se em negrito. O segundo especialmente é composto por um jogo entre letras maiúsculas e minúsculas na palavra escrita em forma negrita, **InDiGeStÃO**, confirmando a idéia de que a indecisão faz com que o Eu Poético adoeça. A questão filosófica, *ser e não ser* postula uma dialética entre *exterior* e *interior*, necessitando reavaliar quais são os espaços que formam tais indagações e cuidando para deixar que o pensamento continue livre.⁷⁵

por que nasci
mistura
de pedra e de esperança?⁷⁶

SER E NÃO SER

Indigestão.⁷⁷

Cabe lembrar que a *pedra* simboliza por sua dureza e imutabilidade os poderes eternos e divinos, sendo vista como a expressão da forma concentrada. Mas, apesar de sua solidez, ela não é vista como algo inerte e sem vida, mas sim como algo nutriente.

A idéia de *indigestão* liga-se ao intestino conturbado, e este muitas vezes liga-se à imagem do *esgoto*, que é pesada, constituída por *águas* misturadas às fezes.

⁷⁴ GOETHE apud BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*, 2001. p. 168.

⁷⁵ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, 2000. p. 233.

⁷⁶ Ibid. . p. 9.

⁷⁷ Ibid. . p. 24.

Tal imagem contém a idéia de que, quando alguém não se encontra, acaba condenado a viver na escuridão, na confusão da mente.

O próximo poema aparece, além de *Olhos de quitanda*, em outras obras individuais de Perrini⁷⁸, e em uma coletânea com seu Grupo Encontrovérsia⁷⁹. O tema trabalhado é a cidade natal, Curitiba, sendo vista novamente de maneira afetiva.

na sua manhã
Curitiba
respiro a cerração
das nuvens que dormiram com você⁸⁰

O elemento aéreo está misturado com o aquático, nas palavras *cerração* e *nuvens*, ou seja, dois elementos distintos se interpenetram e formam uma união, assim como em uma relação amorosa. O elemento *ar* confere sentimento de liberdade e leveza, reforçado pela *manhã*. O Eu respira a *cerração das nuvens* que *dormiram* com o ser amado. O ato de respirar representa, no estudo das imagens aéreas, o “berço do ritmo”⁸¹, o que confere sensualidade, uma vez que o odor atrai as pessoas. A *cerração* denota aconchego, pois é uma exalação amorosa composta pela acumulação de *nuvens* condensadas que gera uma energia percebida por outros elementos envolvidos no tema, no caso a *cidade*, e os elementos formados pelo *ar* e *água*, que são antropomorfizados pelo Eu Poético.

A próxima dupla poemática muda radicalmente a forma de apresentação do poema. O poeta trabalha com a visualidade compondo epigramas, ideogramas, ou escondendo o sentido do texto em um jogo de palavras semelhantes. Transcrevo o exemplo na próxima página para manter a originalidade.

⁷⁸ *Armazém de ecos e achados*, 2001: p. 33; *Diverso*, 1995: p. 31; *Pomar de águas*, 1993: p. 63.

⁷⁹ *Limo a leme nenhum*, 1986: p. 20.

⁸⁰ PERRINI, E. *Olhos de quitanda*, 1986, p. 24.

⁸¹ BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*, 1990. p. 245.

Observe-se que a palavra *vouar* pode ser dividida em *vou* + *ar*. Logo significa que o Eu questiona se vai ser *ar*, ou, vai para o *ar*, enfim sua direção é para o alto, rumo ao sublime, ao mundo das idéias, buscando liberdade, transcendência e *sonho*.

No próximo exemplo existe um jogo que envolve a figura de linguagem denominada paronomásia entre “*como um galo/ comum galo/ comungá-lo*”, criando uma disposição visual em que o sentido não é exatamente revelado.

Crer

persolveramente

como um galo
comum galo

comungá-lo⁸³

A forma em ideograma demonstra que o poeta buscou construir o poema de maneira artesanal, preocupando-se em manter um desafio para o leitor, que tenta decifrar tal código. O poema é conciso, apresentando também precisão na escolha dos fonemas que compõem o jogo adivinhatório. O *galo* possui muitos significados em diferentes culturas: simboliza a *luz* nascente, é um símbolo solar ligando-se ao deus Apolo, que é considerado o herói do dia que nasce. Liga-se também ao *fogo*, simbolizando coragem, ousadia, luta e vigilância. Era utilizado em oferendas a esse deus para unir o pedinte ao divino. É visto também como emblema de altivez. No entanto, no poema, está “comum galo”, conferindo simplicidade ao animal. Na África o *galo* está ligado a segredos, como o do poema que demonstra haver uma comunhão, mas não se sabe exatamente do que, logo permanece o mistério. A única palavra que não está em negrito no poema, “persolveramente”, também oculta o verdadeiro significado. Pode-se pensar “per” como tradução de “pelo” caminho do “sol”, “veramente”, de forma verossímil, ou de maneira perseverante buscar sua *luz*, seu *sol*, para fazer uma comunhão entre elementos naturais.

No poema a seguir, o poeta aborda a preocupação do Eu em fazer poesia, tema bastante constante nas duas últimas obras:

⁸³ *Ibid.*, p. 44.

papel disperso
aberto
aborto ⁸⁴

O poema apresenta-se em forma curta, com uma linguagem novamente concisa e objetiva, sendo que a temática é rapidamente reconhecida, uma vez que se apresenta tão direta: a criação poética. A troca das vogais /e/, /o/ compõe palavras semelhantes, mas de significados bem diferentes: “*aberto*”, “*aborto*”, em formulação da técnica da paronomásia. Observa-se que “disperso” contém essas duas vogais, logo se percebe o jogo fônico que confere sonoridade e visualidade ao poema. Na temática, aborda-se a preocupação com a criatividade. Como e onde acessá-la? Se o poeta não consegue alcançá-la, ocorre o assassinato do poema: *aborto*. Novamente um trabalho com a forma, ressaltando uma exatidão artesanal.

Nessa terceira obra, *Olhos de quitanda*, foi possível perceber mudanças na construção temática e formal dos poemas. O poeta deixou de utilizar os pares opostos naturais, como nas duas primeiras obras, e a linguagem tornou-se mais objetiva, tendendo a uma construção artesanal, em que epigramas, ideogramas e o simples dispor de letras iguais ou parecidas compõem uma visualidade.

4. *Pomar de águas*, 1993

Este livro apresenta poemas de apenas duas linhas, que, segundo o poeta e crítico Reinoldo Atem, provêm da tendência dos anos oitenta à poesia-síntese e epigramática que favorecem a reflexão⁸⁵. Certos temas se repetem, como na terceira obra: a sensualidade, o erotismo, a dúvida do ser humano entre a atitude de rigor, controle e a vazão da emoção do sentimento, o poema que fala sobre o fazer poesia. Das duas primeiras obras, retorna o símbolo do *mar* e permanecem as imagens naturais dos elementos *água*, *terra* e *ar*. Observe o poema *Mareante*,

⁸⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁵ ATEM, R. *Um pomar para afogar os símbolos urbanos*. In: PERRINI, E. *Pomar de águas*, 1993. p. 11.

A tesoura do olhar
corta
as amarras de tuas velas

Soltos ao mar
eretos
teus peitos insinuam viagem⁸⁶

Este poema traz uma sensualidade sutil. A metáfora do marinheiro vem associada às imagens das *velas*, das *amarras* e da *viagem*, compondo um navegar em sedução amorosa: “a tesoura do olhar/corta/as amarras de tuas velas”, ou seja, o olhar cobiçoso libera a expressão plena do desejo, que neste poema é despertado pelo simbolismo de que as *velas* do barco, ou do navio serão soltas pelo olhar que contém volúpia. A idéia de *viagem* implica em percurso com objetivo definido. Logo o convite feito pela figura feminina demonstra uma intenção clara: seduzir o marinheiro. Os versos “soltos ao mar/eretos/teus peitos insinuam viagem” abordam o símbolo de sedução feminina, insinuando um convite ao marinheiro: viajar no prazer sexual dentro de toda a liberdade que representa o *mar*, assim como toda a profundidade. A *água* está ligada, pela questão de sua liquidez ao suor e carícias do ato sexual, assim como o movimento das ondas no *mar*, que vão e voltam, conotam também o movimento do ato sexual.

O próximo poema trata da metalinguagem. O Eu Poético amadureceu e descobriu que a construção poética não é feita apenas de *sonho* nem tampouco apenas de razão, mas de uma ligação desses dois valores:

SINA

Eis a lança,
eis o norte enfim:
sou Quixote e pança,
mó de mim.⁸⁷

Em *Sina* encontra-se o trabalho com a metalinguagem, discutindo o fazer poético. A *lança*, arma utilizada pela deusa Atena, considerada a deusa da justiça, da sabedoria, da engenhosidade é uma ferramenta de *luz*, separa e transpassa as *nuvens* segundo o estudo dos símbolos. Liga-se a dois elementos: ao elemento aéreo *sol*, pela condição de *luz*, e ao elemento ígneo, representando conotação

⁸⁶ PERRINI, E. *Pomar de águas*, 1993. p. 41.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 22.

fálica. No poema, a questão envolve a idéia de lançar-se a um objetivo, cortando através da *lança* algo que deve romper-se. Tal rompimento foi feito pelo amadurecimento do Eu Poético, que se descobriu afinal não apenas feito de *sonho*, representado pela personagem Dom Quixote, nem apenas de razão, representada pela personagem *Sancho Pança*, mas de uma união desses dois valores. A obra de Cervantes aborda a oscilação entre o idealismo, portador de ações mais subjetivas, sonhadoras e esperançosas, e o realismo, indicador de posturas mais racionais e objetivas.

O Eu percebeu que o *norte*, a *sina*, enfim o destino que busca é justamente ser composto de *sonho* e realidade. Tal percepção foi constatada tanto pelo Eu como pela personagem *Dom Quixote*, que ao deparar-se com um *moinho*, elemento-chave na obra de Cervantes, passa a atacá-lo com sua *lança*, desferindo golpes, pois enxerga, neste engenho que mói cereais, um gigante, enquanto *Sancho Pança*, o lado racional, tenta avisar seu senhor de que a realidade é outra e o que *Dom Quixote*, idealista, vê é um *sonho*, uma imaginação. Neste momento da obra, *Quixote* percebe seu lapso, voltando a ver a realidade como se apresenta, conseguindo distinguir o que é *sonho* do que é real. Assim como o Eu Poético que, ao deparar-se com o moinho do poema, "*mó*", constata que ambos, ele como pessoa e a construção poética, são constituídos ao mesmo tempo de idealismo sonhador e racionalismo.

O próximo exemplo demonstra novamente a ironia na incerteza do Eu, que não consegue encontrar-se em uma única atitude, sua *sina* é a oscilação entre sentir e pensar.

Sentimento danado:
Cada vez que me encontro
Não me dou por achado!⁸⁸

A linguagem do poema apresenta-se com uma dicção poética feita de forma irreverente, lembrando a poesia de Paulo Leminski, que representa uma grande influência contra a qual e a favor da qual os poetas curitibanos se encontram nos anos 80 e 90.

⁸⁸ PERRINI, E. *Pomar de águas*, 1993. p. 58.

Feito em duas linhas, o próximo poema culmina na síntese à qual se referiu o poeta e crítico Reinoldo Atem:

TARDE

Quanto mais não quero a sombra,
mais me assombra o sol.⁸⁹

Novamente o poeta trabalha com elementos dialéticos; neste caso entre a cor do *sol* e o escuro da *sombra*. O *sol* representa um elemento aéreo, que reflete a *luz* da sabedoria, da alegria, do calor que aquece, além de ligar-se às atitudes de exposição, que implicam em ousadia para vencer os desafios. Já a *sombra* reflete atitude de recolhimento, de interiorização, timidez, tentando proteger-se do ousado *sol*. “Para os dogôs, o sol é o fogo da forja divina”.⁹⁰ A *sombra* se opõe à *luz*, simbolizando uma imagem ligada a tudo que é fugidio. Pode ainda simbolizar a morte, má sorte, infortúnios, medo. No poema a *luz* solar não traz ao Eu Poético claridade, iluminação e sim angústia, uma vez que reforça o seu lado escuro, *sombra*. Será essa luz como o *sol* para os dogôs? Uma forja divina, um engano de *luz*, uma vez que ressalta o lado *sombra*?

O poema *FÉ* sugere que o poeta começou a entender a natureza dúbia do ser humano:

Está no cimento
O concreto mar,
Se mar tenho dentro.⁹¹

O poeta *sonha* em si mesmo as características do *mar*: a profundidade, que abriga sentimentos, emoções e sua dupla natureza: ora calmo, ora agitado. Necessita, porém, esforçar-se para manter a *fé*, título do poema, já que existe uma oscilação natural entre idéia racional, que muitas vezes nega a *fé*, e o irracional, que a promove.

A salinidade do *mar* já foi estudada em imagens poéticas de força, sendo que o sal na visão de Bernard Palissy contém princípio de concentração:

“O sal é a continuidade e o cimento generativo e conservativo das coisas”.⁹²

⁸⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁰ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*, 2001. p. 129.

⁹¹ PERRINI, E. *Pomar de águas*, 1993. p. 61.

O *mar*, por ser formado pelo sal, e este último, por ser visto como um *cimento*, já que conserva as propriedades de seus elementos, torna possível uma observação: que objetos aparentemente distintos coincidem na forma de proteger e conservar substâncias, dando continuidade a estas, como nos processos da vida. Logo, existe uma dialética entre exterior e interior nesse poema. Há também um trabalho com cores: o *azul* do *mar* e o *cinza* do *cimento*, que é uma cor fria, ligada à pessoa menos suscetível às emoções. Já o *azul*, apesar de ser um tom frio, é a cor do *céu*, o que automaticamente eleva sua significação, o *azul* é uma cor atribuída ao espiritual. Novamente os elementos naturais são valorizados: a *água* através do *mar*, e a *terra*, por meio das palavras *cimento* e *concreto*. Os poemas de Perrini demonstram a busca existencial do homem por uma definição entre atitudes ligadas à emoção e atitudes ligadas a uma racionalidade. Novamente aparece o título *Vértice*, que já foi utilizado pelo poeta na segunda obra.

VÉRTICE

Homem em pé sobre a canoa
 pesca a manhã de cada dia,
 noventa graus de poesia.⁹³

O poema sugere simultaneamente a existência dos elementos *ar* e *água*, assim como a abordagem metalingüística no tema. Parece que a poesia nasce da *água*, uma vez que o *homem pesca sobre a canoa*, isto é, a *água* gera a vida, seja no símbolo do *mar* ou de um *rio* e necessita do elemento aéreo, para que o Eu Poético continue aspirando encontrar o caminho ao sublime, ao transcendente, representado pelo ar da *manhã*. Logo, o Eu integra simultaneamente a idéia de *devaneio*, através da utilização das imagens aéreas e aquáticas e a metalinguagem, fruto do pensar sobre a construção poética, constatando mais uma vez que a poesia é constituída pelo idealismo de *Dom Quixote* e o realismo de *Sancho Pança*.

⁹² PALISSY, B. *apud* BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*, 2001. p. 209.

⁹³ PERRINI, E. *Pomar de águas*, 1993. p. 43.

5. *Armazém de ecos e achados*, 2001

Nesta última obra, o poeta retorna ao passado e inicia a obra pela *infância*, passando para a adolescência, a vida adulta e o envelhecimento. Para tal caminhada, o poeta utiliza os quatro elementos naturais: *água, terra, fogo e ar* para compor o quadro das fases da vida humana. Acrescenta, no entanto, um quinto elemento a estes: o *sonho*, eixo condutor de todo o livro. Cada elemento deste tem um capítulo especial. Na parte da *água* apresentam-se sete poemas e o que inicia o livro vê-se a seguir:

INFÂNCIA

Um sótão
Dois dedos de céu
Poço de mistérios.⁹⁴

O poema se apresenta em uma forma curta, sendo constituído apenas por três frases. O conteúdo é trabalhado em uma linguagem concisa, ressaltando imagens próximas ao *devaneio*, ao *sonho*, que porta *mistérios*, além dos elementos aéreos: *céu, sótão* e aquático: *poço*.

O elemento *água* se liga à *infância*, tanto no simbolismo psicanalítico, quanto em outros estudos mitológicos. Muitas são as interpretações, entre elas: a *criança* liga-se à *água*, pois o bebê convive nove meses em ambiente aquático, no ventre materno antes de seu nascimento. Outra hipótese é de que a *água* é transparente, assim como a espontaneidade infantil. O poema *Infância* abriga outros elementos além do aquático *poço de mistérios*; o aéreo *céu*, o *sótão* que faz parte de *casa*, algo terreno, no entanto, alojado na última parte da residência, o que lhe confere certa conotação aérea, demonstrando a interpenetração entre *ar* e *terra*. A imagem do *sótão* é vista em um simbolismo psicanalítico, como retorno à *terra* natal e conseqüentemente a volta à mãe. Logo, por essa perspectiva, convive nesse poema a idéia de retorno à mãe, tanto pela *água*, símbolo ligado à *infância*, quanto pelo *sótão*, elemento que compõe uma *casa*. No entanto, em um estudo de imagens

⁹⁴ PERRINI, E. *Armazém de ecos e achados*, 2001. p. 19.

poéticas, o *sótão* convida somente ao *devaneio sonhador*. Afinal qual *criança* não se sente atraída para visitar o *sótão* de uma *casa*? Lá, onde as roupas velhas e os antigos brinquedos são guardados, fazendo com que a *criança* possa *sonhar* e *devanear* à vontade, sem limites. Por isso o poema diz: “um *sótão*/dois dedos de céu/poço de mistérios”. Somente *dois dedos de céu* já conferem ao sonhador inúmeras possibilidades de criação.

No estudo da imagem poética, o *sótão* fixa o eixo da *casa onírica*, o diálogo entre este e o *céu* simboliza intimidade; como o *céu* é figura aérea, denota conotação de chegar às alturas, a *criança* quer *voar* pelo universo conhecendo as novidades. Logo, Perrini aborda tais conceitos demonstrando inclusive, no poema intitulado *Traveseiro*, a idéia de que o *sonho* é eixo condutor da *infância*:

Arte do menino travesso:
plantar a cabeça
e sonhar.⁹⁵

Este poema está integrado na parte do elemento *água*. No entanto, tal elemento não é abordado diretamente, e sim suposto no verbo *plantar*, pois a ação de *plantar* necessita da *água*, que fornece a vida, que fecunda a *terra*, conjugando três devaneios de imagens poéticas: a *água* e a *terra* que se unem ao *ar*, na arte de *sonhar*. É possível perceber que, antes de chegar ao elemento aéreo, o menino precisa saber caminhar na união entre *água* e *terra*, ou seja, entre emoção e razão, para depois poder *sonhar* sem perder de vista o retorno à realidade. O tema tratado pelo poeta é a arte de dar asas à imaginação, ocorrendo assim a valorização do elemento *ar*, condutor do pensamento e do *devaneio*, que são alcançados pela travessura do *menino*, que rumo em direção ao *sonho*.

Quanto à forma, percebe-se que a exatidão é privilegiada, já que o poeta valoriza a construção do poema, trabalhando também com a sonoridade de maneira artesanal. Tal artesanato está composto por um jogo entre a vogal aberta /a/: *arte*, *travesso*, *plantar*, *a*, *cabeça*, *sonhar*, em oposição às vogais fechadas /e/, /o/: *arte*, *do*, *menino*, *travesso*, *cabeça*, *e*, *sonhar*. Existe ainda, um jogo de composição no título *Traveseiro* e *travesso*, uma vez que este comporta o adjetivo “*travesso*”.

⁹⁵ PERRINI, E. *Armazém de ecos e achados*, 2001. p. 22.

O último exemplo da parte *água* demonstra que depois de muito *sonhar*, através das convenientes *nuvens*, a curiosidade infantil busca integrar-se em *águas* novas, nem que sejam *alucinadas*.

RETRATO

Perdida a conveniência das *nuvens*,
Águas alucinadas buscam aderência.

Nestas águas me reconheço.⁹⁶

O Eu não quer mais participar da conveniência das *nuvens*, busca novidades e quer *aderência* em novas *águas*, buscando habitar *águas alucinadas*, pois se reconhece na paixão, na loucura, na agitação que tal sentimento desperta. As *águas alucinadas* podem lembrar *águas* confusas, sem a limpeza transparente de uma *água* tranqüila. No entanto, com a chegada da próxima fase, a adolescência, o tumulto é normal, por isso o Eu Poético se reconhece em *águas* agitadas. As *nuvens*, símbolos aéreos que modificam sua imagem a cada segundo, não servem mais de desculpa para o sentimento de *leveza*, uma vez que essas *nuvens* são condensadas, contendo a idéia de proteção, e não o significado oposto e mais comum: *nuvens* que se espalham, sendo passageiras, não confiáveis, levando à conotação *pesada*. O Eu não se importa em correr riscos, pois a paixão implica tal aventura, sendo na vazão desta emoção que o poeta encontra o sublime.

O poema, formado de apenas três frases, apresenta uma linguagem concisa na forma em que está trabalhada, compondo dessa maneira uma visualidade que promove o trabalho mais uma vez a artesanato.

A próxima parte, das cinco em que se divide o volume, tem como inspiração o elemento *terra* e está composto por cinco poemas, sendo iniciado por um sem título:

Cansados de mar,
pedaços de terra espiam:

arquipélago⁹⁷

⁹⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁷ *Ibid.*, p.29.

O Eu Poético navegou anteriormente em *águas alucinadas*, reconhecendo a paixão como seu guia poético; porém, neste poema, o Eu busca *plantar-se* em *pedaços de terra*: o *arquipélago*, pois quer encontrar pouso seguro na *terra*, no entanto, o *arquipélago* é constituído por pedaços de *terra* sem coesão, logo não apresenta exatamente o controle de seus atos, ainda que se mantenham os pés sobre a *terra*, que vem associada geralmente ao símbolo da razão, contrária ao *mar*, que simboliza a emoção, a inconstância e a incerteza, devido ao seu movimento oscilante entre agitação e calma. No entanto, o *arquipélago* associa esses dois elementos, uma vez que se apresenta em um pedaço de *terra* descontínuo, cercado ainda de *água* por todos os lados. Logo o poeta, embora almeje conhecer as propriedades de um elemento mais terreno, precisa entender que a *água*, ou seja, a paixão, ainda o cerca, e a *terra*, objeto de seu desejo, não está apresentando ainda sua característica mais importante: a continuidade da solidez.

O poema a seguir retrata uma oscilação entre a *água* e a descontínua *terra*, uma vez que, neste poema, a *terra* se apresenta sólida, sendo retratada na metáfora da *feira*, já que tal lugar demonstra a força de uma tradição sobrevivendo em meios modernos, que não possuem a raiz do elemento *terra*.

RESISTÊNCIA

Inteira,
à beira da civilização virtual,
a feira.⁹⁸

O título *Resistência* alude a um elemento terreno, a *feira*, que luta para manter sua posição diante das novidades do mundo atual, ainda que receba ameaças da modernidade. No entanto, tal modernidade, representada no poema pela era virtual, não contém raízes, e a *feira*, ao contrário, possui duplo enraizamento, uma vez que sua existência vem sobrevivendo há várias gerações. Esse enraizamento confirma a idéia de que tal elemento é formado por raízes profundas bem fixadas na *terra*, e seu trabalho envolve o comércio de produtos também ligados ao elemento terreno, pois vende hortaliças, verduras, *frutas*, raízes de *flor*, *árvores* e plantas. Assim, a *feira* mantém-se resistente, uma vez que é

⁹⁸ *Ibid.*, p. 34.

profundamente enraizada na tradição da *terra* e sobrevive aos elementos, que, embora modernos, não possuem raízes como a *civilização virtual*.

A sonoridade neste poema apresenta-se trabalhada com precisão, conferindo à forma uma estética artesanal, já que vem constituída por um jogo vocálico entre a vogal aberta /a/, que se opõe à vogal fechada /i/ e ao encontro vocálico /ei/: *inteira, à, beira, da, civilização, virtual, a, feira*. Como nos exemplos já trabalhados, neste poema ocorre simultaneamente o trabalho com um conteúdo repleto de imagens poéticas dos quatro elementos naturais, abordando o *sonho*, a *paixão*, os sentimentos e emoções como condutoras da poesia, opondo-se à forma mais matemática, que tende à exatidão.

A próxima parte do volume *Armazém de ecos e achados* é dedicada somente ao elemento *fogo*, que surge com maior intensidade através de diversas paixões: o amor representado pelos elementos da natureza, a paixão que a poesia provoca, o amor pela mulher idealizada.

A paixão desata
Sandice das águas
Cataratas⁹⁹

O poema também se apresenta em uma forma enxuta: um verso constituído por três frases, mantendo a concisão e objetividade que contrasta com a exaltação da *paixão*, trabalhada no conteúdo. O elemento ígneo é sugerido pela imagem passional da *água*, que tocada descontrola-se pela louca e desenfreada paixão, transformando-se em uma enxurrada de *cataratas*, o que alude ao ritmo da ação sexual que culmina em orgasmo. A *água* implica na idéia de apagar o *fogo*, mas no poema a emoção representada pelo elemento aquático é contaminada pelo desejo ígneo, logo há uma desconstrução desses elementos. No entanto, coincidem por representarem a vida que gera fertilidade.

O poema intitulado *Gata* traz o poeta trabalhando novamente com os elementos que se ligam à força ígnea. No entanto, o *fogo* não é abordado diretamente, mas, sim, insinuado de maneira mais forte do que os exemplos anteriores, sendo representado pela imagem simbólica do *sangue*, que por ser vermelho se liga ao *instinto*, ou seja, ao desejo feroso:

⁹⁹ PERRINI, E. *Armazém de ecos e achados*, 2001. p. 44.

Olhos te devoram
 Caminhas
 O sangue do instinto passeia teu andar ¹⁰⁰

O animal gato possui inúmeras significações, assim como o elemento *fogo* que variam entre o bem e o mal. Este felino está simbolicamente ligado à cobra pela astúcia, engenhosidade e insinuação sexual, conotando a idéia de pecado. Na Idade Média era visto como companhia das bruxas, sendo sacrificado pela Inquisição. Já para a cultura dos índios da América do Norte simboliza sagacidade, reflexão, pois é observador, malicioso, ponderado, alcançando seus fins. O *fogo* representa as emoções ardentes, fortes, arrebatadoras da paixão, do desejo sexual e das vaidades. Pode ser destrutivo, quando a paixão vira ódio, unindo-se à ira, à cólera e contendo caráter punitivo. Por outro lado, pode representar rituais de iniciação religiosa configurando o *fogo* sagrado, que contém *luz* divina.

No poema, o título *Gata* pode estar referindo-se a uma mulher atraente que, como o felino, caminha de maneira delicada e sinuosa, atraindo olhares despertados pelo desejo, que vem confirmado pela metáfora “o sangue do instinto passeia teu andar”. A cor vermelha do *sangue* remete-se ao elemento ígneo, representando a paixão, pois o *fogo*, tal qual o desejo, se alastra tomando conta do lado animal do homem, que sente a necessidade de atender ao apelo do *instinto*.

Os dois poemas citados na seqüência vêm sem título. Em ambos, o motivo *luz* é abordado. O primeiro retrata a *luz* como representante da criatividade poética e o segundo, o elemento aéreo conjugado com o aquático, na figura dos *relâmpagos*.

se tua luz não me atravessa,
 atravessado eu fico,
 no meio da página. ¹⁰¹

A idéia de luminosidade liga-se geralmente ao elemento *ar*, simbolizando a busca pela elevação, mas a *luz* que compõe este poema está inscrita na parte que representa o elemento *fogo*, logo se associa à idéia de calor, que aquece e ilumina, impulsionando a força ígnea a compor a criatividade poética. Caso a iluminação ígnea não interpenetre o Eu Poético na criação do poema, ocorre um rompimento da

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 42.

inspiração, levando o Eu a ficar perdido *atravessado no meio da página*. Importante lembrar que a *luz* representa também o sublime, ou a conscientização da necessidade de aprimoramento técnico, tanto que a forma se mantém como nos poemas até aqui vistos nesta quinta obra: uma única estrofe composta de três frases, reforçando a concisão e a objetividade.

O segundo exemplo traz a *luz* de forma mais intensa, uma vez que vem representada pelo elemento aéreo e aquático: *relâmpagos*, um clarão que ilumina dias escuros e chuvosos, porém, como tal fenômeno natural é feito de descarga elétrica, o elemento *fogo* também participa da metáfora. Logo, *a fala que atropela as palavras* acaba sendo calada pelo *parapeito da voz*, representa uma parede de apoio, que se eleva mais ou menos na altura do peito, perto do coração, ficando claro que a voz protegida e enaltecida neste poema é a do coração, do sentimento, da emoção.

A fala que atropela as palavras
cala, no parapeito da voz,
relâmpagos.¹⁰²

Segundo o estudo das imagens poéticas:

“A façanha do poeta no clímax do seu devaneio cósmico é a de constituir um cosmo de palavras [...] Amando as coisas do mundo, aprendemos a louvar o mundo: entramos no cosmos da palavra.”¹⁰³

Estas idéias nos levam à construção de uma poética do *devaneio*. Se o *devaneio* é valorizado na formulação do conteúdo do poema por Perrini, a forma continua sendo de concisão e objetividade, em um único verso formado por três frases, mantendo a construção da forma bastante matemática.

O elemento *ar*, que envolve o *sonho* e o *devaneio*, retrata certas crises enfrentadas pelo homem adulto que caminha para uma idade mais avançada, a velhice. Essa parte contém o maior número de poemas em relação aos outros elementos: são vinte e quatro poemas, que tratam de temas ligados à espiritualidade, ao pensamento, ao passar do tempo, à perda de entes queridos, à construção poética.

¹⁰² *Ibid.*, p. 38.

¹⁰³ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*, 1996. p. 179.

Norte

Repudio a chuva fina:
 Mesquinha, indecisa, à toa
 Ou tempestade me assina
 Ou me rasgo, se garoa.¹⁰⁴

Os elementos naturais misturam-se: a *chuva* pertence à *água*, no entanto cai do *céu*, elemento aéreo, assim como a *garoa* e a *tempestade*. Esta se liga às emoções fortes, sendo que tal imagem já foi apreciada por outros poetas. Novalis, por exemplo, afirmou que:

"A tempestade favorece a paixão"¹⁰⁵

Sendo assim, é possível aceitar o simbolismo da *tempestade* como torrente de paixão criativa. Já o título *Norte* lembra a necessidade de descobrir um destino certo para o fazer poético, um "chão", uma direção, ligando-se ao elemento *terra*. O poeta vem buscando um caminho definitivo desde os livros anteriores. Basta conferir os exemplos aqui já expostos. Em *Norte*, percebe-se que existe um trabalho artesanal na forma, necessitando apelar para uma racionalidade e objetividade na construção do poema, ligando-se dessa forma à personagem *Sancho Pança*, que é racionalista. No conteúdo, existe um exaltar da paixão criativa, elemento ligado a *Dom Quixote*, idealista e sonhador. Em *Sina*, do volume *Pomar de águas*, o Eu Poético afirma, conforme já vimos, que seu *norte*, sua *sina* é partilhar pólos que se opõem: idealismo ou *sonho* e racionalismo ou objetividade. Parece que agora na quinta obra, *Armazém de ecos e achados*, a exemplo do poema *Norte*, o poeta traz uma definição: uma busca pelo equilíbrio entre um conteúdo passional e espontâneo e uma forma contida, concisa, trabalhada objetivamente, de maneira artesanal, em que a vogal /a/ compõe palavras relativamente curtas e de emissão também relativamente suave, que leva a uma imagem de *leveza* em: *fina*, *mesquinha*, *indecisa*, *à toa*, *assina*, *garoa*, representando uma paixão criativa de pouca intensidade, que se opõe ao símbolo da *tempestade*, representante de força, imagem *pesada* que é reforçada pela palatal, inundando o Eu Poético de criatividade. Logo ocorre a oposição entre uma imagem *leve*, a *chuva fina*, e uma

¹⁰⁴ PERRINI, E. *Armazém de ecos e achados*, 2001. p. 59.

¹⁰⁵ NOVALIS apud BACHELARD, G. *A água e os sonhos*, 1998. p. 183.

imagem *pesada*, a *tempestade*, que mantém diferenças não só na imagem, mas também nas letras que compõem tais palavras. Uma vez que variam de uma sonoridade leve a uma sonoridade mais pesada, logo se nota a preocupação do poeta quanto à forma do poema, pois a sonoridade é minuciosamente trabalhada de maneira artesanal. No entanto, o conteúdo destaca a paixão, uma vez que o poeta privilegia a força da *tempestade* como desencadeadora de emoção criativa forte, tanto que diz: "ou tempestade me assina/ou me rasgo se garoa". A *tempestade* é valorizada a tal ponto que, se não *assinar* o poema, o Eu ameaça *rasgar-se* em ato trágico, ou seja, a torrente criativa representada pela abundante *tempestade* vem de um impulso, ou seja, da espontaneidade. Para demonstrar que a *chuva fina*, ou seja, que a pouca criatividade passional é rejeitada, são apresentados adjetivos que marcam oscilação: *indecisa*, *à toa*, assim como a conotação *mesquinha* que remete a pouca doação, contrária à força da *tempestade*, que jorra *água* passional no poema. Voltando ao título do poema, *Norte*, percebe-se que o poeta busca encontrar um porto seguro sobre a criação poética. No entanto, não se pode deixar de observar que convivem no poema duas forças contrárias, pois o conteúdo é ligado à emoção, uma vez que a busca pela paixão criativa surge em jorro intuitivo do inconsciente, e a forma é artesanal, já que se percebe um cuidado na construção formal do poema, visando uma arte em que a semântica e a sonoridade se apresentam bastante trabalhadas. Existe uma *dialética* entre uma paixão espontânea e um artesanato racional, cerebral, logo é possível pensar que o *norte* almejado pelo poeta seja justamente equilibrar forças contrárias: exaltando-se a paixão criadora, advinda do inconsciente no conteúdo, e na forma, buscando a contenção na construção dos versos por meio de um trabalho com os elementos sonoros.

Saindo da temática sobre a construção formal de um poema, passo a um tema sobre a angústia de envelhecer que aborda o elemento aéreo: silêncio.

APREENSÃO

Enquanto alguns cantam parabéns,
o do aniversário
cismado
sozinha-se pelo tempo novo¹⁰⁶

¹⁰⁶ PERRINI, E. *Armazém de ecos e achados*, 2001. p. 67.

O Eu Poético retrata uma comemoração, em que o aniversariante busca a solidão e o silêncio para encontrar no repouso respostas aos seus questionamentos: “sozinha-se pelo tempo novo”. A idéia de silêncio dialoga diretamente com a poesia, tanto que os estudiosos da imagem poética aérea consideram que a poesia é:

“verdadeiramente o primeiro fenômeno do silêncio. Ela deixa vivo, sob as imagens, o silêncio atento”.¹⁰⁷

O próprio passar do tempo liga-se ao elemento aéreo pela sua rapidez e efemeridade. No poema, o *aniversariante* demonstra-se preocupado com o novo tempo que chega, no entanto enfrenta-o sozinho através da interiorização que contém uma vontade de tornar-se aéreo, uma vez que o *ar* se liga à liberdade, ao transcendente, ao celeste. Logo, o repouso do silêncio buscado pelo *aniversariante* esconde o desejo pela elevação das idéias rumo à liberdade em um *tempo novo*.

A quinta e última parte desse livro está atribuída ao elemento *sonho*, contendo um único poema. Tal poema é uma leitura distinta de um Salmo Bíblico de Davi, n 22, que trata o tema do *Deus-pastor*, protetor dos justos. Inicialmente o autor, Davi, utiliza como símbolo uma *ovelha do rebanho*, depois passa ao símbolo do *hóspede que é admitido à mesa do Senhor*. Segundo a Religião Católica, versículo 5s visa o festim messiânico, freqüentemente aplicado à Eucaristia.

PROA

Deus, pastor dos homens

O sonho é o meu pastor, nada me faltará.
Que venham as tormentas, que venha o que vier,
Tenho o sonho comigo, o sonho é meu pastor.

O mundo da aparência não me engolirá.
Conheço bem suas manhas, meu ofício é interior:
Girassol que é girassol tem proa pro amanhecer.

O sonho é o meu pastor, nada me faltará.
Com ele eu teço o mundo, reinvento a via-láctea.
Mistérios são bem-vindos, o sonho é o meu pastor.

Ou eu busco a verdade ou ela não me achará.
Minha verdade, o sonho, é pomar e é brasão.
Seu universo, os versos, fio do sim e do não.

O sonho é meu pastor, nada me faltará.
Encontro nele a luz, meu alimento e cor.
Que escorra a ampulheta, o sonho é meu pastor.¹⁰⁸

O senhor é meu pastor, nada me faltará.

2 Em verdes prados ele me faz repousar.
Conduz-me às águas refrescantes,
3 Restaura as forças de minha alma.
Pelos caminhos retos ele me leva,
Por amor do seu nome.

4 Ainda que eu atravessasse o vale escuro,
Nada temerei, pois estais comigo.
Vosso bordão e vosso báculo
São o meu amparo.

5 Preparais para mim a mesa
A vista de meus inimigos.
Derramais o perfume sobre minha cabeça,

6 A vossa bondade e misericórdia hão de seguir-me
Por todos os dias da minha vida.
E habitarei na casa do Senhor
Por longos dias.¹⁰⁹

¹⁰⁷ BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*, 1990. p. 256.

O título do poema de Perrini, *Proa*, representa a parte anterior de um navio, em oposição à popa, logo a *proa* está ligada ao elemento *terra*, pois fica no chão e conduz o *sonho*, que dá asas à criatividade humana. O trabalho com o simbolismo de barco, navio, já foi realizado por ilustres poetas franceses, como Rimbaud e Baudelaire. Em Rimbaud, o barco navega *águas* desconhecidas e o poeta simbolista quer traduzir tal enigma. Já Baudelaire vê nesse movimento do navio uma idéia poética sobre o vasto, o imenso.

A oração feita pelo Eu Poético do poema *Proa* é um apelo ao *sonho*, considerado o verdadeiro senhor, condutor da criação poética, e não uma figura religiosa como no salmo bíblico. A linguagem de *Proa* mantém uma forma regular, exata, precisa, composta de cinco versos de três linhas cada, abordando a metalinguagem. Na primeira estrofe: “que venham as tormentas, que venha o que vier”, demonstra que o Eu não está mais indeciso, nem que as dificuldades surjam, o *sonho* salva-o destas. Na segunda estrofe: “o mundo das aparências não me engolirá/conheço bem suas manhas, meu ofício é interior: girassol que é girassol tem proa pro amanhecer”. O mundo externo, cheio de seduções mentirosas, não faz parte do trabalho de arte. O ofício da poesia é interior e sempre sobrevive, pois tem apoio em terra firme. Na terceira estrofe: “com ele eu teço o mundo, reinvento a via-láctea, mistérios são bem vindos,...”. O material retirado do *sonho* faz com que o Eu teça como uma *aranha* os fios que constroem um poema, reinventando a cada instante novas formas de pensamento, dando asas de liberdade ao pensamento e ao *sonho*, mesmo que diante de tal atitude surjam mistérios, códigos não decifráveis, mas isso abriga o ofício poético. Na quarta estrofe, temos a síntese que o poeta vem buscando para definir seu *norte*: “minha verdade, o sonho, é pomar e é brasão. Seu universo, os versos, fio do sim e do não”. O poeta afirma que o seu *sonho* constrói a poesia e contém elementos diferentes: o *pomar*, símbolo ligado à *terra* que abriga *árvores* frutíferas, e para isso necessita dos outros elementos: *água* para molhar as *raízes*, evitando a seca; o *ar* fresco para que as *árvores* respirem, e o calor do *fogo*, dado pelo *sol*, ou seja, existe a necessidade de unir todos os elementos naturais distintos, uma vez que são interligados para construir um *pomar*, um poema. A *terra*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 83.

¹⁰⁹ BÍBLIA, Centro Bíblico Católico. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. Frei José Pedreira de Castro. São Paulo: “Ave Maria” Ltda, s/d. Salmo de Davi n° 22, p. 672-673.

simboliza uma atitude concreta, objetiva, gera *frutos*: pensamentos, idéias criativas, que voam, alcançando outras pessoas. Para que os frutos proliferem, a *terra* necessita da *água*, *vento* e calor. O símbolo do *brasão* nos leva a não dispensar a tradição familiar, conservando traços da história de seus antecessores. Na quinta estrofe: “encontro nele a luz, meu alimento e cor. Que escorra a ampulheta, o sonho é meu pastor”, o *sonho* que abriga todos os elementos naturais é a *luz* condutora da criação poética deste Eu, sendo ainda seu alimento vital, que traz alegria à sua vida.

Agora o Eu não se importa mais com o tempo que se escorre, pois sempre terá o *sonho* como consolo e direção, enfim encontrou seu *norte*, sua *sina*, seu destino, equilibrar-se entre a exaltação e a forma precisa, confirmando a constatação deste equilíbrio no poema *Norte*, em que ocorre um encontro entre uma forma curta, exata e um conteúdo sonhador, idealizante, utópico. Logo o poeta admite apenas um único controle, a viagem pela *Proa*, ou, no caso, da forma do rigor da linguagem, pois enaltece o *sonho*, que escapa a qualquer controle da realidade.

6. A Poesia de Edival Perrini

Após esta passagem pelas cinco obras de Perrini, revela-se um quadro em que seus dois primeiros livros, *Entre sem bater* e *Poemas do amor presente*, apresentam uma linguagem simples, espontânea, em que os elementos naturais escondem metáforas para as diferentes vivências do homem. Os poemas apresentam-se longos, inclusive contendo prosa poética na primeira obra, como em *Lição de menina*.

Em *Entre sem bater*, temos as seguintes imagens poéticas: *meninazinha dourada* como o *sol*, reforçando o elemento aéreo que traz *luz* e contém calor, como o *fogo*; o *mar* e o *céu*, diálogo entre um elemento aquático e aéreo, demonstrando que elementos diferentes se atraem; o *vôo* de uma *borboleta* que ruma ao encontro de uma *flor*, o elemento *ar* e o elemento *terra*, reforçando novamente uma relação entre opostos; *castelo* construído em *nuvens*, elemento terreno com simbolismo

aéreo que se comunica com um elemento formado de *água* e *ar*, embora a imagem aérea seja reforçada pelo desentendimento do casal; a *cidade* natal, *Curitiba*, vista como uma *menina formosa* e modesta, simbolizando a *terra*; *chorões* e suas *gotas*, elementos formados pela *água* e *ar*, vistos como *beleza da poesia natural*. Ainda que nessa obra a imagem da *água* surja muitas vezes através do *mar*, *lago*, *rio*, existe um domínio do elemento *ar*.

Em *Poemas do amor presente*, ocorre o encontro da *luz* com a *terra dura*, lembrando a oposição entre imagens de conotação *leve* e imagens de conotação *pesada* por meio dos elementos *terra* e *ar*, a penetração da *chuva* na *terra* que forma *frutos*, gerando *filhos*, ou seja, a imagem do elemento aéreo e aquático no elemento terreno; o *arco-íris* que demonstra *sombra*, elemento valorizado pelo simbolismo junguiano, que, segundo o autor, é um dos elementos que compõem o inconsciente humano. Tanto o *arco-íris* como a *sombra* pertencem ao elemento aéreo; a *lua* que reflete na *noite* a imagem do *rio*, elemento aéreo e aquático; chão molhado da *chuva*, a *tarde* que leva ao sentimento de *saudades*, a busca pela *árvore* que gerará *flores* através das imagens que compõem a *água*, o *ar* e a *terra*.

Logo, já é possível perceber nesses dois primeiros livros que os quatro elementos naturais *água*, *terra*, *fogo* e *ar*, aparecem de três formas nas obras de Perrini, diferindo um pouco no terceiro livro, *Olhos de quitanda*, em que ocorre uma diminuição do trabalho com esses elementos e uma preferência pelo jogo que envolve a figura de linguagem paronomásia, compondo a metalinguagem, além do último livro, que apresenta o *sonho* como quinto elemento. Na primeira maneira, que ocorre com menor frequência, utiliza-se um único elemento, as imagens do *ar*: a *lua* que reflete *luz* sobre a *noite*; uma oscilação entre cores claras e escuras, que trabalham a idéia de *luz* que se opõe à *sombra*, com a intenção de demonstrar que o homem é composto de oposições, no entanto, que estão interligadas, criando um jogo dialético. A segunda forma demonstra a união de seus representantes, que também explicitam uma natureza ambígua: a *água* e o *ar* que são representados pelo diálogo entre o *céu* e o *mar*, ambos oscilam entre imagem de leveza e de *peso*, uma vez que podem apresentar-se calmos, fechados ou agitados. Surgem também imagens que são realmente formadas por dois elementos, como a *água* e o *ar* representados pelas *nuvens*, *chuva*, *gota*, *orvalho*, ou até por três, *água*, *ar*, *fogo*,

como a *tempestade*. A terceira maneira é a interpenetração de um elemento no outro, como a *água* e a *terra* que, através do contato da *chuva* com o solo, fertiliza e fecunda a *terra*, gerando *frutos*, como o nascimento do amor ou de um filho.

Na terceira obra, *Olhos de quitanda*, ocorre um trabalho maior com a metalinguagem, devido a uma evolução na construção formal do poema, que se apresenta em uma linguagem concisa e matemática, com jogos lingüísticos, construídos através da técnica da paronomásia, ou seja, a interpenetração acontece através de letras e palavras parecidas, compondo ideogramas, assim como conotações que variam da sutileza à objetividade ao abordar temas de sensualismo e erotismo. As poucas imagens dos elementos naturais surgem em jogo dialético: luta entre descobrir-se, sendo um ser do elemento *pedra* ou da *esperança*, ou seja, ser uma pessoa de atitude firme, objetiva ou uma pessoa de atitude emocional; a *cidade* natal vista como um ser feminino, composta de elementos aéreos e aquáticos. O elemento *ar* é bastante valorizado, através de seus componentes ligados à ação de *voar*, que implica em idéia de libertação, como no poema *Vôo*, que trabalha também a visualidade.

Na quarta obra, *Pomar de águas*, o poema se reduz a duas linhas, demonstrando uma nova evolução na forma, que está ainda mais concisa e objetiva. Tal forma se mostra dissonante em relação ao conteúdo, uma vez que os elementos naturais voltam a ser explorados, transmitindo várias mensagens ligadas a uma linguagem mais subjetiva.

Os temas trabalhados variam de sensualidade ao erotismo, dúvida entre atitude sentimental e atitude mental, tendo como símbolos as personagens *Dom Quixote* e *Sancho Pança* no poema *Sina*, em que o Eu busca definir a criação poética, reconhecendo que existe em seu ser a oposição entre ser um sonhador e um realista.

Algumas vezes o Eu vê a natureza como poesia e simultaneamente trabalha com o tema da metalinguagem, como no poema *Vértice*, que apresenta um *homem* pescando *em pé* sobre sua *canoa*, formando *noventa graus de poesia*. A imagem do *mar* retorna, ora para conotar sensualidade, ora para demonstrar emoção. O poeta continua amadurecendo a idéia de que pode conter atitudes opostas no seu ser, sem que necessariamente estas se choquem, atirando-o em um *mar* de indecisão.

Antes de passar para a quinta obra, *Armazém de ecos e achados*, é necessário lembrar que foi constatado um predomínio do elemento *ar* em todos os livros, ainda que o poeta utilize, na primeira obra, a imagem da *água* e, na segunda, a união entre *água* e *terra*, mas o devaneio poético do *ar* ocorre em maior número, logo não é de espantar-se que o elemento aéreo *sonho* seja acrescido ao último livro como o quinto elemento. A valorização do *sonho* remete à valorização da imaginação, da intuição, da criatividade e do inconsciente, logo as imagens nem sempre podem ser decifradas, pois o elemento *sombra* mantém o mistério aéreo. Neste último livro, a maior parte dos poemas apresenta-se em uma forma diminuta, construída apenas de uma única estrofe, composta de três versos, reforçando as idéias de precisão e o de objetividade, que compõem um trabalho em artesanato. Poucos são os poemas longos, um dos únicos é *Proa*, mas mantém uma forma matematicamente construída, levando a uma exatidão que é trabalhada no tema metalingüístico, ressaltando simultaneamente que a criação poética abriga a metalinguagem ao abordar a construção poética e as emoções que surgem a partir do *devaneio*, do *sonho*, equilibrando forças opostas: o racionalismo objetivo da construção metalingüística e a emocionalidade e/ou a imaginação conduzida pelo *sonho*. Este é extremamente valorizado neste quinto livro como um dos condutores da criação poética, ao lado da construção matemática da metalinguagem. No entanto, esta imagem também aparece em outros livros de Perrini, não somente neste último, ainda que neste venha enfatizado. Já fora visto na segunda obra, *Poemas do amor presente*, quando o Eu Poético *sonha* encontrar uma *árvore* para gerar *flores*; na terceira, *Olhos de quitanda*, na própria ação de *voar*, na quarta, *Pomar de águas*, pela presença do sonhador *Dom Quixote*, e na quinta, pelo poema *Proa*.

O *sonho* é trabalhado nas outras categorias dessa quinta obra, logo abrindo o último livro com o poema *Infância*, que, embora faça parte do elemento *água*, condutor da fase da *criança*, valoriza também o *sonhador* através das imagens do *céu*, *sótão* e *poço de mistérios*, uma vez que o olhar infantil é propício ao *devaneio*. O próximo elemento, *terra*, liga-se à adolescência e à necessidade de *plantar raízes*, *sonhando* com novos amores e novas experiências; o *fogo* que leva ao ato sexual, *sonhando* com o objeto de desejo; o *ar*, representando a vida adulta que caminha

para o envelhecimento, sobrando o *sonho* como guia, proteção, refúgio: "o *sonho* é o meu pastor".

O poeta buscou encontrar desde o primeiro livro a definição de como construir a poesia. Inicialmente oscilava entre atitudes emocionais, que se opunham às atitudes mais controladoras do pensamento, da mente, evoluindo ao longo de sua caminhada poética, até chegar à revelação de que se deve buscar o equilíbrio entre dois pólos opostos: o mental e o emocional.

Pode-se enfim reconhecer que Perrini encontrou seu *Norte* na *Proa* a partir da qual navega através do *sonho* e da palavra.

CAPÍTULO II

IMAGENS EM GASTON BACHELARD

Como bem observamos no primeiro capítulo, o poeta Edival Perrini trabalha com os quatro elementos naturais: *água, terra, fogo e ar*, construindo imagens poéticas, que podem ser encontradas no estudo proposto pelo filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), que trabalhou com cada um desses elementos da fenomenologia, compondo na última obra uma *Poética do devaneio*, em que o *sonho* é valorizado, como em Perrini. Tal elemento em Bachelard eleva-se, culminando no *devaneio*.

Em uma primeira fase, Bachelard oscilou entre Ciência e Poesia, tentando estabelecer, por meio dos elementos naturais, um estudo científico da imagem poética. Fazem parte dessa fase as seguintes obras: *O novo espírito científico*, 1934; *A formação do espírito científico e A psicanálise do fogo*, 1938; *A água e os sonhos*, 1942; *O ar e os sonhos*, 1943; *A terra e os devaneios da vontade e A terra e os devaneios do repouso*, 1948. Nessas obras Bachelard propôs estudar a materialidade da imagem, tentando estipular relações entre a causalidade material e formal. Para isso, ora demonstra o método psicanalítico através de uma série de complexos das imagens dos quatro elementos, ora tenta distinguir a imaginação material da imaginação dinâmica. Nesse momento acreditava que a fenomenologia não podia dar explicações para as imagens, pois estas necessitavam que o leitor se situasse de maneira objetiva, tentando não interpretá-las de modo pessoal. No entanto, modificou seu ponto de vista nas duas últimas obras: *A poética do espaço* (1957) e *A poética do Devaneio* (1960). Bachelard buscou nesses dois últimos livros uma determinação fenomenológica das imagens, tentando reconstruir a subjetividade da imagem poética que é essencialmente variacional, segundo o filósofo. Em *A poética do espaço*, Bachelard chega a pedir ao leitor que não observe a imagem de um poema como objeto, mas que tente captar sua realidade específica, atitude subjetiva, acrescentando que a imagem vem antes do pensamento. Agora a imagem é vista como produto direto da alma e atualidade do

homem. Dessa forma, o filósofo nos convida a percorrer partes de uma casa, seus interiores, *portas e chaves*.

Na obra que aborda o elemento ígneo, *A psicanálise do fogo*, Bachelard sugere o caminho da complementaridade entre esses opostos ciência e poesia. Para isso critica o senso comum e a etimologia, propondo substituir o estudo do *sonho* pelo estudo do *devaneio dialético* entre emoção e razão. O filósofo, como Jung, vê o elemento *fogo* pertencendo a um complexo arcaico fecundo, opondo-se em vários momentos à Psicanálise Freudiana. Aqui é importante abrir uma ressalva e explicar as diferenças entre Freud e Jung, uma vez que Bachelard utiliza conceitos junguianos e rejeita conceitos freudianos.

Quando Sigmund Freud (1856-1931) começou a aprofundar os estudos sobre o inconsciente, na época, o conceito deste era basicamente o de oposição, antônimo ao conceito de consciência. Ao escrever *A interpretação dos sonhos*¹¹⁰, 1901, Freud amplia a dimensão psicológica e traz uma modificação na visão de homem. No transcorrer da História da Filosofia, desde os primórdios socráticos, o homem foi definido sob a ótica da razão, ou seja, esta governava as ações. Na Psicanálise, o comportamento do homem, seus sentimentos, pensamentos e ações são determinados ocultamente por forças e tendências que se situam fora do domínio da consciência. Estas tendências vindas de forças instintivas formam um conjunto de impulsos que, desde a estruturação da personalidade, residem em uma esfera da mente, denominada por Freud de inconsciente.

Para Freud, no inconsciente residem os impulsos de energia primária da sexualidade e da agressividade. Esses impulsos são constantemente repreendidos pela consciência, camuflando-se em basicamente três aspectos: *sonhos, atos falhos* e *chistes*, que escapam do controle consciente. O *sonho* revela à consciência o mundo oculto das pulsões advindas do inconsciente, e esta localidade oculta personifica as forças do desejo de prazer sexual inconsciente, idéia advinda dos psicanalistas.

Já para Carl Gustav Jung (1875-1961), dissidente freudiano, a imagem simbólica não está assentada exclusivamente nos impulsos sexuais, propondo dois estratos: o inconsciente individual, no qual estão as memórias e fatos ligados às

¹¹⁰ FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Vol. 1. s/d.

experiências do homem, e o inconsciente coletivo, que abriga todas as experiências da humanidade. Nesse inconsciente coletivo habitam potencialidades estruturantes denominadas arquétipos, que afloradas na consciência moldam a conduta do homem. A natureza do arquétipo origina-se das simbologias coletivas, como lendas e mitos arcaicos traduzidos na simbologia onírica. Tais idéias são valorizadas por Bachelard, uma vez que o filósofo se apropria de conceitos puramente junguianos, tais como:

“*anima, animus*, os quatro elementos materiais como arquétipos do universo poético; a lei dos quatro elementos como ordenação dos a priori da imaginação criadora, como investigação da estrutura transcendental do imaginário humano; e o devaneio como exemplo de imaginação ativa, criadora e inventora.”¹¹¹

Para Jung, há dentro do inconsciente alguns fenômenos psicológicos denominados “complexos”. Essencialmente, um *complexo* é um agrupamento de idéias, sentimentos, associados a reações psicológicas que o indivíduo monta para poder enfrentar as situações da vida. O *complexo* é então uma força energética psíquica estabelecida no inconsciente e, portanto, não disponíveis ao conhecimento do consciente. Dentro desses complexos, manifestam-se figurações específicas ou personagens simbólicas que, estruturadas, identificam-se com *sombra, persona, anima, animus*. Esses grupos de personagens simbólicas são várias partes do eu (ego). As *personas* são basicamente as características da personalidade criadas pelo indivíduo para mostrar-se ao mundo exterior; a *sombra* diz respeito às características que o indivíduo desconhece de sua personalidade; a *anima* é o arquétipo feminino que desempenha um papel no inconsciente do homem, e o *animus* é o arquétipo masculino que desempenha um papel no inconsciente da mulher. Essas explicações são importantes para que o leitor entenda os conceitos *anima/animus* que serão utilizados por Bachelard, principalmente na obra *A poética do devaneio*, na qual ele não só os utiliza para interpretar simbolicamente, mas também para demonstrar que há dois tipos de leitura: uma feita em *animus* e outra feita em *anima* e que o leitor deve ser capaz de conciliar tal dialética no momento de leitura. O objetivo do autor nesta obra é:

¹¹¹ *Ibid.*, p.45.

“Estudar o devaneio idealizante, um devaneio que coloca na alma de um sonhador valores humanos, uma comunhão sonhada de *animus* e de *anima*, os dois princípios do ser integral.”¹¹²

Voltando à primeira obra de Bachelard, que trata do elemento ígneo, o filósofo conta ao leitor a mitologia de uma tribo australiana, em que o *fogo* estava guardado no corpo de uma *serpente* e virá a soltar-se através de uma brincadeira, provocando *risos na cobra*:

‘A serpente surda era a única, outrora, a possuir o fogo, que guardava escondido no interior de seu corpo. Todos os pássaros haviam tentado em vão consegui-lo, até que apareceu o pequeno falcão, que fez brincadeiras tão ridículas que a serpente não pôde guardar sua seriedade e começou a rir. Então, o fogo escapou-se dela e tornou-se propriedade comum’.¹¹³

Neste mito australiano, a própria *serpente* caiu em uma armadilha, pois, para compartilhar o elemento *fogo* com toda a comunidade, é provocada a *rir*, soltando-o assim através da risada. Segundo Bachelard, o *fogo* está associado a incontáveis brincadeiras, sendo ele a lenda do amor pícaro. Muitas vezes é roubado como no mito de Prometeu, ou produzido por uma senhora,

‘que sacia sua raiva arrancando pedaços de pau e esfregando-os violentamente um contra o outro’.¹¹⁴

No capítulo VI desse volume *A psicanálise do fogo*, o tema tratado é o *álcool*, elemento ligado ao deus grego Dioniso em suas festas. De acordo com Bachelard:

“De todas as matérias do mundo, a aguardente é a única tão próxima do fogo.”¹¹⁵

Próxima porque faz arder os olhos e queimar o estômago, além de suscitar devaneios, despertar desejos, deixar as pessoas mais relaxadas. Lembrar ainda que o álcool açucarado e quente faz com que nasça uma chama em uma noite fria de inverno entre casais apaixonados.

Existem vários tipos de *fogo*: o *suave*, o *sorrateiro*, o *rebelde*, o *violento*. E a partir desse fato esclarecem-se várias polaridades: *fogo* e *luz*, pureza e impureza, ódio-veneno e paixão-amor, sempre sob orientação de imagens primitivas. São

¹¹² BACHELARD, G. *A poética do devaneio*, 1996. p. 87.

¹¹³ BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. 1994. p. 54.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.55.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.124.

inúmeras as imagens projetadas sobre símbolos poéticos para representar a paixão. Entre elas, a imagem do *fogo* figura como uma das principais.

Nesta obra sobre o elemento *fogo*, as imagens representam, além da paixão, o amor, o sexo, o ódio e até a pureza. No entanto, a figura do *fogo* desde os primórdios remete-se a uma descoberta humana, a uma mudança de destino, alterando o caminho do homem:

“[...] o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Então, o devaneio é realmente arrebatador e dramático [...] O ser fascinado ouve o apelo da fogueira. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação.”¹¹⁶

Assim como em Bachelard, o poeta Perrini trabalha com as imagens do elemento ígneo, abordando simbolismos primitivos que residem no inconsciente coletivo. Perrini traz em sua poética vários componentes dos quatro elementos naturais, entre eles o *sol* é bastante trabalhado. Tal símbolo pertence ao *ar*, por estar no *céu*, e ao *fogo*, uma vez que aquece, mas também queima com tanto calor e luminosidade. O *sol* aparece no poema *Crer* unido ao *galo*. Segundo o estudo do símbolo mitológico, essa ave é atribuída ao *sol*; no poema *Tarde*, o Eu é assombrado pela intensidade da *luz* solar, que acaba ressaltando o seu lado *sombra*, elemento visto por Jung como parte desconhecida da personalidade.

O *fogo* aparece também quando o olhar cobiçoso, despertado pelo *instinto*, é reforçado no poema *Gata*, ou figurando a paixão amorosa quando a *água* em *sandice desata em cataratas*. Aqui dois elementos são utilizados: a *água* e o *fogo*. Em outro poema, ocorre uma tríplice união de elementos na figura *relâmpagos*, que une *ar*, *água* e *fogo*.

O poeta Perrini utiliza o conceito junguiano, *sombra*, que é valorizado por Bachelard, trabalhando a idéia de um *fogo* que deve penetrar a *luz*, como algo sagrado clareando idéias, porém, às vezes, esse elemento demonstra seu lado oposto: o calor que queima. Dessa forma, Perrini trabalha como o filósofo Bachelard ao perceber que o *fogo* possui caráter ambíguo, demonstrando sua oscilação entre uma imagem de *leveza*, a *luz*, e uma imagem de *peso*, calor que queima, reforçando uma idéia dialética. Por outro lado, Bachelard condena a idéia do *fogo* sempre

¹¹⁶ *Ibid.*, p.25.

associado ao desejo da *paixão*; já Perrini aborda tal simbolismo primitivo, conservando o elemento ígneo também como conotação do desejo sexual, diferenciando-se nesse aspecto do filósofo.

Em *O ar e os sonhos*, Bachelard sistematiza que o ar é o condutor material da imaginação que está em movimento, propondo estudar as seguintes imagens: o *sonho de voar*, que envolve a idéia de *leveza* contra o *peso da queda no abismo*; *as asas e a rapidez de pensamento*; o *céu azul*, equilíbrio entre o *dia claro* e a *noite negra*; *as nuvens*, o *vento* e a *árvore aérea*, que, segundo Francis James:

“Penso nas árvores que procuram constantemente seu equilíbrio aéreo: tal é a vida dessa figueira semelhante à de um poeta: a busca da luz e a dificuldade de manter-se”.¹¹⁷

Novamente, Bachelard critica a psicanálise clássica por esta achar que o *sonho de vôo* simboliza desejos voluptuosos. Segundo o filósofo, o estudo psicanalítico freudiano não leva em conta o caráter estético de tal imagem, pois esta tem necessidade de várias interpretações e não somente a idéia da volúpia oculta. Bachelard postula ainda que as imagens nunca envelhecem e sim rejuvenescem, pois:

“o movimento pode mudar, mas nunca morrer”.¹¹⁸

Nesta obra existe um capítulo inteiro dedicado a Nietzsche, que, segundo Bachelard, é um poeta de imaginação aérea, pois é poeta de ação e de liberdade. Para comprovar tal idéia, cita *Os sete selos de Assim falou Zaratustra*:

‘E se este é o meu alfa e o meu ômega, que tudo o que é pesado se torne leve, que todo corpo se torne dançarino, todo espírito pássaro: e, em verdade, este é o meu alfa e o meu ômega!’¹¹⁹

Ainda na obra *Assim falou Zaratustra*, na passagem *O canto da embriaguez*, surge o drama do vôo falhado, uma vez que a personagem não alcançou uma altura considerável. Na opinião de Bachelard “a alegria da dança não é suficiente”, pois Nietzsche diz neste trecho:

¹¹⁷ BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*. 1990. p. 209.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 154.

'uma perna não é uma asa'¹²⁰

A vida aérea de Nietzsche, segundo Bachelard, não é uma fuga para longe da *terra*, e sim uma ofensiva contra o *céu*; contra as imagens tradicionais, conservando a pureza do imaginário. Tal ofensiva lembra os anjos revoltados de Milton.¹²¹

Na obra de Perrini, o elemento aéreo surge de forma predominante, como na prosa poética *Lição de menina*, em que a *menina é dourada* como o *sol*, sendo divina por estar em um *céu* que é totalmente iluminando pela luz solar. Já no poema *Momento V*, existe a união de elementos diferentes, compostos de *água* e *ar*, ressaltando que pólos opostos se atraem e podem se repelir em um jogo dialético. Em *Momento XXI*, pode-se observar o *vôo* de uma *borboleta* em direção a uma *flor*, demonstrando que um elemento aéreo tenta alcançar um elemento terreno, de difícil acesso. Logo, necessita de uma atitude de *leveza*, representada neste exemplo, pelo símbolo da *borboleta*.

Em *A briga*, existe a imagem de *nuvem* no *céu* como representação de uma relação amorosa passageira, reforçando a brevidade do elemento *ar*. No poema, *Curitiba*, a cidade natal é vista como um elemento de *leveza* por conter as qualidades de *beleza modesta*. Em *Momento único*, a *iluminação interior* exige do Eu Poético uma opção na construção do poema. No poema *Momento de amor* encontra-se com a imagem da *chuva*, que é sagrada por cair do elemento divino *céu*, que fertiliza a *terra*. No poema *Momento*, surge um *arco-íris* em cores não habituais, demonstrando o lado *sombra* do Eu. Em *Vértice*, os elementos aéreos, a *noite* e a *lua* demonstram um jogo dialético entre o que é exterior e interior. Em *Abril, fim de tarde*, observa-se a exaltação do *ar* como elemento que abriga o pensamento, construindo poemas metalingüísticos, construção esta que será ressaltada no poema *Crer*, já que a forma é trabalhada através da técnica da paronomásia, ou no poema *Vôo*, feito por ideogramas.

O *ar* conduz o *sonho*, a criatividade, a imaginação, mas também o pensamento matemático, lógico, ligando-se neste último exemplo ao elemento que contém precisão, a *terra*. No poema *Apreensão*, temos o exemplo da valorização do silêncio, da busca pela solidão, a interiorização do ser, que se liga ao elemento

¹²⁰ *Ibid.*, p. 155.

¹²¹ MILTON, J. *O paraíso perdido*, 1667. In: BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*, 1990, p. 155.

aéreo, pelo destaque do pensar, e em *Proa*, surge a outra face do elemento aéreo, o *sonho*, que participa como parte principal da criação poética.

Novamente, Perrini aproxima-se de Bachelard ao valorizar o elemento aéreo, *sonho*, como produtor criativo da poesia, e ao trabalhar com imagens dialéticas dos elementos que compõem o *ar*, levando-o a criar oposições entre uma imagem de *leveza* e outra de *peso*. O *ar*, como símbolo do leve, surge quando se busca alcançar o sublime através da ação de *voar* e, como imagem de peso, o *ar* vem composto por um *céu* nebuloso.

A próxima obra de Bachelard está em dois volumes: a primeira intitulada *A terra e os devaneios do repouso*, e a segunda, *A terra e os devaneios da vontade*. A primeira parte retrata imagens da intimidade: *a casa natal, a casa sonhada, a gruta, o labirinto, a serpente, a raiz, o vinho*. Na segunda parte, estuda-se a imaginação das forças: *o rochedo, o cristal, o metal, a pérola*. Nessas obras em especial, Bachelard começa a utilizar o termo “*habitar imagens*”, o que para o filósofo é mais profundo do que *habitar pela lembrança*.

“O ato de habitar reveste-se de valores inconscientes, valores inconscientes que o inconsciente não esquece. Podemos lançar novas raízes do inconsciente, não o desenraizamos. Para além das impressões claras e das satisfações grosseiras do instinto do proprietário, há sonhos mais profundos, sonhos que querem enraizar-se.”¹²²

Novamente discorda da psicanálise clássica que liga *a casa ao regaço materno*, alegando que as outras partes, como *porão, sótão* etc, têm seus próprios símbolos e estes são autônomos. A idéia de interior e repouso será pensada a partir da personagem bíblica *Jonas*, que integra a obra *Moby Dick*, de Melville. O rapaz é engolido pela baleia, logo as imagens superpostas, alimento, ventre, morte aparecem para pensar-se sobre a profundidade da imagem.

Na segunda parte, *A terra e os devaneios da vontade*, Bachelard aponta como caminho à imaginação literária, propondo dialética entre o *duro*, representado pelo *orgulho, ira, desprezo*, e o *mole*, representado *pela lama*, que é *a massa triste*. Nessa obra são trabalhadas as imagens do *devaneio cristalino*, caracterizado por despertar um materialismo da *pureza*, ligando-se ao *sonho de dureza*, e o *devaneio mineralista*, que convida a uma aventura de explorador, experimentando muitas vezes a própria linguagem.

¹²² BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso*. 1990. p. 93.

O poeta Perrini também trata com vários simbolismos do elemento terreno. Liga a *pedra* às atitudes mais rigorosas, reforçando o lado racional, que se opõe a um lado mais conduzido pela emoção. Vem muitas vezes acompanhado de outros elementos: *mar, céu, chuva*, sendo trabalhado de forma única somente no poema *Resistência*, em que aparece a imagem da *feira*, conotando o enraizamento de tal lugar em oposição ao mundo *virtual*, sem raízes. A imagem de pedra, no poema, surge também como representação de atitude mais precisa, que se opõe a uma atitude emocional, a esperança: "por que nasci/ mistura/ de pedra e esperança?" Novamente o trabalho com a *dialética entre imagem de leveza e dureza*.

No poema *Momento único*, há a existência de uma *terra dura*, que também conota uma *imagem de peso*, já que apresenta dificuldade ao Eu para que este rompa tal dureza. A *terra* ainda vem com a conotação de fertilidade, fecundando o solo e gerando vida: *folhas, árvores, chorões*, ocorrendo a necessidade de primeiro viajar em *águas*, para depois tentar *arquipélagos*, estando pronto para a próxima fase: *plantar em terra firme o sonho aéreo*.

Perrini trabalha a *terra* como exemplo de fecundidade, ao lado da *água*, que também gera vida, mas aborda também o elemento terreno como símbolo do enraizamento, se volta ao regaço materno, pois a mãe simboliza o primeiro contato da criança e é responsável pela estrutura que forma o ser. Logo necessita fornecer subsídios para que a criança crie *raízes*, adapte-se às situações, sinta-se segura nos ambientes.

Perrini aproxima-se de Bachelard, pelo jogo dialético entre uma *terra dura* x *terra mole, fértil*, afasta-se um pouco deste quando coloca a *casa* e seus elementos como retorno à *terra natal* ou à *infância*, uma vez que o filósofo condena a visão psicanalítica de tal imagem.

A última obra de Bachelard, *A poética do devaneio*, diferencia a *memória que sonha* e o *devaneio que lembra*. Ao rever Descartes, Bachelard questiona "o *cogito do sonhador*", contrapondo-o ao *cogito do devaneio, o eu poetizador*. Mesmo simpatizando com os postulados *anima/animus* de Jung, o filósofo confessa não seguir totalmente essa psicologia dual. Acredita que o próprio Jung destoa de seus próprios pensamentos quando estuda a *anima* em sua clientela, atribuindo crises de choro ou fraqueza a esse lado feminino no ser humano. Muitos mitos ligam a *noite* à

mulher e o dia ao homem, no entanto, Bachelard proclama que a *anima* conduz o *devaneio*, não importando a hora, pois este não obedece à hora marcada, enquanto o *animus* governa o *sonho noturno*, o *pesadelo*. O filósofo postula ainda que a *anima* traz a *lembrança*, pois só o *devaneio* pode encontrá-la. Sendo assim, critica Bergson:

“Por uma fatalidade da época, ele acredita no fato psíquico e sua doutrina da memória permanece, no fim das contas, como uma doutrina da utilidade da memória. Bergson, por sua vontade de desenvolver uma psicologia positiva, não logrou descobrir a fusão da lembrança e do devaneio.”¹²³

Bachelard diz que imaginação e memória são mal analisadas quando ligadas à percepção, pois o passado lembrado não é um passado de percepção, mas o *devaneio*, uma vez que se lembra de algo passado, designa este como valor de imagem. Para os valores passados serem revividos, necessita-se de uma grande dilatação psíquica, que é o *devaneio*, o qual se encontra na paz de um grande repouso, logo memória e imaginação rivalizam para devolver as imagens que estão ligadas às nossas vidas.¹²⁴

Para o filósofo francês, é através da *infância* que se pode *habitar o devaneio*, aproveitando a destemporalização, ao desfazer-se do calendário. É necessário descobrir na idade adulta tal *infância* móvel que liberta as lembranças em formas de imagens. Para Bachelard, nos *devaneios*, a *criança* realiza a unidade da poesia. Logo, quando os psicólogos chamam *devaneios* de metafísicas, o filósofo discorda dizendo que os psicólogos não sabem tudo. Essa valorização do estado da *infância* será complementada com Franz Hellens ao citar Hölderlin:

‘não expulse cedo demais da cabana onde decorreu a sua infância.’¹²⁵

Bachelard acrescenta que o poeta redesperta em nós a *cosmicidade da infância*, tornando-nos sujeitos do verbo *maravilhar-se*.

Perrini assemelha-se a Bachelard quando valoriza a imagem do *sonho* na figura da *infância*, tanto que seu último livro, *Armazém de ecos e achados* abre a

¹²³ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. 1996. p. 110.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 99.

¹²⁵ *Id.*

obra com o poema intitulado *Infância*, reforçando a idéia do filósofo sobre a necessidade de mantermos a criança interior que existe em nós, pois só esse estado pode levar *A poética do devaneio*, uma vez que a *infância* é criativa, sabendo *maravilhar-se* com as imagens, dando asas à imaginação, criando poesia.

Quando Perrini ressalta a imaginação como condutor da construção poética, atribui a esta não só a cosmicidade da *infância*, a qual Bachelard comentou, mas a necessidade de libertar-se de *imagens de peso*, tentando elevar-se ao elemento aéreo, que contém o sublime *sonho*.

Resumidamente, a imaginação para Bachelard é uma faculdade criativa da mente, diferente de uma simples reprodução da percepção. Lembrar que tradicionalmente a imaginação é considerada como a faculdade de se formar imagens, logo este filósofo rompe com tal postulado, afirmando que a imaginação é a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção e acima de tudo é a faculdade de nos libertar das primeiras imagens. A essa liberdade de uma imitação mental da realidade, ou seja, visão, Bachelard chama de função do irreal, afirmando que a força imaginativa capacita o homem a criar novas imagens, ao invés de ajustá-las à realidade dada. O filósofo considera que a capacidade do homem de exercitar sua imaginação livremente é uma medida básica de sua saúde mental. Dessa forma, a imaginação manifesta-se como uma aspiração em direção a novas imagens, assim como em direção à realização criativa, sendo uma força libertadora para a mente humana, questão que Perrini postula no poema *Proa* ao abordar o *sonho* como seu pastor, condutor e amparo em qualquer situação.

Cabe agora entender por que Bachelard estudou e criticou a fenomenologia de Husserl (1859-1938), rompendo com os pressupostos de uma contemplação desinteressada, e por que valorizou Hegel.

A fenomenologia de Husserl tinha como postulado básico a intencionalidade, na qual toda consciência tende para o mundo, descrevendo os objetos como os vê e como os toca. Já Bachelard redefine em sua primeira fase a fenomenologia como:

“Ciência da experiência da consciência”.¹²⁶

Nesta primeira fase, Bachelard tentou situar-se de maneira extremamente objetiva diante das imagens dos quatro princípios da cosmologia: *água, ar, fogo,*

¹²⁶ *Ibid.*, p.54.

terra. Porém, aos poucos, começou a achar que o método científico era insuficiente para fundar uma metafísica da imaginação. Tanto que nas últimas obras, *A poesia do espaço*¹²⁷ e *A poesia do devaneio*¹²⁸, o filósofo muda a proposta, comentando a dificuldade que sofre um racionalista, quando necessita cumprir com a promessa de abandonar hábitos intelectuais:

Há aí, para um racionalista, um pequeno drama diário, uma espécie de desdobramento do pensamento que, por mais parcial que seja o seu objeto uma simples imagem, não deixa de ter uma grande repercussão psíquica [...] esse drama se situa no nível simples de uma imagem nova, encerra todo o paradoxo de uma fenomenologia da imaginação: como uma imagem por vezes muito singular pôde revelar-se como uma concentração de todo o psiquismo? [...] Percebemos então que essa transubjetividade da imagem não podia ser compreendida, em sua essência, apenas pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia, isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens [...] No entanto, fora de qualquer doutrina, esse apelo é claro: pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto do objeto, mas que capte sua realidade específica. Para isso é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões. [...] Para bem especificar o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para especificar que a imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma.¹²⁹

Bachelard deixa de lado a tentativa de observar a imagem como objeto, matéria de estudo de uma visão racional, propondo nessa segunda fase uma fenomenologia de imagens, em que a subjetividade destas pode ser reconstituída, deixando claro que a impressão não se acha necessariamente ligada a um objeto¹³⁰. Este filósofo francês aproxima-se assim das idéias de Hegel (1770-1831), justamente por concordar com o método dialético hegeliano, que postula que o pensamento procede por contradição, passando por três fases: tese, antítese e síntese, produzindo a idéia. Nas obras de Bachelard, apontam-se dualidades, metáforas antagônicas, oposição de dois universos, conflitos, em resumo, a defesa de uma razão aberta, a dialética da ruptura e da descontinuidade. Um exemplo é a própria imagem literária, nas palavras do filósofo francês:

“[...] A imagem literária recebe as críticas contrárias. Por um lado é tachada de banalidade, por outro de preciosidade. Ela é lançada na discórdia do bom gosto e do mau

¹²⁷ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, 2000.

¹²⁸ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*, 1996.

¹²⁹ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, 2000. p. 3-4.

¹³⁰ *Ibid.*, p.22.

gosto. Seja na polêmica, seja mesmo na exuberância, a imagem literária é uma dialética tão viva que dialetiza o sujeito que vive todos os seus ardores.”¹³¹

Dentro dessa dialética literária, Bachelard vê a imagem poética como fruto de uma imaginação dinâmica e transformadora. Logo combate no domínio poético o que chama de ‘reprodução’, ou seja, os reflexos ou as aparências, as superfícies e os objetos, e mostra que tudo é movimento.

O poeta Perrini também cria dialéticas ao abordar a dubiedade dos elementos naturais, uma vez que todos possuem *imagens de leveza e peso*, oscilando entre tranqüilidade e/ou prazer e agitação e/ou decepção: *mar* que dialoga com *céu* em harmonia amorosa; *água* apaixonada que desata em *cataratas*, *tempestade* que deve assinar o Eu para que não cometa ato trágico.

Na segunda fase de Bachelard, a *anima* está ligada ao repouso, a uma leitura profunda, enquanto o *animus* está ligado ao agito, à guerra e a uma leitura não tão profunda. Atribui o *sonho noturno* ao *animus* e o *devaneio* à *anima*. De certa forma há aqui uma desconstrução, pois o *sonho noturno* estava antes ligado à poesia e ao inconsciente, enquanto o *sonho diurno* ligava-se à Ciência e à consciência.

Importante lembrar que o *sonho noturno* e o *devaneio* ligam-se ao deus grego Dioniso, assim como a Ciência liga-se ao deus Apolo. As características desses deuses também formam uma dialética, que pode ser encontrada tanto nas imagens de Bachelard, quanto nas de Perrini, uma vez que ambos oscilam entre idéias mais precisas, matemáticas, objetivas e idéias mais sonhadoras, voluptuosas, emocionais.

Essa dualidade surge na obra de Bachelard, que, em suas primeiras publicações transitou entre ciência, matéria, poesia e *sonho*, oscilando entre características apolíneas e dionisiacas.

Ao tratar do elemento *fogo*, Bachelard propõe uma renovação em tal imagem, uma vez que rompe com a visão freudiana. Logo se liga intimamente ao deus Dioniso, uma vez que esse deus também faz esse movimento de ruptura, trazendo novidades ao mundo apolíneo. O *fogo* está presente nas festas dadas ao deus Dioniso, uma vez que as chamas são ritos primitivos tidos como bruxaria: acender *fogo* na floresta para invocar espíritos é uma atitude primordial. Assim como

¹³¹ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso*, 1990. p. 71.

o fogo está ligado ao álcool, ao desejo sexual ou à chama de prazer, todas características ligadas a Dioniso.

A valorização das imagens, por Bachelard, que habitam o inconsciente, também se ligam ao deus Dioniso, já que este representa as forças arcaicas, o oculto, o *sonho* que advém da vida misteriosa inconsciente. Nas palavras do filósofo francês, tais características são do espírito noturno, enraizado nos domínios arcaicos do inconsciente, é o homem da *poiesis*, no sentido de criação, devendo estabelecer um diálogo dialético com o espírito diurno, homem da ciência, que atua no domínio da consciência, *locus* da técnica reprodutora. Pode-se estabelecer outro paralelo, em que o homem diurno, racional, que privilegia a ciência, habita os domínios do deus Apolo.

Nesses primeiros trabalhos com os quatro elementos da natureza, Bachelard afirma que a imaginação é:

“[...] antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens.”¹³²

Divide a imaginação em dois tipos: a imaginação material e a dinâmica. Cabe à imaginação dinâmica deformar as imagens, dando-lhes movimentos próprios e tentando sempre rejuvenescer antigas imagens propostas. Logo obedece a uma vontade do ser, propondo que a imaginação material seja um objeto de estudo racional. Entende-se por imaginação material:

“[...] necessidade de ‘penetração’ que, para além das seduções da imaginação das formas, vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver na matéria, ou então – o que vem a dar no mesmo – materializar o imaginário. Acreditamos poder falar de uma lei das quatro imaginações materiais, lei que atribui necessariamente a uma imaginação criadora um dos quatro elementos: fogo, terra, ar e água.”¹³³

A linha inicial adotada por Bachelard transita entre Dioniso e Apolo, uma vez que propõe analisar a poesia pelas imagens que habitam o inconsciente, atribuindo tal área ao domínio do homem noturno. Porém analisa a Ciência através de imagens fornecidas pela consciência, atribuindo-lhe domínio do homem diurno, que, por ser racional, se liga ao deus Apolo. Bachelard rompeu com os pressupostos filosóficos das epistemologias clássicas, que permanecem fiéis aos esquemas mecanicistas da

¹³² BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*, 1990. p. 1.

¹³³ *Ibid.*, p.8.

Ciência, saídos da geometria euclidiana, do método cartesiano e da física newtoniana, preconizando, assim, uma verdadeira estratégia de corte epistemológico, ao afirmar que a Ciência procede por descontinuidade, o que ele denominou de 'filosofia do não'. Segundo a professora Arneide Cemin:

tal ruptura configura-se em corte na imagem pela qual ilustra duplamente o homem. A partir da consideração das funções psíquicas fundamentais, tais como a função do real e a função do irreal; distingue e analisa o homem da Ciência, 'homem diurno', que deve atuar no domínio da consciência, *locus* da técnica reprodutora; e o homem da *poiésis*, 'homem noturno', enraizado nos domínios mais arcaicos, profundos, e ainda desconhecidos da psique, *locus* da criação. De modo que propõe uma psicanálise da razão e da imaginação.¹³⁴

Bachelard aproxima-se mais da psicanálise junguiana, condenando a visão *ocularista* de Freud. Entende-se por tradição *ocularista* o privilégio do sentido da visão como co-extensivo do próprio pensar. Segundo Reinério Luiz Moreira Simões,

"O vocabulário básico da filosofia herdou o predomínio de metáforas visuais aplicadas ao ato do conhecimento: perspectiva, ponto de vista, visão de mundo[...]"¹³⁵

Para Bachelard, o engano da psicanálise freudiana está em sua forma intelectualista de traduzir as imagens sempre como símbolo, esquecendo o domínio da própria imaginação e reduzindo a imagem simbólica a um efeito primordialmente advindo da libido sexual.

Na próxima obra, *A água e os sonhos*, também através do método dialético se demonstram as diferenças entre *águas claras e escuras, brilhantes x fugidias, vivas x mortas, puras x impuras, calmas x violentas* e ainda a *água como espelho* de autoconhecimento no mito de Narciso. Para isso, citará vários poetas, entre eles Edgar Allan Poe, além do que denominou *Complexos de Caronte e Ofélia*. Critica a psicanálise clássica por reduzir tudo à sublimação e a Bergson, por este negligenciar a projeção dos *sonhos*, uma vez que considerava apenas a projeção dos pensamentos claros. Poderão ser acompanhadas, ainda nesta obra, as idéias de Jung, ligando a *água ao útero materno e à morte*.

¹³⁴CEMIN, A. *Bachelard: imaginário e modernidade: Ciência e imaginação apud* <http://www.unir.br/~primeira/artigo7.htm>. Acessada em 20/03/2003

¹³⁵SIMÕES, R. L. M. *A imaginação material segundo Bachelard*. 1999. 95p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999. p. 1.

Bachelard procura, nesta primeira fase, desenvolver um método científico para estudar a imagem dos quatro elementos naturais: *fogo, ar, água e terra*. No entanto, ocorre uma oscilação entre Ciência, método, características ligadas ao deus Apolo, e imagens sonhadoras, ligadas ao deus Dioniso. Por isso, recorri ao trabalho feito com a imagem desses elementos naturais para justificar a tendência dionisíaca ao tratar tais imagens através de mitos, ressaltando os aspectos primitivos que envolvem esses elementos naturais, pois Dioniso abriga qualquer mito primitivo.

A partir das duas últimas obras, parece ocorrer com maior ênfase o espírito dionisíaco, uma vez que Bachelard muda de posição e retira a idéia de objetivar as imagens, materializá-las. Nessa obra, o filósofo recorre novamente à *casa, ao porão, sótão, cabana, gavetas e armários*, e caminha para o *ninho, a concha*, uma vez que postula uma proposta ontológica: a fenomenologia do redondo. Busca ainda decifrar a transubjetividade da imagem, trabalhando novamente dialéticas: *oculto x manifesto, exterior x interior*. A fenomenologia do redondo nos leva à cobra *urobóro* e ao deus Dioniso, uma vez que ambos representam o *eterno retorno* em forma de círculo.

“Às vezes, com efeito, há uma forma que guia e encerra os primeiros sonhos. Para um pintor, a árvore se compõe em sua redondeza. Mas o poeta retoma o sonho de um ponto mais alto. Sabe que o que se isola se arredonda, assume a figura do ser que se concentra em si.”¹³⁶

Para Bachelard, a *anima* está ligada ao repouso, a uma leitura profunda, enquanto o *animus* está ligado ao agito, à guerra e a uma leitura não tão profunda. Atribui o sonho noturno ao *animus* e o devaneio à *anima*. De certa forma há aqui uma desconstrução, pois o *sonho noturno* estava antes ligado à poesia e à mulher, que guarda a noite, reforçando o inconsciente dionisíaco, enquanto o *sonho diurno* ligava-se à Ciência apolínea, assim como o dia, sendo governado pelo homem.

Na segunda fase de Bachelard, não existe mais o confronto entre Apolo e Dioniso. O deus noturno ganha, uma vez que governa o mundo oculto da subjetividade da imagem. Logo, o filósofo francês conclui que somente o método da fenomenologia pode dar conta de uma *poética do devaneio*, em que o mundo real é absorvido pelo mundo imaginário, postulando que é saudável devanear.

¹³⁶ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 2000. p. 241.

Parece-me que fica claro afirmar a existência de certas ligações entre paixão, Dioniso e Fenomenologia de Bachelard, pois Dioniso é o deus regente da paixão arrebatadora e habita o inconsciente, que é extremamente valorizado pelo filósofo francês, uma vez que as imagens residem ali, ocultas, esperando a hora de serem despertadas no devaneio sonhador.

Logo sobre esta perspectiva de inversão, encontramos o espírito dionisiaco, uma vez que o filósofo rompeu com os pressupostos filosóficos até então propostos, instaurando um corte epistemológico denominado por ele mesmo de “filosofia do não”, cabendo ao cientista trabalhar na retificação do saber, por meio de rupturas e descontinuidades. Em um primeiro momento, o filósofo esteve sob influência da ciência apolínea, por isso tentou sistematizar um método científico ao analisar e estudar os símbolos suscitados pelos quatro elementos da natureza, vistos por ele como objetos materiais. Ao transitar entre ciência e poesia, caminhou entre razão e *sonho*. Acreditando que

“[...] para saber sonhar é preciso estar profundamente apegado ao real, não somente aos elementos da matéria, mas às palavras e à sua poesia, [...] sem dúvida, estas duas vertentes da sua obra, o sonho e o racional da ciência, são em certo sentido antitéticas. Mas Bachelard conciliou essas duas exigências, através de uma atitude: a recusa de qualquer dogmatismo.”¹³⁷

Assim, equilibrou as forças dionisiacas e apolíneas. Neste sentido concordo com a opinião de Ann-Déborah Lévy ao afirmar a necessidade de estabelecer harmonia entre o inconsciente dionisiaco e a razão apolínea:

“O dionisismo é ao mesmo tempo destruição e equilíbrio; embora possa chegar à anarquia não é em si anárquico, como acreditava Artaud, mas objeto de um 'método', como diz Rimbaud [...] Porém equilíbrio aqui não significa estabilidade nem serenidade, ao contrário: o dionisismo é um equilíbrio enquanto contrapeso necessário à moderação do mundo 'normal', à ordem apolínea.”¹³⁸

É importante não ver Dioniso somente como ameaça às normas pré-estabelecidas, pois, como afirma Lévy, Dioniso deve ser observado como um contrapeso ao excesso de espírito apolíneo. Assim, busca-se o equilíbrio, além de aliviar o rótulo de destruidor moral, que carrega tom pejorativo.

¹³⁷ Bachelard: o filósofo e o poeta. In: <http://www.terravista.pt/ancora/2254/bachld1.htm>. Acessada em 20/03/2003.

¹³⁸ LÉVY, A-D. *Dionisio: a evolução do mito literário*. In: BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*, 1997. p. 237.

Após a leitura das principais idéias de Bachelard, incluindo o devaneio dionisíaco, é possível perceber o diálogo com obra poética de Edival Perrini, uma vez que esta apresenta características que tendem a visões passionais, ligadas a Dioniso, já que este poeta valoriza no conteúdo o *sonho* como condutor poético, advindo do mundo inconsciente. Percebe-se também nos poemas de Perrini uma dicotomia entre um trabalho com conteúdo baseado na criatividade, na imaginação sonhadora que se opõe à forma, trabalhada ressaltando a concisão, a objetividade, tendências ligadas ao cerebral Apolo.

Na primeira obra de Perrini, *Entre sem bater*, existe a prosa poética que evoluirá até o último livro, *Armazém de ecos e achados*, a um poema de forma diminuta. Neste primeiro volume, as imagens dos quatro elementos se fundem, aludindo a uniões entre naturezas aparentemente opostas: *mar e céu*, elemento da *água* e elemento aéreo que formam um par amoroso; a aérea *borboleta* x a terrena *flor* também denotam uma conquista amorosa; a *nuvem* do *céu* que abala o sonhador quando seu par amoroso destrói seu *castelo*; a *cidade* vista com olhar amoroso, o poeta vê poesia em cena comum da natureza: *chorões*. Logo, todas as temáticas falam do amor, da paixão, do desejo, habitando assim o âmbito de Dioniso, regente das emoções, do *sonho* e desejo inconscientes. No entanto, as imagens *céu* e *mar* contêm uma ambigüidade, ora se apresentam controlados, ora *demonstram* todo um descontrole através de maremotos e *tempestades*. Assim, tanto a natureza, como o ser humano variam entre atitudes dicotômicas, como a poesia, que ora tende a uma construção dionisíaca, em que o *sonho*, as emoções, o *instinto* são valorizados, ora a uma construção apolínea, em que as atitudes concisas, ponderadas ressaltam a exatidão.

No segundo livro, *Poemas do amor presente*, ocorre novamente a ligação entre pares opostos, jogando o Eu Poético em um *mar* de dúvidas e incertezas, uma vez que ele busca definir qual caminho é o certo para construir poesia. No conteúdo, as forças dionisíacas continuam ressaltando imagens de paixão amorosa: a *chuva* que fecunda a *terra* gerando um filho. A *terra* apresentando-se *dura*, dificultando o nascimento de um *fruto* ou de uma *criança*, o que nos remete à idéia do nascimento de Dioniso, que teve dificuldades para sobreviver frente à dureza imposta pela ordem racional; o que esconde a *noite* e a *lua*, sendo que o mistério está ligado a

Dioniso, pois ele porta o *sonho* inconsciente, que nem sempre revela seu significado. A idealização de um tempo que já passou, logo o *sonho* retorna como escape da realidade.

Ocorre neste livro um pequeno progresso no trabalho com a forma, tendendo a poemas mais curtos, valorizando a precisão apolínea, embora o conteúdo continue sendo dionisíaco. É na terceira obra, *Olhos de quitanda*, que a exatidão poemática será trabalhada com maior ênfase. A visualidade é ressaltada pelo trabalho com fonemas e sons parecidos que formam ideogramas, lembrando a poesia feita pelos poetas concretos. Ocorre uma interpenetração de palavras semelhantes. O eu oscila entre ser *pedra* apolínea e esperança, emoção dionisíaca, ressaltando o *sonho* através da ação de *voar*, mas a visualidade é reforçada pelo desenho construído no poema intitulado *Vôo*. Os temas abordados são metalingüísticos, logo ocorre um diálogo de como se deve fazer poesia, que se liga ao trabalho da *lima de amolar*, postulado por Horácio, seguidor das normas apolíneas. Porém o conteúdo varia entre temas eróticos, oscilação entre ser emoção ou razão, o trabalho com a metalinguagem, ou seja, ocorre a manifestação dos dois âmbitos: dionisíaco e apolíneo.

Na quarta obra, *Pomar de águas*, volta-se a trabalhar com elementos naturais, que haviam sido diminuídos no volume anterior. Além da sensualidade, tema do repertório dionisíaco, trabalha-se com a dicotomia no conteúdo, como no poema *Sina*, que traz a vacilação do Eu entre ser um sonhador dionisíaco, como *Dom Quixote*, ou ser como o racional apolíneo *Sancho Pança*. Tal imagem de indecisão é reforçada pelo *sol* excessivo que traz *luz* apolínea, jogando o Eu em *sombra* desconhecida, componente do devaneio dionisíaco no poema *Tarde*. Os poemas apresentam uma forma que tende a versos curtos, logo se valoriza a precisão apolínea.

No último volume, ainda que a forma se mantenha concisa, ocorre a valorização do *sonho* dionisíaco na figura da *infância*, que se *maravilha* a cada nova imagem, ressaltando a criatividade. O filósofo Bachelard diz que se deve conservar o espírito da *infância*, pois este sabe devanear e, se tal devaneio deixa o indivíduo, o sujeito torna-se morto, um ser sem criatividade. Afirma que a *criança* em seus

devaneios realiza a unidade da poesia, uma vez que é sonhadora, passa a representar um ser cósmico. O filósofo ainda postula que:

“o poeta redesperta em nós a cosmicidade da infância”.¹³⁹

Logo os poemas de Perrini dialogam com Bachelard justamente quando o poeta aborda temas ligados à *infância*. Tal confirmação ocorre no poema intitulado *Traveseiro*, em que se compara o ato de *sonhar* à arte da imagem, na figura de um *menino travesso*, que necessita primeiro *plantar*, ou seja, passar pela *terra* para depois *devanear*.

A presença da estética dionisíaca aparece também no poema intitulado *Gata*, uma vez que este animal é comparado à cobra por sua astúcia e símbolo sexual, que se liga rapidamente à serpente tratada por Nietzsche na obra *Assim falou Zaratustra*, em que um pastor morde a cabeça de uma cobra e se transforma num ser que ri.¹⁴⁰ O prazer da risada, ou, do riso debochado também são comportamentos do deus Dioniso. O gato é sinuoso como a cobra, que, no símbolo da *Urobóro*, liga a vida e a morte, como o eterno *retorno*, idéia trabalhada por Nietzsche ao abordar Dioniso como o deus que contém tal característica.

O poeta passa a perceber que é constituído tanto de natureza dionisíaca quanto apolínea no poema *Norte*, quando encontra a *Sina* buscada anteriormente, uma vez que a força da *tempestade*, paixão dionisíaca, deve conduzir o Eu Poético à construção do poema. No entanto, o poeta admite uma forma trabalhada concisamente, em quatro versos em que a sonoridade chama a atenção do leitor, sendo que, em *Proa*, poema que fecha a obra, ocorre novamente a valorização do *sonho*, elemento inconsciente, que se liga ao enigmático Dioniso. Por outro lado, o Eu não dispensa totalmente os elementos terrenos ligados à razão apolínea, como o *brasão*, que contém toda a história dos antepassados, e o *pomar*, que une a *terra* com a *água* e o *ar*. Porém, percebe-se que o *ar* é novamente aclamado, seja através do *sonho*, ou do ato de *voar* e a *água*, como mantenedora da vida que abriga as emoções, ambos dionisíacos, assim como a *tempestade*, que conota a idéia de abundância criativa que é formada por *água*, *ar* e *fogo*, sendo este último elemento

¹³⁹ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*, 1998. p. 21.

¹⁴⁰ NIETZSCHE, F. *Da visão e enigma*. In: *Assim falou Zaratustra*. In: *Obras incompletas*. 1.ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural. Vol. XXXII. , 1974. (Os Pensadores), p. 252-253.

bastante ligado ao deus Dioniso pelo simbolismo da paixão, do desejo sexual, das emoções fortes e descontroladas.

Foi possível perceber que Perrini admite apenas a concisão no trabalho estético da forma, por isso conserva a influência do passado no símbolo do *brasão* e a mistura da *água, terra e ar*, no *pomar*, mas o que realmente constrói o conteúdo poemático é o *sonho*, dessa forma concordo com a opinião de Ann-Lévy ao perceber a necessidade do equilíbrio entre forças opostas: dionisíacas e apolíneas, que aparecem em Edival Perrini, em um jogo dialético entre uma forma concisa, lembrando a estética apolínea, que reforça a exatidão e um conteúdo repleto de *devaneio*, âmbito estético dionisíaco.

A poética de Perrini coincide com o postulado de Gaston Bachelard no que diz respeito à utilização do jogo dialético, herança de Hegel, e a importância do trabalho com as imagens dos elementos naturais, que formam símbolos arcaicos, habitantes do inconsciente coletivo, como aludiu Jung, levando a pessoa a criar *devaneios poéticos*.

CAPÍTULO III

O FAZER POÉTICO NA POESIA BRASILEIRA RECENTE

Como bem pudemos observar, tanto o filósofo Bachelard quanto Perrini oscilam em alguns momentos entre rigor científico, que se pode ligar às características apolíneas, e a imaginação sonhadora, que se liga às características dionisiacas. Essa dicotomia entre autor possesso e autor artífice, ou seja, aquele que contém forças ocultas, vive em agitação, não concorda com a ordem pré-estabelecida pelos preceitos como os de cânones literários, e este, ao contrário, que vive em harmonia, obedece às ordens e regras literárias, busca disciplina mental, encontra-se formalizada numa visão mítica dos deuses da Antigüidade Clássica: Dioniso e Apolo, na obra *A origem da tragédia*, de 1872¹⁴¹, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900)¹⁴². A intenção do filósofo era classificar as tragédias gregas. No entanto, hoje a dicotomia entre dionisiacos e apolíneos é utilizada para definir atitudes estéticas. O crítico Vitor Manoel Aguiar e Silva, na obra *Teoria da literatura*¹⁴³, expõe as características desses dois deuses: Dioniso vem como representante das energias ocultas, da música, da embriaguez, da orgia; já Apolo surge como representante da mesura, da luz, do limite.

Para Nietzsche, o fenômeno dionisiaco é a raiz única da arte grega, logo conclui que o verdadeiro espírito trágico só ocorre com a força dionisiaca, afirmando que por trás dos grandes personagens gregos está Dioniso:

“[...] todas as figuras célebres do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são apenas máscaras desse herói primordial, Dioniso.”¹⁴⁴

O pensamento deste filósofo alemão busca recuperar as forças instintivas, subjugadas pela razão durante séculos. Por isso critica Sócrates, uma vez que este filósofo grego encaminhou pela primeira vez a reflexão moral em direção ao controle

¹⁴¹ NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia apud Obras incompletas*. 1974. p. 31.

¹⁴² ARANHA, M. L. A. *Filosofando: introdução à filosofia*. 1993. p. 286.

¹⁴³ AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 162.

¹⁴⁴ NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*, 1974. p. 17.

racional das emoções, enfatizando na lógica a investigação dos argumentos e das regras do pensamento. A lógica, portanto, é preliminar ao caminho rigoroso do processo racional. Etimologicamente a palavra 'lógica' vem do grego *logos*, que significa palavra, pensamento, discurso, expressão, razão. Para Sócrates, o caminho para o conhecimento estava na busca do conceito que no sentido filosófico passou a significar:

"A razão que se dá de algo".¹⁴⁵

Segundo Nietzsche, a visão socrática faz com que o homem desconfie dos seus instintos, subestimando a capacidade de criação e de invenção do ser humano. Neste contexto, instinto se opõe a razão e exalta a intuição advinda dos ímpetus passionais dionisiacos.

Para Chevalier e Gheerbrant, autores da obra *Dicionário de símbolos*¹⁴⁶, Dioniso é o deus da libertação, da supressão das proibições e dos tabus, o deus das catarses e da exuberância.¹⁴⁷ E Pierre Brunel, autor de *Dicionário de mitos literários*¹⁴⁸, confirma que muitos são os mitos sobre esse deus. Geralmente apresentam-no como um deus perseguido desde seu nascimento. Ora ele é dilacerado, cozido e devorado pelos Titãs, ora é escondido na coxa de Zeus. A mitologia conta que Sêmele era uma mortal amada por Zeus, que, vítima do ciúme de Hera foi fulminada, sem querer, por um raio do amante. Este, para salvar seu filho, esconde a criança na coxa até o final da gestação. Conforme Brunel, o deus Dioniso é:

"[...] sujeito a dois nascimentos o que deixa marca em seu culto, especialmente no rito do *liknites* (criança de berço) que as mulheres chamam e procuram, e que desaparece todo ano e aparece no ano seguinte."¹⁴⁹

Dioniso é morto, segundo os mitos, de maneira passional, dolorosa e retorna metamorfoseado em outras formas. Na própria obra de Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*, (1855), especificamente na passagem *Da visão e enigma*, o demônio dionisiaco surge metamorfoseado em uma serpente. A estória conta que, enquanto

¹⁴⁵ ARANHA, M. L. A. *Filosofando*, 1993. p. 95.

¹⁴⁶ CHEVALIER & GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, 1999.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 340-341.

¹⁴⁸ BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*, 1997. p. 233.

¹⁴⁹ *Id.*

um pastor dormia, entrou em sua boca uma serpente negra e pesada. Zaratustra, que vinha passando, tenta e não consegue arrancar a cobra da boca do pastor. Logo, aconselha a este que morda a cabeça da cobra e cuspa-a para longe depois de decepada. O pastor cumpre o pedido, porém, ao levantar-se, não é mais o mesmo homem, sofreu uma transformação, foi metamorfoseado num ser que ria.¹⁵⁰ O riso irônico, debochado, está ligado a Dioniso como enfrentamento das normas pré-estabelecidas socialmente, assim como o riso despertado pela embriaguez e pelo prazer sexual. A cobra também representa a malícia do mítico demônio, pois se enrola, escondendo-se silenciosamente. Basta lembrar do símbolo da serpente que morde a própria cauda, enfiada em sua boca, *Uróboro*¹⁵¹, que, assim como Dioniso representa a idéia do “eterno retorno”. Tal idéia demonstra uma dialética: “a vida sai da morte” e “a morte sai da vida”, tendo, nos símbolos da roda ou no círculo, as posições da cobra *Uróboro*, que demonstra o eterno girar em torno de si mesmos: morte e vida, vida e morte.

Antigamente os termos consciente e inconsciente eram utilizados como marca de oposição: conhecimento e não conhecimento. Mas mesmo assim de maneira implícita, desde a antiguidade clássica, a faculdade da consciência estava intimamente ligada à razão apolínea. Tal ligação é possível de ser observada em Platão quando este aconselha que se pergunte ao deus Apolo sobre as leis fundamentais da República. Com Platão, o deus Apolo deixa de ser apenas um deus olímpico e passa a personificar o deus supremo, que valoriza o mundo das idéias, o mundo da razão. Para Brunel, Apolo é o deus da *luz*, personifica o *sol*, porém antes de Platão era visto como vingativo e irado. Essa raiva é possível de ser percebida no episódio da *Ilíada*¹⁵², em que Apolo, zangado com Agamenon, atinge todo o exército com a peste, ou quando machuca Pátroclo nas costas, facilitando a Heitor o golpe vitorioso¹⁵³. Apolo é considerado o preservador e protege os troianos. É por isso que Nietzsche aponta, na obra *O nascimento da tragédia*, Apolo como inimigo dos gregos, uma vez que protegia os troianos. É importante lembrar que o deus Apolo está ligado ao poeta clássico Horácio, justamente por este submeter o trabalho poético ao estudo, tentando, assim, aproximar-se do modelo imitado com o máximo

¹⁵⁰ NIETZSCHE, F. *Da visão e enigma*. In: *Assim falou Zaratustra*. In: *Obras incompletas*, 1974, p. 252-253.

¹⁵¹ CHEVALIER & GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, 1999. p. 816.

¹⁵² HOMERO. *Ilíada* (em verso). Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro s/d.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 268, verso 788.

de perfeição. A metáfora da “pedra de amolar” sintetiza todo o esforço de aprimoramento técnico, podendo ser conferida na obra de Horácio, *Arte poética, Epistula ad pisones*¹⁵⁴:

“Farei o trabalho da pedra de amolar, que não tem fio para cortar, mas é capaz de dar gume ao ferro; sem nada escrever eu próprio, ensinarei as regras do mister, as fontes de recursos, o que nutre e forma o poeta, o que fica bem, o que não, aonde leva o acerto, aonde leva o erro.”¹⁵⁵

Nesta passagem, Horácio desperta o aprendiz/leitor para a necessidade de estudar profundamente as técnicas e ser autocrítico no exercício de busca pela imitação perfeita. A “pedra de amolar” abriga a idéia da necessidade da paciência, do estudo laborioso para atingir uma imitação perfeita dos modelos clássicos. Horácio postula ainda, nesta obra, o discernimento do artista, que deve mediar a natureza (*ingenium*), que está ligada ao primitivo, às emoções, com a arte (*ars*), que é a técnica, através da imitação dos modelos clássicos, obedecendo sempre aos gêneros literários. Horácio condenou a “loucura” como arte criativa, ou seja, o poeta essencialmente possesso, envolto somente pela inspiração. Os autores artífices, também conhecidos como apolíneos, preferem a mesura, mantendo sempre a ordem, ao contrário dos autores possessos, conhecidos como dionisíacos, que tendem a romper com as ordens pré-estabelecidas, deixando fluir o instinto, a força primitiva. Horácio seguia a razão, defendia os cânones, valorizava a técnica, o estudo, o labor na construção racional de um poema, logo se pode afirmar que seu deus regente era Apolo, contrário à força primitiva dionisíaca, ligada a energias ocultas da noite, da embriaguez, da dança, da música, do riso.

Dada a proposição de que é possível admitir a manifestação, se não excludente, ao menos predominante de uma postura apolínea ou dionisíaca como elemento identificador do trabalho do poeta no momento da criação e que essa postura acaba por refletir-se na obra alcançada, passo a focalizar alguns momentos do desenvolvimento da poesia brasileira recente, a fim de neles identificar a escolha preferencial por uma ou outra dessas posturas. Esses momentos são aqueles que, segundo os historiadores, mais profundamente marcaram o quadro da poesia

¹⁵⁴ HORÁCIO, *Arte poética apud* ARISTÓTELES. *A poética clássica*/Aristóteles, Horácio, Longino; introdução por Roberto de Oliveira Brandão; trad. direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, p.53.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 64.

brasileira na metade e no final do século XX e que, tendo em vista as datas de publicação dos livros de Edival Perrini, mais diretamente podem ter se apresentado ao poeta paranaense no processo de interlocução que a obra que está sendo citada estabelece com o quadro da realidade literária que se lhe oferece. Ou seja, o quadro poético que se apresenta ao leitor Perrini, no momento de formação do poeta Perrini, ou, no momento em que o mesmo se dispõe a criar, será provavelmente aquele que se propõe canonicamente a toda a geração de poetas brasileiros que produz nas décadas finais do século XX e sua fronteira inicial pode, para efeitos práticos, ser deslocada na década de 1940, ao tempo em que o Modernismo chegava a sua terceira década de vida.

Nos anos 40, surgiu um grupo de poetas denominado *Geração de 45*. Tal grupo contestava a revolução literária de 1922, considerando os aspectos do modernismo como impuros: o desleixo com o ritmo, emprego de recursos fáceis como a piada, a anedota, levou esses poetas a buscar novamente o passado com a qual a semana de 1922 rompera, restaurando os metros tradicionais da linguagem e dos temas, voltando-se às estéticas do Parnasianismo e do Simbolismo. O poeta João Cabral de Melo Neto, (1920-1999), conhecido como o poeta cerebral, fazia parte cronologicamente dessa Geração de 45, mas se sentia totalmente estranho a ela, como bem afirmou o crítico Wilson Martins¹⁵⁶. Cabral rompeu com a mesma, uma vez que discordava do sentimentalismo que havia em suas poesias. Outro ponto em que Cabral se diferenciava de seus colegas de geração era o fato de não negar certas heranças modernistas, como o emprego do verso livre. Escreveu inclusive uma crítica à Geração de 45, em que custa a admiti-la como Geração, assim como aponta que tal grupo não podia ter atitude de revolta, uma vez que o Modernismo de 1922 já havia esgotado tal postura.

“[...] considero equivocada, também, a afirmação de alguns teóricos da poesia de 1945, da existência de um espírito de renovação radical, silencioso mas evidente por si mesmo. Não creio que haja esse espírito como não creio que haja nesses poetas de 1945 uma nova consciência, diversa dos poetas anteriores”.¹⁵⁷

¹⁵⁶ MARTINS, W. *Cabral por ele mesmo*. In: *Jornal O Globo*, caderno de prosa e verso, 23/01/1991.

¹⁵⁷ CABRAL, J. M. N. *Obra completa*, 1994. p. 743.

Segundo o crítico Ítalo Moriconi¹⁵⁸, Cabral explorou com originalidade a estética modernista, de uma maneira renovadora, uma vez que até os anos 40 nenhum modernista havia feito algo semelhante no Brasil. O crítico também comenta que este poeta já havia percebido a crise do Modernismo nessa época, no entanto, considerou cedo para afirmar tal diagnóstico.

Cabral sempre buscou compor o poema de forma objetiva, rejeitando o exagero subjetivo e sentimental através de uma linguagem concisa. Para demonstrar a construção elaborada de um poema de Cabral, transcrevo uma parte de *Psicologia da composição*:

VII

É mineral o papel
onde escrever
o verso; o verso
que é possível não fazer.
São minerais
as flores e as plantas,
as frutas, os bichos
quando em estado de palavra.

É mineral
a linha do horizonte,
nossos nomes, essas coisas
feitas de palavras.

É mineral, por fim,
qualquer livro:
que é mineral a palavra
escrita, a fria natureza

da palavra escrita.¹⁵⁹

O poeta considera a mineralidade da palavra, ou seja, a palavra em estado puro, tanto que diz que *flores, animais, plantas*, enfim, elementos da natureza, são *minerais* quando em *estado de palavras* escritas. Essa natureza da escrita como fria leva à idéia do corte racional, exato, feito pelo poeta, que valoriza a objetividade e não a subjetividade. O título do poema faz alusão *A Filosofia da*

¹⁵⁸ MORICONI, I. *Desmarcando terrenos, alinhavando notas: uma história da poesia recente no Brasil*. UERJ, 1992. p. 12.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.96.

*Composição*¹⁶⁰, de Edgar Allan Poe, em que o autor descreve como elaborou a construção da cada etapa do poema *The Raven*¹⁶¹. Embora *A filosofia da composição* tenha surgido em pleno Romantismo norte-americano, quando a criação poética era vista em termos subjetivos, Poe coloca-se em uma posição intelectualista para descrever como elaborou racionalmente *The Raven*. Os poetas Poe e Cabral, ainda que distantes em períodos literários e nacionalidade, possuem em comum essa característica de construir seus poemas, através da objetividade, da lucidez, assemelhando-se a arquitetos que planejam sua construção.

Em 1942, João Cabral de Melo Neto publica seu primeiro livro, *Pedra do Sono*, mas é a partir do seu segundo livro, *O engenheiro*, 1945, que o poeta começa a assumir uma postura radicalmente artesanal. A linguagem cabralina não deixa supor a subjetividade do poeta, sendo avessa à poesia que enfatiza a musicalidade ou a aceitação da inspiração inconsciente. Sua criação poética buscava construir o poema através do rigor, da contenção, do equilíbrio e da disciplina, ressaltando a importância do raciocínio, da clareza e da atenção, todas essas características de âmbito apolíneo. Cabe demonstrar um poema retirado da obra *O engenheiro*.

O poema

O papel nem sempre
é branco como
a primeira manhã.

É muitas vezes
o triste e pobre
papel de embrulho;

é de outra vezes
de carta aérea,
leve de nuvem.
Mas é no papel,
no branco asséptico,
que o verso rebenta.

Como um ser vivo
pode brotar
de um chão mineral?¹⁶²

¹⁶⁰ POE, E. A. *A filosofia da composição apud Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

¹⁶¹ POE, E. A. *The Raven apud O corvo e suas traduções*. Organizado por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

¹⁶² MELO NETO, J. C. *Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. Seleção de Antonio Carlos Secchin. São Paulo: Global, 1998. p. 21.

Nesta criação metapoética, o poeta demonstra a difícil arte de construir um poema, uma vez que existe a necessidade de raciocínio e lógica matemática. Muitas vezes o papel, local em que a arte poética se apresenta, surge como: “o triste e pobre/papel de embrulho”, desprovido de maior rigor. Mas o poeta lembra: “mas é no papel/no branco asséptico/que o verso rebenta”. A tentativa esperançosa de não desistir frente à dificuldade, pois é neste *papel* em *branco* o campo decisivo em que ocorre a luta contra o fácil, o subjetivo, até aparecer o artefato, o poema. Surge um questionamento no verso final que sintetiza a idéia da materialidade da palavra: “como um ser vivo/pode brotar/de um chão mineral?” O poema é um ser vivo que nasce da *palavra* escrita do material concreto, fruto do pensamento e da disciplina intelectual. A criação poética de Cabral é matemática como a criação do engenheiro que constrói sua obra de forma útil.

A lição de poesia

.....
E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.¹⁶³

A partir do momento em que o poeta passa a conhecer intimamente a *palavra*, sabendo identificar o momento em que ela surge, ou desvanece, ou finalmente permanece, ele está apto a construir a *máquina útil*, o poema. Esta mesma metáfora, em que o poema é comparado a uma *máquina*, aparece também com o poeta francês Paul Valéry, em *Poesia e pensamento abstrato* (1939):

“Na verdade, um poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através de palavras.”¹⁶⁴

Dialogam entre si o poeta francês Valéry e o poeta brasileiro Cabral, pois ambos enfatizam em suas construções poéticas uma clareza que renova certas

¹⁶³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁴ VALÉRY, P. *Poesia e pensamento abstrato* *apud* VALÉRY, P. *Variedades*. Organização e introdução João Alexandra Barbosa. Trad. Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 209.

formas simples apresentadas nos poemas, como no trecho acima de “que conhece o funcionamento/a evaporação, a densidade/menor que a do ar”. As *palavras* são primeiramente submetidas à análise de um raciocínio lúcido, para depois passarem a fazer parte da *máquina*, que é o poema, calculado de forma precisa. Essa perspectiva de rigor formal e temático alude ao grupo de poetas apolíneos, pois, como já visto, Apolo passa a ser o defensor do artista preocupado com a forma, o rigor, o metro, buscando construir a arte de maneira objetiva, evitando assim a passionalidade dionisiaca, condenada pelos autores clássicos. Tanto que Horácio postula a metáfora da *pedra de amolar*, ensinando a seus discípulos a importância do estudo metuculoso e enfatizando uma idéia de racionalidade na construção criativa do poeta.

O espírito apolíneo manifesta-se em Cabral não somente em sua poesia, mas também em algumas de suas conferências. Observe-se uma passagem da Conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo em 1952, *Poesia e composição, A inspiração e o trabalho de arte*. Cabral afirma existirem dois tipos de poeta: o que ele denomina *bissexto*, com pouca experiência, predominando a subjetividade em seus trabalhos poéticos, sendo próximos dos poetas dionisíacos, e aquele que se impõe o poema, partindo de um tema escolhido por motivo racional. Dentro desta visão mais racional, Cabral recrimina as escolhas do poeta *possesso-bissexto*:

“A existência objetiva do poema, como obra de arte, não tem sentido para ele. O poema é um depoimento e quanto mais direto, quanto mais próximo do estado que o determinou, melhor estará. A obra é um simples transmissor, um pobre transmissor, o meio inferior que ele tem de dar a conhecer uma pequena parte da poesia que é capaz de vir habitá-lo.”¹⁶⁵

O poeta recrimina também a idéia de criação poética advinda da presença de gênio inspirador, assim como a possível justificação científica da existência da inspiração, advinda do inconsciente:

“A inspiração será identificada por uns como a presença sobrenatural – literalmente – e a inspiração pode ser localizada por debaixo das justificações científicas para o ditado absoluto do inconsciente.”¹⁶⁶

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 729.

¹⁶⁶ MELO NETO, J. C. *A inspiração e o trabalho de arte apud Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 728.

Essas passagens mostram Cabral rejeitando a inspiração inconsciente, âmbito dionisíaco, e aproximando-se da construção do poema em atitude apolínea, que entende a forma sendo minuciosamente trabalhada pelo cérebro. Tanto que ele mesmo explica o poeta intelectual:

“O artista intelectual sabe que o trabalho é fonte da criação e que uma maior quantidade de trabalho corresponderá uma maior densidade de riquezas.”¹⁶⁷

Ou seja, ele explica que quanto maior o trabalho intelectual para construir uma criação poética através da objetividade, maior será a densidade, a concretude do poema.

Os críticos aproximam a obra de Cabral ao Movimento Concreto, iniciado somente em 1955. No entanto, Antonio Carlos Secchin alerta ao leitor que não vê Cabral como participante de uma postura triunfalista, como a de Haroldo de Campos, apontando que os poetas concretos geraram um ‘divisor de águas’, envolvendo grupos que brigam até hoje, e de maneira irônica acrescenta:

“No texto concretista, em sua vertente combinatória, a obra pode ser aberta, mas só com as chaves do dono.”¹⁶⁸

Para exemplificar tal ironia, lembra do poema *Alea I, variações semânticas*, de Haroldo de Campos, em que o poeta avisa ao leitor que existem 3.628.800 combinações previstas para inventar um poema, reduzindo-o a um jogo de cartas, segundo a opinião de Secchin. Para este crítico, Cabral possui outro tipo de vínculo com a palavra:

João Cabral não compartilha desse triunfalismo, dessa jubilosa certeza do verbo. Na sua obra, ao contrário, o vínculo entre palavra e realidade será sempre lacunoso [...] Daí a necessidade das contínuas versões e leituras com que cerca um objeto, criando metáforas ‘até certo ponto’, metáforas de vigência restrita, convocadas para serem suprimidas pela denúncia de sua própria insuficiência. Temos, pois, a palavra como assédio maciço a uma realidade inesgotável, a uma plenitude ilegível no todo, mas que se deixa entreler em seus restos no poema.¹⁶⁹

Ao observar-se a postura de concretos e Cabral, percebe-se que tinham em comum a oposição ao lirismo e à subjetividade. Os poetas concretos almejavam

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.733.

¹⁶⁸ SECCHIN, A. C. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 77.

¹⁶⁹ *Id.*

explorar a tensão entre as *palavras* no espaço da folha em branco de papel, logo admiraram a maneira quase cirúrgica com que Cabral constrói a *máquina* poema, através de uma linguagem racional, objetiva e concisa. No entanto, Cabral estava sempre se renovando. Temas comuns, como a saudade da infância no símbolo do rio Capibaribe, o sertão nordestino, local de solidão e silêncio ou a Espanha, terra em que culturas distintas se encontram, fazem com que o poeta aborde além de temas metalingüísticos, a vida do homem.

Em 1966, 14 anos após a formação do grupo concreto, Cabral publica a obra *A educação pela pedra*, vista por muitos críticos, com marcas da prática concretista. Porém, no poema que leva o mesmo nome dessa obra, parece-me que a educação proposta pela pedra, que é dureza e dificuldade, acaba sendo transmitida através de mundos materiais diversos: no primeiro poema, a *lição da pedra* se faz através da difícil arte apolínea: aplicar-se na construção de um poema, tarefa laboriosa, que exige muita dedicação e disciplina; no segundo trecho, também há uma lição árdua, pois relata a sina do sertanejo, uma vida cheia de abstinências desde o nascimento, exigindo do homem uma disciplina ascética.

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, freqüentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua camadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.¹⁷⁰

Na primeira parte, o poeta comenta a necessidade de freqüentar as lições para poder aprender a *tarefa da pedra*. A *pedra*, símbolo da *terra*, alude ao estudo

¹⁷⁰ MELO NETO, J. C. *A educação pela pedra*. In: *Melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*, 1998. p. 185

minucioso e dedicado, que implica disciplina e método. Como a *pedra de amolar* de Horácio, que postula a necessidade de aplicar-se no trabalho de construção poética, uma vez que este envolve razão e objetividade. Tal objetividade nos remete à lição apolínea da disciplina no método de criação. O ensino pela *pedra* não tem cartilha, logo exige uma busca e dedicação maior para captar tal aprendizagem. Esta se faz de fora para dentro. O poeta deve buscar o sentido de sua criação não no inconsciente, mas sim nos objetos que o cercam, tentando aproximar a *palavra* mais adequada para designar esses objetos. A *lição de pedra* impõe desafio, propondo uma luta entre o poeta e o fazer poético, por isso a lição de moral se apresenta com resistência fria, cabendo ao poeta penetrar na carnadura concreta, que exige economia, reforçando a idéia de poesia cerebral, que tende à concisão de *palavras*, uma vez que estas necessitam objetivar intelectualmente os objetos escolhidos para construir o poema. Já no segundo trecho, não se aprende a *pedra*, pois a vida árida, desértica do *sertão* impede qualquer contemplação. O homem sertanejo necessita sobreviver ao *sertão*, que lhe impõe uma série de privações e dificuldades, por isso a *pedra*, símbolo da dureza terrena, impõe uma sina ao homem do *sertão*: ele nasce com o destino da *pedra* entranhada na sua alma, logo terá que sobreviver através também de uma disciplina tentando viver o cotidiano imposto pela aridez sertaneja.

O percurso histórico da poesia concreta compreende basicamente as décadas de 1950 e 1960. Os primeiros passos dessa produção vanguardista se deram no lançamento da Revista *Noigandres*, em 1953, por Décio Pignatari e os irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Em 1958, esses poetas publicam nesta revista o plano-piloto da poesia concreta, que tem como idéias fundamentos de poetas estrangeiros: a exploração espacial de Mallarmé e Cummings, em que o verso é abolido e o substantivo valorizado; a idéia futurista de Apollinaire, que valorizava a visualidade; o estudo de Ezra Pound sobre os ideogramas chineses e a palavra-metáfora de Joyce. Importante lembrar que esses poetas, denominados concretos, seguiam a segunda fase de Mallarmé, marcada pela obra *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard*¹⁷¹, de 1897, em que o poeta francês passa a observar a estrutura do poema, o espaço em branco na folha de papel. A célebre frase “a poesia se faz com palavras, não com idéias”, traduz o sonho mallarmeano de uma

¹⁷¹ MALLARMÉ, S. *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard* apud CAMPOS, A. [et al]. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991. Caderno especial.

poesia premeditada e estrutural. Os poetas concretos rejeitam a poesia subjetiva, acreditam que a poesia concreta deve ser:

“tensão de palavras-coisas no espaço-tempo.”¹⁷²

Alguns trabalhos dos poetas concretos assemelham-se aos do poeta Cabral, uma vez que priorizam temas metapoéticos, valorizando o espaço e ressaltando a forma. Rejeitam a idéia de criação poética sob o domínio do *sonho* ou da inconsciência e valorizam o raciocínio e a objetividade. Os concretistas valorizavam a construção objetiva na estrutura do poema. Um bom exemplo dessa estrutura formal, que ilustra esses aspectos de racionalidade é o poema que se segue de Décio Pignatari, formado basicamente por uma única palavra, *terra*, que será desconstruída para despojar-se de qualquer significação precedente:

ra terra ter
 rat erra ter
 rate rra ter
 rater ra ter
 raterr a ter
 ratterra terr
 aratterra ter
 raratterra te
 rratterra t
 erratterra
 terratterra¹⁷³

Como o próprio Pignatari afirma, na construção de *Terra*:

“usou o processo de ‘retro-alimentação’ (*feedback*) da cibernética como recurso estrutural do poema”.¹⁷⁴

Explica como trabalha tal processo:

[...] Qualquer aparelho que empregue o *feedback* negativo, seja denominado servomecanismo ou não, pode ser considerado como ‘movido pelo erro’ e ‘auto-corretivo’

¹⁷² CAMPOS, Augusto de. [et al.]. *Teoria da poesia concreta*. 1975. p. 43.

¹⁷³ PIGNATARI, D. apud CAMPOS A. [et al.]. *Teoria da poesia concreta*, 1975. p. 73.

¹⁷⁴ *Id.*

(ou 'compensador de erro'). Isto porque opera quando o rendimento se desvia de um determinado nível, ou está em erro em relação a ele; a operação do *feedback* negativo compensa o erro, corrigindo o rendimento [...]¹⁷⁵

Assim, prossegue explicando como o poema *terra* traz o princípio do 'erro':

Na sétima linha-membro do poema *terra* – que até então vinha se compondo desta única palavra, articulando-se e desarticulando-se, como a correr na fita de um teletipo ou na esteira rolante de um noticiário luminoso – dá-se a súbita introdução de um elemento novo, gerado pelo próprio núcleo inicial: - a sílaba *ra*, formando *ara* ao se ligar com o *a* descartado da palavra *terr a* na linha-membro anterior; esse elemento novo (que está em 'erro' em relação à expectativa do leitor, que aguardaria, simplesmente, a formação contínua do vocábulo *terra*, e não a duplicação de sua sílaba final) é 'memorizado' pelo poema e passa a controlar o seu rendimento subsequente, retificando-o, desencadeando outro elemento, aparentemente inesperado, mas desejado pelo processo – *rara* - até atingir o clímax – *terraaterra* – que baliza, como nível necessário e procurado voluntariamente, o campo de ação do poema. Essa estrutura regulada pelo 'feedback' é corroborada pelos elementos temáticos da maneira a mais eficaz: a palavra *erra*, produzida já na segunda linha do poema, e que está constantemente se insinuando no corpo da peça, torna explícita a estrutura-conteúdo: a um tempo a operação do poema, o 'olhar de errata' do poeta, que acerta errando, ou que transforma seus erros em acertos no 'campus' semântico por ele trabalhado; e – a um tempo, dissemos – a própria estrutura isomórficamente resultante. Ideoforma [...]¹⁷⁶

Percebe-se também, no poema de Pignatari, o trabalho proposto por Mallarmé com o espaço em branco na folha de papel, valorizando o jogo visual, além do trabalho com a sonoridade.

Em uma primeira análise, a tendência é ligar a poesia concreta somente e exclusivamente à postura apolínea, uma vez que a forma e o conteúdo são trabalhados de maneira matemática, racional, exata, objetiva, contrária ao impulso lírico, em um jogo de palavras, como no poema acima. No entanto, se observarmos a atitude revolucionária, de rompimento com o verbo e a valorização do substantivo, conseguindo renovar e surpreender o público, mesmo após o impacto do passado, causado pela Semana de Arte Moderna, em 1922, constata-se a ocorrência de uma ruptura, isto é, os poetas concretos abrigam dialeticamente, sob este ângulo, o espírito dionisíaco, não aquele do fluir da paixão, mas, sim, aquele que, com originalidade, traz renovação, como bem acompanhamos Lévy, ao explicar que dionisismo é

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷⁶ *Id.*

“contrapeso necessário à ordem apolínea para manter-se o equilíbrio”.¹⁷⁷

Nos anos 70 tem lugar uma reação à pressão pelo rigor exercida pela poesia concreta, que vai receber o nome de Poesia Marginal. Uma das principais plataformas dos poetas marginais é aproximar poesia e vida, priorizando situações cotidianas, característica que lembra o Modernismo de 1922, pois, além da temática cotidiana, os poetas marginais voltam a praticar o poema-piada, desfazendo-se da erudição e tecnicismo dos poetas concretos.

O trabalho dos poetas marginais foi divulgado por Heloísa Buarque de Hollanda sob o título *26 poetas hoje*¹⁷⁸, em 1975. Entre eles figuram os nomes de Ana Cristina César, Antônio Carlos de Brito, conhecido como Cacaso, e Chacal, os quais, segundo o crítico Secchin em seu livro *Poesia e desordem*¹⁷⁹, tiveram seus trabalhos publicados em editoras “normais”, ou seja, saíram do esquema da edição marginal.

No estudo feito por Carlos Alberto Messeder, na obra *Retrato de época*¹⁸⁰, é possível conferir que o termo ‘marginal’ vem de dois comportamentos: o primeiro - os poetas obrigaram-se a vender seus livros de maneira clandestina, uma vez que as grandes editoras não publicavam suas produções, em parte temendo represália do governo militar; o segundo – seus poemas conflitavam com o gosto estabelecido, rompendo com tradições, inclusive a literária. Os poetas usavam uma linguagem irônica, tecendo críticas à repressão da liberdade pela ditadura de 1964. Outra discussão que aparece com frequência é o debate com as vanguardas, principalmente com o concretismo.

Os poetas marginais reuniam-se em grupos, geralmente moradores da zona sul do Rio de Janeiro, no entanto, participavam também do movimento, alguns moradores de Minas Gerais, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo o estudo de Pereira destacam-se quatro grupos principais: *Frenesi*, *Vida de artista*, *Nuvem cigana* e *Folha de rosto*.¹⁸¹ Este último atuava de forma expressiva no espaço universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro, principalmente no curso de

¹⁷⁷ LÉVY, A-D *apud* BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*, 1997. p. 237.

¹⁷⁸ HOLLANDA, H. B. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

¹⁷⁹ SECCHIN, A. C. *Poesia e desordem*, 1996. p. 102.

¹⁸⁰ PEREIRA, C. A. M. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*, 1981.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 16.

Letras, ainda que criticassem o academicismo. Os outros três grupos demonstravam uma maior antipatia pelas Instituições, o tanto que na história literária essa atitude de tédio e deboche dos marginais frente à Academia ficou conhecida como “desbunde”, postura dionisíaca por natureza, uma vez que rompia com valores tradicionais, balançando a ordem vigente. Este comportamento era demonstrado através de ironia e da utilização de uma linguagem coloquial, dando preferência às palavras de baixo calão, opondo-se, com essa atitude, ao intelectualismo das vanguardas, como podemos constatar neste poema de Cacaso, intitulado: *Política literária*. Enquanto concretos e assemelhados discutem, o poeta marginal mantém uma postura de tédio, agredindo as vanguardas com sua atitude de desdém:

Política literária

O poeta concreto
discute com o poeta processo
qual deles é capaz de bater o poeta abstrato.

Enquanto isso o poeta abstrato
tira meleca do nariz.

182

Essa forma de fazer poesia colocou-se contrária ao império racionalista de construção poética objetiva e cerebral, ligando-se às características do artista dionisíaco, pois propôs um rompimento com a ordem vigente, estabelecendo novamente a necessidade da emoção e da paixão nos poemas. Retratam temas simples, como natureza, amor, sexo, tentando estabelecer contato com o leitor através de uma linguagem coloquial que abordava situações cotidianas, de “lugar-comum”. Muitas vezes, em atitude de agressão à ordem estabelecida, utilizam palavras de baixo calão em seus poemas. Essa atitude nos leva ao orgíaco Dioniso, que aparecia nas festas teatrais explicitando o desejo sexual através de personagens eróticas, lascivas, com predomínio de imagens fálicas. Tal atitude também pode ser considerada um “desbunde”, uma vez que Dioniso provocava e rejeitava o social, o institucionalizado, representado pela ordem e contenção apolínea.

¹⁸² BRITO, A. Carlos. *Política literária* apud PEREIRA, C.A. M. *Retrato de época*, 1981. p. 175.

A atitude dionisiaca está presente ainda na própria publicação da produção marginal que era feita às escondidas, assim como avessa aos empregos institucionalizados, pois os marginais acreditavam que toda rigidez reduzia o processo criativo. Nas palavras de Cacaso:

Uma resistência intuitiva ao sistema editorial dominante ou uma incompatibilidade [...] com o sistema tradicional. Incompatibilidade esta que, na minha opinião, se liga a inúmeras outras incompatibilidades institucionais vividas por estas mesmas pessoas, tais como a recusa de certos empregos considerados burocráticos [...], portanto, com pouco espaço para o exercício da criatividade, a recusa de uma separação excessivamente rígida entre trabalho e lazer, ou mesmo a não-aceitação de um regime de trabalho metódico, inalterável e assim por diante.¹⁸³

O processo criativo dos marginais é totalmente diferente da construção apolínea. Criticavam ferozmente o intelectualismo do grupo concreto. O poeta marginal tematizava o cotidiano através de anedotas, sátiras e piadas, mesmo que necessitassem apelar ao grotesco e ao palavrão. Não há o refinamento da sutil ironia concreta. Observe o exemplo a seguir na obra intitulada *Segunda classe*, de Cacaso e Luis Olavo Fontes. Tal livro é resultado de uma viagem que os dois poetas fizeram de Pirapora a Juazeiro.

JUAZEIRO DE VASSO

sombras decapitadas
calor retado
caralho¹⁸⁴

Os poetas utilizam a forma não-padrão e local no termo “retado”, ao invés de utilizar a forma padrão “arretado”, e assim já transgridem a norma culta. Outra transgressão é pela utilização do palavrão “caralho”. O motivo tem duplo sentido, um, sexual: a árvore *juazeiro* decapitou a *sombra*, com isso o *calor* é insuportável, tanto o *calor* do fogo do desejo quanto o *calor* excessivo do local, feito pelo clima quente da região, que é outra forma de abordar o tema.

Sabe-se que o poeta marginal ressuscitou na literatura a idéia do poeta possuidor de loucura criativa, o autor possesso/dionisiaco. Acompanhe o poema a seguir:

¹⁸³ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 299.

ÚTIL COMO A PÓLVORA

Márcio Borges/Almanaque n° 2

o poeta é um espião de almas
 ladrão perfeito
 no imperfeito do subjetivo
 conjuga defeitos
 é sincero
 o poeta é um cara rouco
 sério
 é louco¹⁸⁵

O título já remete à idéia de que o poeta é detonador, explosivo, subversivo, explodindo para todos os lados como a pólvora, não poupando pedaços de nada. Todas as más conotações atribuídas ao poeta estão no poema, mas de forma invertida, uma vez que ressaltam na verdade qualidades: o poeta é *ladrão perfeito*, pois rouba o segredo das *almas*, lê a subjetividade nas pessoas; é *sincero* ao reconhecer os *defeitos* alheios; é *rouco*, pois sua voz fica abafada pela sociedade, ao contrário do que esta pensa, o poeta é *sério*, mas principalmente *louco*. No entanto, essa *loucura* é a *loucura* no ato criador, em que a subjetividade e as imagens inconscientes são identificadas por ele, decifradas e traduzidas por meio de metáforas. Por isso, o poeta marginal abriga o espírito dionisíaco, aquele que esconde no inconsciente e na subjetividade, as mensagens poéticas.

Passamos ao panorama dos anos 80 e 90. Essas décadas não trouxeram muitas polêmicas ou controvérsias como as décadas precedentes. Os poetas recebem influências diversas e interpretam as várias heranças culturais, principalmente as décadas de 20, 60 e 70. Como bem observou Benedito Nunes, a arte poética é uma composição de cânones e este exige hermenêutica¹⁸⁶. Assim, uma primeira herança cultural que se percebe nos anos 80 é a surgida na década de 20, a tradição modernista, que, com o verso livre, a variedade rítmica, o coloquialismo, o estilo de mistura, combinando o elevado com o vulgar e o humor, incorporam-se no repertório poético dessa década. Logo, existe nos poetas desses tempos a estética dionisíaca, que se faz presente através do rompimento com o institucionalizado e do humor como arma literária.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 279.

¹⁸⁶ NUNES, B. *A recente poesia brasileira*. 1991. p. 178.

De outro lado, aparece a estética apolínea, uma vez que os novos poetas seguem Cabral e as nuances concretas. Percebe-se que, após o falecimento de Carlos Drummond de Andrade, em 1987, surgem seguidores que combinam as matizes do cotidiano com o aprofundamento dos temas existenciais. Esses poetas voltam-se para a poética de João Cabral de Melo Neto, que apresenta contenção dos impulsos líricos, rigor na construção do poema, associando fontes populares, o cordel nordestino e um despojamento ascético que nos brinda com poemas que ultrapassam o movimento concretista. Os concretistas influenciaram profundamente os anos 80, com a técnica do poema curto metapoético, mas assim o fizeram também os poetas marginais dos anos 70, com seu louvor da espontaneidade, do descompromisso, da paixão. Pode-se alinhar na tendência quatro características deste cenário, segundo o estudo do crítico Benedito Nunes:

"a tematização reflexiva da poesia ou a poesia sobre poesia, a técnica do fragmento, o estilo neo-retórico e a configuração epigramática".¹⁸⁷

A metalinguagem de João Cabral de Melo Neto, nos anos 40, expande o alcance didático da reflexão sobre poesia, demonstrando a importância da objetividade racional na construção do poema. Essa mesma característica metapoética surge nos poetas concretos, assim como a concisão no trabalho artesanal. Tal postura ganhou seguidores. O curitibano Paulo Leminski utilizou procedimentos de configuração epigramática, tendendo muitas vezes à miniatura, assim como a técnica do fragmento, misturando poesia e publicidade. Aproveitou também o modelo de precisão oferecido pelo haicai, alinhando-o a um conteúdo irreverente. Vozes destacadamente reflexivas compõem, de outro lado, o estilo neo-retórico na poesia brasileira recente, ensina Benedito Nunes.

A História da Poesia Brasileira focalizada neste trabalho parte da década de 40, com o surgimento dos primeiros passos da poética de João Cabral de Melo Neto, que, ao contrário de sua geração, passou a valorizar o lirismo construído de forma objetiva, exata, lembrando a precisão matemática de um arquiteto que elabora sua obra. Ele rejeita qualquer idéia advinda do inconsciente e do sentimentalismo, ressaltando em seus poemas um trabalho racionalmente construído.

¹⁸⁷ NUNES, B. *A recente poesia brasileira*, 1991. p. 179.

Nos anos 50, ao redor de 1956, surge um grupo de poetas denominados concretos, que também, embora de forma distinta, enfatizam a construção racional do poema. Já os anos 60 foram marcados pelo protesto ao golpe militar, abrindo espaço para a poesia engajada, em que os poetas, segundo Pedro Lyra:

“[...]acreditavam na eficácia revolucionária da palavra poética.”¹⁸⁸

A década de 60 trouxe duas vanguardas, o *Poema-processo* em 1967, que tinha como postulado a abolição da palavra, eliminando a literariedade, e a *Arte-postal*, também difundida nos anos 70, que serão marcados por uma poesia contrária ao racionalismo concreto e ao excesso de engajamento político, denominada Poesia Marginal. Estes poetas “alternativos” utilizavam uma linguagem repleta de irreverência, abordando os mais diferentes temas, inclusive o fazer poético da poesia concreta, através da crítica irônica, assim como a simplicidade das situações cotidianas, muitas vezes abordadas através de palavras de baixo calão.

A poesia brasileira dos anos 80, segundo o estudo do crítico Benedito Nunes, é formada pelo pluralismo estético, recebendo influências da poesia cerebral cabralina, do diálogo metalingüístico dos poetas concretos, da espontaneidade “marginal”, assim como da preferência pela configuração epigramática, compondo um híbrido perfil poético. Se os anos 80 são pouco ruidosos e sorvem de fontes do passado, o mesmo ocorre com a década de 90, em que, segundo o estudo da poeta e crítica Heloísa Buarque de Hollanda, se apresentam poetas cultos, de nível universitário, que prezam os críticos, contrários aos poetas marginais nesse sentido. Para a autora, existe um crescimento da poesia feminina, negra e *outing-gay*, perpetuando o caráter híbrido, em que os poetas tentam equilibrar forças opostas, isto é, uma construção racional e objetiva, com temas subjetivos e emocionais.

Essas duas heranças, o rigor e a precisão de João Cabral de Melo Neto e da Poesia Concreta, assim como a espontaneidade ou o “desbunde” da Geração Marginal e do próprio modernismo dos anos 20, acabam marcando uma das posturas em face do fazer poético nos anos 80 e 90. É no seio dessa diversidade que se pode registrar um encaminhamento peculiar da dialética apolíneo/dionisíaco, que corresponde em última análise à postura identificada em Edival Perrini. Para

¹⁸⁸ LYRA, P. Sincretismo – A poesia da Geração 60. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 103.

conferirmos o quanto este poeta dialoga com o seu tempo, transcrevo a seguir poemas datados entre os anos 70, 80 e 90, que também trabalham com uma linguagem repleta de precisão e um conteúdo que tematiza a libertação. Sigo em ordem cronológica, iniciando pelo poeta Ferreira Gullar, entre os anos de 1975 e 1980, com a obra *Na vertigem do dia*¹⁸⁹; depois em 1987, com Paulo Leminski, em *Distraídos venceremos*¹⁹⁰; de 1989, as obras, de Ronaldo Brito, em *Quarta do singular*¹⁹¹ e Paulo Henriques Britto, em *Mínima Lírica*¹⁹².

Traduzir-se

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte –
será arte?¹⁹³

¹⁸⁹ GULLAR, F. *Na vertigem do dia* apud GULLAR, F. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. p. 293-339.

¹⁹⁰ LEMINKI, P. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 57.

¹⁹¹ BRITO, R. *Quarta do singular*. Coleção Claro Enigma. SP: Duas Cidades, 1989.

¹⁹² BRITTO, P. H. *Mínima Lírica*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

¹⁹³ GULLAR, F. *Na vertigem do dia* apud GULLAR, F. *Toda poesia*, 2001. 1987. p. 293-339.

O Eu Poético demonstra-se dividido entre opostos: *mundo x ninguém*; *multidão e solidão*; ponderação e delírio; o comum x o surpreendente; a constância e a inconstância; a *vertigem* e a *linguagem*. Esta revela, é claro, uma ordem, mas se trata de uma ordem desconstruída, sonhada. Percebe-se que a forma do poema é simétrica e estruturada, sugerindo equilíbrio apolíneo, porém essa convive com a evidência do caos, culminando em vertigem dionisiaca. Convivem claramente no poema as estéticas dionisiaca/apolínea.

O próximo poema, de Leminski, também não dispensa o jogo dialético entre prazer e razão:

prazer
da pura percepção
os sentidos
sejam a crítica
da razão¹⁹⁴

Neste poema, o poeta propõe que o prazer e os sentidos sejam o guia para a razão. Não desprestigia nem emoção, nem razão, propondo um equilíbrio para o dicotômico par, através de um conteúdo que valoriza o prazer dionisiaco, ressaltando a importância da emoção, e uma forma, que explicita o trabalho feito de maneira concisa. A objetividade apolínea da linguagem ressalta o conteúdo dionisiaco.

O próximo exemplo, de Ronaldo Britto, confirma uma vez mais a tendência contemporânea, de oscilação entre os pólos divergentes:

Silogismo

Método seria híbrido
constructo –onírico
sonho ordem estrita dos versos
depois a rigor delírio¹⁹⁵

O título remete ao raciocínio lógico, mas no primeiro verso há a afirmação de que o método oscila entre pólos opostos, *constructo* (rigor) e onírico, (sonho), demonstrando uma necessidade híbrida, uma vez que convivem no poema uma

¹⁹⁴ LEMINSKI, P. *Distraídos venceremos*, 1987. p. 57.

¹⁹⁵ BRITO, R. *Silogismo*. *apud Quarta do singular*, 1989. p. 47.

forma precisa, de apenas quatro versos rimados entre si, seguindo uma ordem apolínea, e um conteúdo, que valoriza o sonho, libertador do delírio dionisíaco.

O trecho a seguir faz parte do poema intitulado *Mínima poética*, de Paulo Henriques Britto, que contém quatro partes. Escolhi a última, número IV, pois demonstra a valorização de um conteúdo ligado à marginalidade, ao espírito dionisíaco.

IV

Dizer não tudo, que isso não se faz,
nem nada, o que seria impossível;
dizer apenas tudo que é demais
pra se calar e menos que indizível.
Dizer apenas o que não dizer
seria uma espécie de mentira:
falar, não por falar, mas para viver,
falar (ou escrever) como quem respira.
Dizer apenas o que não repita
a textura do mundo esvaziado:
escrever, sim, mas escrever com tinta;
pintar, mas não como aquele que pinta
de branco o muro que já foi caiado;
escrever, sim, mas como quem grafita.¹⁹⁶

O poeta questiona o modo com que se escreve, demonstrando que, ao criar-se um poema, se deve fazê-lo *como quem respira*, ou seja, o poema é tão necessário quanto o ato de respirar e se liga intimamente à vida. Percebe-se que o poeta critica o excesso de rigor e rebuscamento, provavelmente da tendência da Poesia Concreta, pois o poema valoriza a irreverência, tanto que afirma: *escrever, sim, mas como quem grafita*. Sendo o grafitismo considerado uma forma de arte marginalizada, logo se nota o ressaltado de uma postura dionisíaca, em que se rejeita o politicamente correto, o institucionalizado: *muro que já foi caiado*.

A suposição, no comentário anterior, de o poeta ter em vista o rigor excessivo da Poesia Concreta, encontra suporte no próximo exemplo, no qual o poeta questiona diretamente um dos organizadores da poesia concreta, Augusto de Campos, indagando o excesso de construção objetiva, mental, que pode muitas vezes *podar o sentido*, retirando a vazão do sonho, o que denuncia o *podor*, a

¹⁹⁶ BRITTO, P. H. *Mínima poética IV* apud *Mínima lírica*, 1989. p. 93.

dificuldade de expressão emocional. Assim o poema pergunta se essa *forma de escrever* é realmente *suprema*.

PARA AUGUSTO DE CAMPOS

podar o sentido
pudor

não recitar
citar
citar apenas:
"nada a dizer"

esta a suprema forma
de escrever?¹⁹⁷

Após esses exemplos de poesia, é possível afirmar que o poeta Edival Perrini dialoga com a Poesia Brasileira Contemporânea tanto no âmbito local quanto no geral, uma vez que apresenta em sua produção poética a conjugação entre versos concisos, herança dos modelos concretistas e Cabralino, reforçando a ordem apolínea, com o destaque, no plano temático, da emoção, do sentimento, do prazer, do sonho, evocando-os como principais condutores da poesia e valorizando a libertação do ser através do devaneio poético.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 89.

CONCLUSÃO

Este estudo demonstrou, em seu primeiro capítulo, que a poesia de Edival Perrini tem como característica uma tendência à utilização de linguagem trabalhada, que se pode classificar como artesanal, em que se privilegia o rigor matemático na construção dos versos, culminando em precisão apolínea. No entanto, na parte temática, ressalta o trabalho com imagens associadas aos quatro elementos naturais, que se entrelaçam, chegando ao *sonho*, como quinto integrante que liberta o leitor através do devaneio poético, relembrando o papel importante da arte, no caso, a poesia, que desperta o ser sensível do indivíduo, e que chama a atenção para a necessidade de desenvolver-se a sensibilidade, para que possamos conviver entre diferenças, respeitando os limites de cada um, como em um jardim harmônico, que traz paz e beleza.

Num segundo momento, este estudo pôde constatar o diálogo entre as obras de Edival Perrini e Gaston Bachelard, uma vez que as imagens dos elementos, *água, fogo, terra, ar e sonho* aparecem na obra de Perrini compostas tal qual em Bachelard, de forma a introduzir valores primordiais, do inconsciente coletivo, arquetípicos ou até míticos e, portanto, capazes de escapar a controles, reforçando o caráter dionisíaco.

O material trabalhado no terceiro capítulo permitiu que se percebesse que a ênfase perriniana em combinar poeticamente racionalidade e delírio se apresenta afim a procedimento equivalente registrado em poetas dos anos 80 e 90. Logo, Perrini insere-se na linha de Paulo Leminski, Ferreira Gullar, Ronaldo Brito e Paulo Henriques Britto que construíram seus trabalhos em uma forma concisa, reforçando o caráter da linguagem objetiva, libertando-se, porém, tematicamente, de modo a conjugar valores apolíneos e dionisíacos.

Conclui-se que a linguagem de Edival Perrini prima simultaneamente pela contenção, que favorece o rigor e a precisão, abolindo o discursivo e o prolixo, e pela valorização, no plano temático, do extravasamento e do *sonho*. Sendo assim, trata-se de um fazer poético que se quer ao mesmo tempo libertador e construtor.

Este trabalho focou os aspectos semelhantes entre a obra poética de Edival Perrini e a teoria de Gaston Bachelard, assim como a tendência da atual poesia brasileira, que busca equilibrar forças contrárias entre precisão na forma e tema emocional. Porém, como o poeta e seu grupo continuam publicando obras, faz-se necessário que o meio universitário, através de seus estudantes e pesquisadores, continuem a observar a poesia paranaense, divulgando-a e apresentando novas e diferentes possibilidades de leituras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR e SILVA**, V. M. de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ARANHA**, M.L.A. [et al.]. *Filosofando – introdução à filosofia*. São Paulo: Moderna, 1993.
- ATEM**, R. *Panorama da poesia contemporânea em Curitiba*. 1990. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1990. 261p.
- _____. Um pomar para afogar os símbolos urbanos *apud* PERRINI, Edival. *Pomar de águas*. Curitiba: Kugler Artes Gráficas, 1993.
- BACHELARD**, G. *A água e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso*. 1. ed. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. Bachelard: filósofo e o poeta *apud* <http://www.terravista.pt/ancora/2254/bachelard1.htm>. Acessada em 20/03/2003.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *O ar e os sonhos*. 1. ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha...[et.al.]. São Paulo: DIFEL, 1985.
- BALAKIAN**, A. *O Simbolismo*. 1. ed. Trad. José Bonifácio [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BRITO**, A. C. *Política literária apud PEREIRA*, C. A. M. *Retrato de época – poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

- BRITO, R.** *Quarta do Singular*. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).
- BRITTO, P. H.** *Mínima Lírica*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- BRUNEL, P.** *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CABRAL, J. M. N.** *A educação pela pedra*. In: *Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. Seleção de Antonio Carlos Secchin. São Paulo: Global, 1998.
- _____. *A inspiração e o trabalho de arte*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1994.
- _____. *Psicologia da composição*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A, 1994.
- CAMPOS, A. [et al.]** *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1965.
- CAMPOS, H. apud NUNES, B.** *A recente poesia brasileira*. Rio de Janeiro: CEBRAP nº 31, 1991.
- CANEVACCI, M.** *Dialética do indivíduo*. 1.ed. Trad. C. N. Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CEMIN, A.** *Bachelard: imaginário e modernidade, ciência e imaginação apud* <http://www.unir.br/~primeira/artigo7.htm>. Acessada em 20/03/2003.
- CHAUÍ, M.** *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1998.
- CHEVALIER & GHEERBRANT.** *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- COSTA, E. J.** *O movimento da poesia concreta e a poesia brasileira contemporânea*. In: *Revista letras nº 44*, 1995. Curitiba: Editora da UFPR.
- _____. *Perrini, E. Armazém de ecos e achados*. In: *Revista Letras, nº 57*, jan./jun. 2002. Curitiba: Editora da UFPR.
- _____. *Ao encontro do verso*. In: *Diverso, poemas do Encontrovérsia*. Curitiba: Kugler artes Gráficas, 1995.
- ENCONTRO.** *Luara*. Curitiba: Edição Imprensa Universitária Universidade Católica do Paraná, 1982.
- ENCONTROVÉRSIA.** *Diverso – poemas do Encontrovérsia*. Curitiba: Kugler Artes Gráficas, 1995.
- _____. *Limo a leme nenhum*. Curitiba: Copyright, 1986.

- _____. *Traços de ofício*. Curitiba: Optagraf, 2004.
- FRANÇA, A.** *Mata-borrão, batom*. Curitiba: Editora do autor, 2003.
- FREITAS, E. B.** *Labirinto – entre a poesia das imagens e o imaginário da criação: a ronda noturna de Bachelard apud* <http://www.unir.br/~cei/artigo21.html>. Acessada em 03/02/2004.
- FREUD, S.** *A interpretação dos sonhos*. Vol 1. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Círculo do livro, s/d.
- FRIEDRICH, H.** *Estrutura da lírica moderna – problemas atuais e suas fontes*. Trad. Marise M. Curioni. [et al.]. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GULLAR, F.** *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- HOLLANDA, H. B.** *Esses poetas – uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- _____. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- HOMERO.** *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, s/d.
- HORÁCIO, Arte poética apud ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO.** *A poética clássica*. Introd. Roberto de Oliveira Brandão; Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- JOHNSON, R. A.** *He – a chave do entendimento da psicologia masculina*. Trad. Maria Helena de Oliveira Tricca. São Paulo: Mercuryo, 1987.
- _____. *She – a chave do entendimento da psicologia feminina*. Trad. Maria Helena de Oliveira Tricca. São Paulo: Mercuryo, 1987.
- _____. *We – a chave da psicologia do amor romântico*. Trad. Maria Helena de Oliveira Tricca. São Paulo: Mercuryo, 1987.
- JUNG, C. G.** *Memórias, sonhos, reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Círculo do livro S.A., 1990.
- _____. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1987.
- KAYSER, W.** *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. María Mouton e García Yebra. Madri: Gredos, 1965.
- KOLOGY, H.** *Apresentação*. In: **PERRINI, E.** *Poemas do amor presente*. Curitiba: Edição do autor, 1980.

- _____. *Apresentação*. In: **PERRINI**, E. *Entre sem bater*. Curitiba: FIEL, 1978.
- LEMINSKI**, P. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- LÉVY**, A-D. *Dioniso: a evolução do mito literário apud BRUNEL*, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- LYRA**, P. *Sincretismo – A poesia da Geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MALLARMÉ**, S. *Un coup de des jamais n'bolira de le Hasard apud CAMPOS*, A. [et al]. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MARTINS**, W. *Cabral por ele mesmo*. In: *Jornal O Globo*, caderno de prosa e verso, 23/01/1991.
- MILTON**, J. *O paraíso perdido*. In: **BACHELARD**, G. A. *O ar e os sonhos*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- MORICONI**, I. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- _____. *Demarcando terrenos, alinhavando notas: uma história da poesia recente no Brasil*. UFRJ, 1992.
- NIETZSCHE**, F. *Assim falou Zaratustra*. In: *Obras Incompletas*. 1. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural. Vol XXXII., 1974 (Os Pensadores).
- _____. *O nascimento da tragédia no espírito da música apud Obras Incompletas*. 1. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural. VOL XXXII., 1974 (Os Pensadores).
- NUNES**, B. *A recente poesia brasileira*. Rio de Janeiro: CEBRAP, n 31, 1991.
- OSS**. *Poemas a 2, 4, 6 ou 8 mãos*. Curitiba: Copyright, 1985.
- PEREIRA**, C. A. M. *Retrato de época – poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- PERRINI**, E. *Armazém de ecos e achados*. Curitiba: Editora do autor, 2001
- _____. *Entre sem bater*. Curitiba: FIEL, 1972.
- _____. *Olhos de quitanda*. Curitiba: Edição do autor, 1986.
- _____. *Poemas do amor presente*. Curitiba: Edição do autor, 1980.

- _____ *apud Poesia de Brasil*. Bento Gonçalves: Copyright Proyecto Cultural Sur/Brasil, 2000.
- _____ *apud Poesia do Brasil*. Bento Gonçalves: Grafite, 2002.
- _____. *Pomar de águas*. Curitiba: Kugler Artes Gráficas, 1993.
- POE, E. A.** *A filosofia da composição*. In: *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- _____. *O corvo e suas traduções*. Organizado pelo Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- PRADO, Marcos.** *Livro de poemas de Marcos Prado*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996.
- SALA 17.** *Movimento Sala 17*. Curitiba: Arte e Impressão Cruz de Malta, 1978.
- SANGRA:CIO.** Curitiba: Reprocopy, 1978.
- SECCHIN, A. C.** *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SIMÕES, R. L. M.** *A imaginação material segundo Bachelard*. 1999. 95 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Estado do Rio de Janeiro, 1999.
- SOARES, A. M. S.** *O poema, construção às avessas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Brasília: INL, 1978.
- VALÉRY, P.** *Variedades*. Trad. Maiza. M. Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999, 200.p.
- VAZ, T.** *Paulo Leminski – o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2001.
- WOJCIECHOWSKI, Antonio Thadeu.** *Assim até eu*. Curitiba: Lagarto Editores, 2003; Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.