

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E  
CRÍTICA LITERÁRIA  
PUC-SP**

**GERSON LOURENÇO DA SILVA**

**O JOGO POÉTICO NAS “SETE CABEÇAS” DE EUCANAÃ FERRAZ:  
BELEZA E MONSTRUOSIDADE.**

**MESTRADO EM LITERATURA**

**SÃO PAULO**

**2012**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E  
CRÍTICA LITERÁRIA  
PUC-SP**

**GERSON LOURENÇO DA SILVA**

**O JOGO POÉTICO NAS “SETE CABEÇAS” DE EUCANAÃ FERRAZ:  
BELEZA E MONSTRUOSIDADE.**

**MESTRADO EM LITERATURA**

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Silva Loyola.

**SÃO PAULO**

**2012**

**Banca examinadora:**

---

---

---

## **AGRADECIMENTOS**

A todos da minha família, por terem acreditado que este sonho seria possível.

Especialmente, à Maria Lucia Andrade Lourenço e ao meu filho, Raul Lourenço de Andrade, por terem suportado minha ausência durante todo este percurso.

À minha orientadora, professora Juliana Silva Loyola, que me ajudou a trilhar este caminho movediço, repleto de calma e euforia, de tristeza e alegria, de vida e poesia.

Aos professores Fernando Segolin, Maria Aparecida Junqueira, Maria Rosa Duarte de Oliveira e Vera Bastazin que compartilharam (e compartilharão) momentos ímpares e inesquecíveis em minha vida literária.

Aos meus amigos e revisores, Carlos Pedro S. Stringhini e Wilma Rigolon, que tanto se empenharam para a concretização deste trabalho.

No meio de muita gente  
eu fico meio sem jeito,  
fico meio extraterrestre.

(...)

Na escola, de vez em quando,  
em casa ou mesmo na rua,  
eu me desligo de tudo:

o silêncio ganha asas  
meu pensamento flutua...  
se espalha por toda a parte...

Vou voando, vou voando,  
Vou voando para Marte...  
Lá eu não sou marciano!

(FERRAZ, 2009, p. 10).

SILVA, Gerson Lourenço da. “**O jogo poético nas ‘Sete Cabeças’ de Eucanaã Ferraz: beleza e monstruosidade**”. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2012, 1... p. 111.

## RESUMO

O presente trabalho analisa alguns poemas da obra **Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos**, do poeta brasileiro Eucanaã Ferraz. A questão norteadora é constatar a presença de características do jogo na poesia infantil, considerando-se, para tanto, os postulados defendidos por Huizinga, sobretudo no que se refere à função do jogo no fazer poético. O jogo, assim como a poesia, envolvem a faculdade de invenção, criação, competição, imaginação, tensão e seriedade. O poema se constrói por elementos que se atraem e outros que se repelem, e é nessas inconstâncias que está a beleza da poesia: a tensão e a distensão. Buscou-se compreender como ocorre o processo de construção e desconstrução da monstruosidade em alguns poemas eucanaanianos, por meio do jogo poético. O suporte teórico da pesquisa apoiou-se, basicamente, em estudos relativos à linguagem poética e suas especificidades, além de estudos críticos acerca da literatura infantil, em autores como: Nelly Novaes Coelho, Décio Pignatari, Octavio Paz, Ezra Pound, Paul Valéry e outros. Para fins de contextualização da poesia infantil no Brasil, foi elaborado um breve panorama histórico, desde seu início até os dias atuais. Os dezoito poemas selecionados foram divididos e analisados em dois grupos organizados a partir de dois eixos nucleares: um que se volta para o movimento “binário-vário” inscrito pela conjugação, nos poemas, de dois seres em um, e outro que focaliza a reconstrução de monstros, gigantes e seres lendários, comumente associados ao horror, por meio da suavidade e leveza. Ferraz apresenta, em sua criação poética, especialmente no livro **Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos**, uma série de referências lendárias, mitológicas e folclóricas da cultura universal, tornando próximo o distante, familiar o estranho, leve o pesado, belo o rude, harmonizando seres ou coisas de universos distintos. É o jogo antitético do “binário-vário”, numa dimensão híbrida de atração e repulsão, que se presentifica nos poemas analisados.

Palavras-chave: Poesia infantil. Jogo. Tensão e Distensão. Beleza e Monstruosidade.

SILVA, Gerson Lourenço da. “**The poetic game in the ‘Seven Heads’ by Eucanaã: beauty and monstrosity**”. Master Dissertation. Post-Graduation Program in Literature and Literary Criticism. Catholic University of São Paulo, SP, 2012, 1... p. 111.

### Abstract

This research analyzes some poems of the work **Seven-headed Monster and Other Fantastic Beings** (*Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos*), by the Brazilian poet Eucanaã Ferraz. The main question is to verify the presence of game features in the infantile poetry, taking into consideration the postulates defended by Huizinga, especially with regard to the role of the game in the poetic process. Games, as well as poetry, involve the faculty of invention, creation, competition, imagination, tension and seriousness. The poem is built by elements that attract and repel each other, and it is in these inconstancies that the beauty of poetry is: the tension and distension. We sought to understand how the process of construction and deconstruction of the monstrosity occurs in some *eucanaanian* poems through the poetic game. The theoretical support of the research has relied primarily on studies of poetic language and its specificities, as well as critical studies about children's literature in authors such as: Nelly Novaes Coelho, Decio Pignatari, Octavio Paz, Ezra Pound, Paul Valery and others. For the purpose of contextualization, of the infantile poetry in Brazil, a brief historical view was prepared from its inception to present day. The eighteen selected poems were divided and analyzed into two groups, organized from two nuclear axes: one that turns to the ‘binary-various’ movement inscribed by the conjugation, in the poems, of two beings into one and, another that focuses on the reconstruction of monsters, giants and legendary creatures, commonly associated to horror, through softness and lightness. Ferraz shows, in his poetic creation, especially in the book **Seven-headed Monster and Other Fantastic Beings**, a series of legendary, mythological and folkloric references of the universal culture, making the distant near, the strange familiar, the heavy light, rudeness beautiful, harmonizing beings or things of different universes. It is the antithetical game of the ‘binary-various’, in a hybrid dimension of attraction and repulsion, which becomes present in the analyzed poems.

Keywords: Infantile poetry. Game. Tension and Distention. Beauty and Monstrosity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>CAPÍTULO 1</b> – Breve panorama histórico da poesia infantil brasileira .....	15
1.1 – Eucanaã Ferraz – biografia jovem.....	38
1.2 – Eucanaã Ferraz: alguma fortuna crítica .....	39
<b>CAPÍTULO 2</b> – Nas trilhas da poesia infantil: a linguagem poética “em jogo” .....	50
<b>CAPÍTULO 3</b> – O “fantástico” jogo poético de Eucanaã Ferraz.....	65
3.1 – O livro “Bicho de Sete Cabeças e outros Seres Fantásticos” .....	65
3.1.1 – O “binário-vário” como elemento de composição poética .....	68
3.1.2 – Monstros e gigantes na poesia do “Bicho de Sete Cabeças” .....	93
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	104
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	106

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a presença de algumas características próprias do jogo em poemas do livro **Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos**, de Eucanaã Ferraz, publicado pela Companhia das Letrinhas, em 2009. Parte-se da hipótese de que o poeta utilizou, para a construção desses poemas, recursos composicionais que aproximam o jogo e a poesia, numa dimensão intertextual e metalinguística. Essa aproximação visa à desconstrução da monstruosidade por meio de um jogo de palavras que confronta o “binário-vário” – expressão emprestada aqui de um dos poemas que compõem o *corpus* –, em direção ao híbrido, e referências a diferentes monstros e gigantes da mitologia, das lendas e do folclore universal.

Por que estudar a poesia infantil brasileira numa época em que a máquina ocupa os espaços e tempos humanos? A justificativa a essa indagação reside no fato de que a poesia, tal como o jogo, não é vida “corrente” nem “real”. Por isso, o poeta manipula a realidade e a fantasia por meio de jogos de palavras, ideias, pensamentos, sons e ritmos para a criação de um novo ser. A poesia condensa o conflito humano nas suas excentricidades e interioridades de ação e contração. A lógica racional do senso comum conduz o indivíduo a uma resposta única, real, concreta, todavia “engessa-o” e o faz pensar de uma maneira padronizada, em que o sujeito “vê” somente por um ângulo, enquanto que a lógica da poesia possibilita um olhar plurissignificativo, híbrido, e enriquecedor da realidade.

O estudo da arte poética abre as portas da mente e do coração. Permite ao sujeito conhecer um pouco mais de si e o mundo que o rodeia. Consoante ao prefácio do livro **Poetas Inocentes**<sup>1</sup>, v. 5, pode-se afiançar que a poesia revela a face escondida do sujeito, aquela que questiona o porquê das coisas, da vida; não é nada confortável, no entanto, colocá-lo em contato direto com o mundo material e imaterial, real e imaginário, uma vez que:

(...) o poeta não escreve para acalantar sua amargura, escreve para inquietar sua calma! A linguagem poética não assegura o real, mas desrealiza-o. Não está para ser entendida como se entende o somatório das

---

<sup>1</sup> LOURENÇO, Gerson. Prefácio. In: **Poetas Inocentes**. São Paulo: All Print Editora, 2010, v. V, p. 15-18.

coisas comuns da vida, mas para ser vivida intensamente, transmutadamente, inquietamente! A [arte poética] está no plano das sensações do corpo, da alma, da imaginação, da combustão, da explosão, da erupção, da criaturação do humano. (...) [O poeta] alimenta-se do conhecimento existente para recriá-lo ou ressignificá-lo de um modo totalmente novo. (...) [A linguagem da poesia] é uma rede que nos prende e nos solta em águas turvas e cristalinas. (...) Quando deparamos com poetas na sala de aula, percebe-se que eles não conhecem apenas a forma poética, mas conhecem a história, a geografia, a geografia, a religião, a filosofia, a arte literária, enquanto que outros que não leem poesia (...), permanecem adormecidos, estáticos, pragmáticos, dogmáticos – é um ser sem ser – e o uso da palavra permanece em estado de dicionário, fria, solitária, sem vida. Não ousa descobrir o novo, serve o usual, o comum, o real. (...) Basta estar vivo – é suficiente! (LOURENÇO, 2010, p. 16-17).

Para Gloria Maria Fialho Pondé, “a poesia acompanha o homem desde o berço [e] o gosto por ela se manifesta na mais tenra infância”. (1990, p. 118) Ainda conforme a autora, “a essência do poema reside na emoção, nos sentimentos, na meditação, nas vozes íntimas, que tal episódio ou circunstância suscitam na subjetividade do poeta”. (*id. ibid.*, p. 118). A poesia é, de um modo geral, a linguagem que transcende as necessidades humanas e, portanto, aproxima o homem do seu *habitat* natural, imagético, onírico, pois ela é capaz de abarcar todas as coisas, embora não abrigue nenhuma.

A palavra e a linguagem poética eucanaianas se monstrualizam ao comungar as diferenças antinômicas no mesmo espaço e tempo. Para Paul Valéry, a linguagem poética é essa coisa estranha, pois:

(...) o som e como que a imagem de sua pequena frase reaparecem em mim, repetem-se em mim, como se estivessem se divertindo em mim; e eu gosto de me escutar repetindo-a, repetindo essa pequena frase que quase perdeu o sentido, que deixou de servir e que, no entanto, quer viver ainda, mas uma vida totalmente diferente. Ela adquiriu um valor; e adquiriu-o em detrimento de seu significado finito. Criou a necessidade de ser ouvida ainda... Eis-nos às próprias margens do estado de poesia. Essa experiência minúscula nos bastará para descobrir muitas verdades. (2007, p. 200).

Essa experiência poética ressonante e contrastante que apregoa Valéry é o que encanta na poesia infantil de Eucanaã Ferraz. Nesse sentido, desvendar o mistério, a magia e a fantasia das “Sete Cabeças” eucanaianas exige muita sensibilidade para percorrer os diversos mundos da mitologia, das lendas e do folclore revisitados pelo “eu” lírico. Nessa viagem, as fronteiras são diluídas para dar lugar ao adensamento de uma poética que trabalha o tempo todo com o jogo dualístico e conflituoso de palavras, de ideias e de pensamentos numa dimensão híbrida.

Para o estudo de poemas eucanaanianos houve a necessidade de, primeiramente, elaborar um panorama histórico da poesia infantil brasileira. Para tanto, buscou-se apoio teórico nos seguintes autores: Nelly Novaes Coelho, Regina Zilberman, Maria da Glória Bordini, Gloria Maria Fialho Pondé, Luís Camargo, Antonio Candido, dentre outros. E para discutir a linguagem poética, suas especificidades e o conceito de jogo na poesia adotaram-se os pressupostos teóricos de Décio Pignatari, Octavio Paz, Henri Bergson, Paul Valéry, Ezra Pound, Viktor Chklovski e Johan Huizinga, dentre outros.

Como processo norteador desta pesquisa, tomou-se como base o conceito de jogo defendido por Huizinga, especialmente no que se refere à sua função em relação à forma poética. Para o autor, o jogo é uma atividade que envolve a faculdade de invenção, criação, competição, imaginação, tensão e seriedade. Todavia, a palavra jogo está dentro do senso comum, que o considera algo sem compromisso, lúdico, espontâneo e de pura distração. A poesia também está inserida nesse universo do jogo? Ou, em que medida ela se opõe ou se une ao jogo?

Este estudo da poesia infantil de Eucanaã Ferraz ancora-se nessa contradição paradoxal do jogo e da poesia, que ora envolve seriedade, tensão, oposição, desunião, ora brincadeira, prazer, divertimento, distensão e união. A linguagem poética não só se opõe, mas também se une, gerando, portanto, conflito e harmonia. Conforme Huizinga, o jogo implica regras, prazer, imaginação, competição, tensão, união e desunião e não tem uma finalidade prática. A partir dessas constatações, pergunta-se: será que a poesia de Eucanaã Ferraz presentifica essas categorias próprias do jogo, respectivamente, por meio da sonoridade, do humor e do elemento fantástico?

A poesia de Eucanaã Ferraz está nessa fronteira e os poemas do livro **Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos** condensam esse jogo tenso e contraditório. Este estudo interessou-se em desvendar o mistério, a magia e a fantasia das “Sete Cabeças” de Eucanaã Ferraz, a partir da perspectiva de como essa relação entre poesia e jogo acontece na construção poética do referido autor. Tecer esse conflituoso liame será quase paradoxal pois, ao mesmo tempo em que se percebe um trabalho árduo e tenso de idas e vindas por mundos conhecidos e desconhecidos, depara-se, também, com uma aura de aventura e tranquilidade advinda da presença dos jogos de palavras que tendem à musicalidade, aos ritmos

e às formas livres, além de um sutil senso de humor que visa à desconstrução da monstrosidade.

O poeta dilui as fronteiras do desconhecido, do macabro, do misterioso, do fantasmagórico, do monstruoso e do horripilante, construindo poemas em que a diferença é apresentada não como um castigo, mas como uma dádiva. É nesse universo incomum, estranho, antitético e movente que se depara com a beleza da arte poética.

Diante disso, o monstro, na poética de Ferraz, não será tratado como uma maldição, mas como uma revelação do homem que abriga em si mesmo duas naturezas conflituosas: a humana e a animal e/ou vegetal. Nessa perspectiva, é a poesia que se torna monstro, por abarcar o estranho, o antinômico, os conflitos de natureza diversa; os versos eucanaanianos tornam-se fluidos, leves e soltos como o sussurrar do vento ou como o murmurar das águas ou a neblina caindo. É isso que faz a obra poética de Ferraz ser apropriada não só à criança, mas a todos que apreciem a beleza da poesia, uma vez que o poeta escreve para variados públicos.

A poética eucanaaniana estimula a criança a ler não só o que está escrito, mas também a identificar a relação conflituosa e, ao mesmo tempo, apaziguadora entre o humano, o animal, vegetal, o monstruoso e o divino. Isso faz a grande diferença de sua poesia. O poeta integra o vário, pois a linguagem poética é tal como a vida, compõe-se pela totalidade, pela hibridação. Não é fragmentária, estática, composta por um pedaço aqui, outro ali, mas por um processo de contiguidade que reúne a letra, a palavra, o som, o ritmo, o espaço, o tempo para a criação de um todo múltiplo.

O livro **Bicho de Sete Cabeças e Outros Setes Fantásticos** envolve o leitor por apresentar o novo, o curioso e ter uma linguagem muito acessível, até porque o poeta tem essa consciência de que o trabalho de arranjo da linguagem é de responsabilidade do poeta e não do leitor, sobretudo o infantil. Todavia, sua poesia suscita no leitor a construção de suas próprias imagens – dir-se-ia que leitor e autor criam e recriam no processo de produção, seja na hora da leitura ou na arquitetura do próprio poema.

O trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro capítulo, **Breve histórico da poesia infantil brasileira**, buscou-se apresentar um levantamento historiográfico da poesia infantil no Brasil, desde o momento em que essa especificidade não estava tão definida como está hodiernamente. Foram enfocadas

as primeiras produções poéticas destinadas à infância, produzidas por pais, professores e, posteriormente, e por poetas que escreveram para crianças. Os dados históricos relativos à poesia infantil, acrescidos de uma leitura interpretativa, constituem um suporte necessário para se compreender como a poesia infantil evoluiu ao longo dos anos no Brasil, o que justifica a presença de um capítulo acerca desse tema.

Para alcançar tal intento, foi elaborado um quadro demonstrativo dessa produção poética voltada à criança, tendo como marco o final do século XVIII até o início do século XXI. A literatura produzida no Brasil do final do século XVI ao início do XVII se caracterizava, sobretudo, por produções não impressas. Foi a partir de 1808, com a vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil, que foram fundadas as tipografias. As primeiras manifestações poéticas para o público infantil eram de caráter essencialmente oral. Depois, há uma produção escrita de poemas cuja autoria era de pais que se dirigiam a seus filhos.

O primeiro capítulo contém também um pouco da trajetória de Eucanaã Ferraz, por meio de uma breve biografia e alguma fortuna crítica acerca do jovem poeta.

No segundo capítulo, **Nas trilhas da poesia infantil: a linguagem poética “em jogo”**, a reflexão versa em torno de uma fundamentação teórica acerca do conceito de linguagem poética e a relação entre o jogo e a poesia. Em relação ao estudo da linguagem, procurou-se apoio nos estudos de Octavio Paz, Décio Pignatari, Ezra Pound, Affonso Romano de Sant’Anna, Paul Valéry, V. Chklovski, dentre outros. E com relação ao estudo entre o jogo e a poesia, procurou-se suporte teórico nos estudos de Johan Huizinga, em busca de compreender melhor a natureza do jogo e suas categorias constitutivas, tendo em vista a verificação das hipóteses levantadas.

No terceiro capítulo, **O “Fantástico” Jogo Poético de Eucanaã Ferraz**, procede-se à análise de alguns poemas do autor. Dos vinte e quatro poemas que compõem o livro **Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos**, dezoito são analisados sob a luz do jogo poético. Para tanto, esses textos foram divididos em dois grupos distintos, sendo o primeiro constituído dos os poemas em que se manifesta a **noção do binário-vário em sua forma e conteúdo híbrido literário**, como nos poemas *Centauro*, *Sereia*, *Mandrágora*, *Lobisomem*, *Faunos*, *Fênix*, *Oroboro*, *Bicho de Sete Cabeças*, *Pégaso*, *Esfinge*; no segundo, **os poemas cujos**

**motes centrais são os monstros e os gigantes, com referências ou não às diferentes mitologias**, como em *Monstro do lago Ness, Dragão, Bicho-papão, T'ao T'ieh, Zumbis, Onstro, Ciclopes e os Ogros*.

Considerando o *corpus* por meio de análise literária, à luz dos conceitos estudados, buscou-se entender como se processa o jogo poético nas diversas instâncias de manifestações artísticas ordenadas pela rítmica e assimétrica da linguagem, que se compõe pela acentuação rítmica, assonante e aliterativa, numa dimensão híbrida.

E por último, algumas **considerações finais** que não são conclusivas, mas encerram essa fase de reflexão do trabalho. Nesse momento, pretende-se tecer um diálogo entre a teoria e os textos analisados.

## 1 BREVE PANORAMA HISTÓRICO DA POESIA INFANTIL BRASILEIRA

Neste capítulo será apresentado um percurso historiográfico da produção poética brasileira voltada à infância. Por meio de um estudo diacrônico o objetivo será recuperar e mostrar uma literatura destinada à criança ao longo dos séculos, mesmo sabendo que esta só foi denominada como tal no final do século XIX. Com base em pesquisas realizadas por estudiosos da literatura infantil, como Nelly Novaes Coelho e Luís Camargo, pode-se asseverar que, em pleno século XVIII, já havia um esboço de poesias destinadas às crianças, embora fossem versos produzidos por pais e professores com finalidade pedagógica e de cunho moralista. Essa situação remete a períodos já estabelecidos pela própria literatura brasileira, o que demonstra que a produção poética para o leitor infantil, mesmo não sendo identificada como poesia para criança, acompanha todo o percurso-histórico-literário do gênero.

Para explicitar melhor nosso estudo, elaboramos um breve quadro demonstrativo dessa produção poética voltada à criança, desde o final do século XVIII ao início do século XXI. Tivemos como baliza para essa cronologia as obras **A poesia infantil no Brasil**, de Luís Camargo (2001), **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**, de Regina Zilberman (2005), **Literatura Infantil: teoria, análise e didática**, de Nelly Novaes Coelho (1993), bem como os estudos do professor Antônio Cândido que, em seu livro **Iniciação à Literatura Brasileira** (2010), identifica três grandes momentos da formação da literatura brasileira: o de formação, o de configuração e o de consolidação dessa literatura. Ao estudar a poesia infantil, considerada desde suas primeiras manifestações, mesmo que de caráter essencialmente moralizante, foi possível identificar em seu percurso histórico momentos semelhantes aos que o professor Candido aponta, em relação à produção literária brasileira como um todo.

<b>QUADRO DEMONSTRATIVO DA PRODUÇÃO POÉTICA INFANTIL NO BRASIL<sup>2</sup></b>		
<b>Ano</b>	<b>Obra publicada</b>	<b>Autoria</b>
1786?	Amada filha (Soneto manuscrito dedicado à filha Maria Efigênia)	Alvarenga Peixoto
1786?	Conselhos a Meus Filhos (manuscrito dedicado à filha)	Bárbara Eliodora
1874?	Florilégio brasileiro da infância	João Rodrigues da Fonseca Jordão
1882	Flores do campo	José Fialho Dutra
1886	Contos Infantis	Julia Lopes de Almeida e Adelina L. Vieira
1888	Poesias Infantis	Olavo Bilac
1893	Coração (contendo poemas infantis)	Zalina Rolim
1897	Livro das Crianças	Zalina Rolim
1898	O livro das crianças	Figueiredo Pimentel
1889	Livro da Infância	Francisca Julia
1903	Livro da Saudade (Organização e publicação Póstuma)	Zalina Rolim
1904	Poesias Infantis	Olavo Bilac
1912	Alma Infantil	Francisca Julia e Júlio César da Silva
1943	O menino poeta	Henriqueta Lisboa
1962	A televisão da bicharada	Sidônio Muralha
1964	Ou Isto Ou Aquilo (1964)	Cecília Meireles
1968	Caderno de Capazul	Stella Carr
1968	Pé de Pilão	Mario Quintana
1974	A Arca de Noé (A casa – poema musicado).	Vinicius de Moraes
1974	O peixe e o pássaro	Bartolomeu Campos de Queirós
1976	A Dança do Picapaus	Sidônio Muralha
1977	Pedro	Bartolomeu Campos de Queirós
1978	Raul	Bartolomeu Campos de Queirós
1980	Estória em 3 Atos	Bartolomeu Campos de Queirós
1980	Pare no P da Poesia	Elza Beatriz
1980	A Rainha da Onças	José Carlos Lisboa
1980	Guriatã – Um cordel Para Menino	Marcus Accioly
1982	Um dois... Feijão com Arroz	Elza Beatriz
1982	Futebol e bicharada	Elza Beatriz
1982	Um Pouco de Tudo	Elias José
1982	Jornal Falado	Antonieta dias de Mores
1983	Boi da Cara Preta	Sérgio Caparelli
1983	Coleção Historinhas de Sempre	Nilde Hersen aragão
1984	O menino do Rio	José Paulo Paes
1984	É Isso Ali	José Paulo Paes
1984	Caixa Mágica de Surpresa	Elias José
1986	Um Rei e seu Cavalo de Pau	Elias José
1987	Lua no Brejo	Elias José
1987	Classificados Poéticos	Roseana Murray
1989	Olha o Bicho	José Paulo Paes

<sup>2</sup> Este quadro não inclui toda a produção poética infantil publicada no país. Trata-se de uma demonstração dessa produção, por meio de títulos relevantes e de uma cronologia que pode dar maior clareza ao percurso de formação, configuração e consolidação da poesia infantil brasileira.

1989	A Poesia do ABC	Alcides Buss
1989	Só um Cara Viu	Elias José
1990	Poemas para Brincar	José Paulo Paes
1993	Lê com Crê	José Paulo Paes
1996	33 Ciberpoemas e uma Fábula Virtual	Sérgio Caparelli
1997	Um Passarinho me Contou	José Paulo Paes
1997	Viva a Poesia Viva	Ulisses Tavares
1998	Receita de Olhar	Roseana Murray
2000	Um Gato Chamado Gatinho	Ferreira Gullar
2000	A Mulher Gigante	Gustavo Finkler e Jakson Zambelli
2001	O Fazedor de Amanhecer	Manoel de Barros
2001	Poesia em Canto	Tio Fonso (Poesia cantada)
2001	Brasileirinhos	Lalau
2002	Novos brasileiroinhos	Lalau
2003	Mais brasileiroinhos	Lalau
2004	Bem brasileiroinhos	Lalau
2005	CD Jose Paulo Paes para Filhos	Paulo BI (Poesia cantada)
2007	Poemas para crianças	Fernando Pessoa
2009	Bicho de Sete Cabeças e outros Seres Fantásticos	Eucanaã Ferraz
2010	Palhaço, macaco, passarinho	Eucanaã Ferraz
2011	Água sim	Eucanaã Ferraz

Conforme Antônio Cândido (2010, p. 15), a formação de nossa literatura foi “como as de outros países do Novo Mundo”, resultado de uma imposição do dominador ao dominado. Do descobrimento, em 1500, ao século XVI, as primeiras manifestações literárias ocorridas em terras brasileiras são de administradores, magistrados, soldados, agricultores, mercadores e sacerdotes, alicerçados, principalmente, na literatura europeia: de origem erudita e culta. Os escritos iniciais apresentam caráter descritivo, pois os primeiros exploradores que aqui chegaram sentiam a necessidade de entender e compreender os habitantes nativos, com intuito pragmático de dominá-los e tirar proveito próprio.

Destarte, a sociedade brasileira se forma pela transposição das leis, dos costumes, dos ritmos e das modalidades culturais da metrópole portuguesa à colônia. Deste modo, o Brasil da época teve que conviver, de acordo com Antônio Cândido, com:

(...) a difícil situação de contato entre formas primitivas e formas avançadas, vida ruda e vida requintada... A literatura não ‘nasceu’ aqui: veio pronta e de fora para transformar-se à medida que formava uma sociedade nova (2010, p. 12).

Constata-se que a nossa literatura do final do século XVI ao início do XVII se caracterizava, sobretudo, por produções não impressas. Com a vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil, em 1808, foram fundadas escolas, bibliotecas e tipografias, acelerando, a partir de então, o ritmo cultural e intelectual da população.

As primeiras manifestações poéticas para o público infantil de que se têm notícias eram de caráter essencialmente oral. Depois, há uma produção escrita de poemas cuja autoria era de pais que se dirigiam a seus filhos. Esses manuscritos foram encontrados em álbuns de fotos de meninas e moças, só posteriormente publicados junto a outros poemas não direcionados ao público infantil. Essa poesia era restrita à circulação no âmbito familiar, escolar e, conseqüentemente, trazia em seu bojo a visão estereotipada, paradigmática e moralista do mundo adulto da época.

De acordo com Luiz Camargo (2001, s/p), o escritor Alvarenga Peixoto (1744-1792) figura como um dos primeiros a escrever para criança, com o soneto *Amada filha*, escrito para Maria Efigênia, uma garotinha de sete anos de idade. Nesse soneto, Alvarenga diz para a filha que ela deve “desprezar a beleza, as honras e a riqueza, cultivando a caridade, o amor a Deus e aos semelhantes”. Poema, portanto, moralista, pois nele o pai recomenda à filha que: “procura ser feliz na eternidade, que o mundo são brevíssimos instantes”. Alvarenga tem em seu acervo poético, segundo Camargo, um total de trinta e três poemas. Já sua esposa, Bárbara Eliodora (1759-1819), compôs apenas um poema, intitulado *Conselhos a Meus Filhos*, e nele Bárbara diz à filha que “a lição não faz saber, quem faz saber é o pensar”, recomendando, assim, a leitura, o estudo das fábulas de Esopo.

A produção poética autoral para criança, enquanto gênero literário, surge somente no final do século XIX (CAMARGO, 2001, s/p). Gonçalves Dias (1823-1864) e Casimiro de Abreu (1839-1860) escrevem alguns poemas dedicados às crianças, porém são incluídos em seus livros dirigidos ao leitor adulto. No Brasil, o gênero poesia infantil, tal qual a literatura para criança, surge de braços dados com a escola, privilegiando, principalmente, a aprendizagem da Língua Portuguesa. Nesse sentido, segundo Nelly Novaes Coelho:

(...) a intenção educativa, atribuída à literatura para crianças, favorece a divulgação dos poemas narrativos e exemplares, que incentivam a formação de bons sentimentos (pátrios, filiais, fraternais, caridosos, generosos, de obediência, etc.) (1993, p. 202).

Até a primeira metade do século XX predomina uma voz poética adulta que se dirige a um leitor infantil com intenção de educá-lo moral, cívica e religiosamente.

Com o processo de transformação da sociedade brasileira, antes tipicamente rural, em uma sociedade mais urbana, foi preciso criar mais escolas e oferecer vagas aos filhos dos ruralistas. Nota-se, nesse período, uma crescente campanha de alfabetização das crianças, o que gera um aumento também de escolas e de um público consumidor de livros infantis. Nessa época, vários escritores se incumbem de elaborar a nova imagem do país, ou seja, uma nação comprometida com a modernização. Desta forma, os livros infantis passam a ser verdadeiras cartilhas de nacionalidade, e o poeta português João de Deus é o mais influente nessa linha.

As primeiras publicações poéticas brasileiras para crianças no século XIX são de professores que se mobilizam e começam a organizar e escrever antologias de textos em prosa e verso, como livros de leitura escolar, uma vez que não havia livros dedicados ao público infantil. Dentre os organizadores, ressalta-se o professor João Rodrigues da Fonseca Jordão, que publica, em 1874, o **Florilégio Brasileiro da Infância**, reunindo poemas de diversos poetas da nossa literatura que não foram escritos originalmente para o leitor infantil. A obra está organizada em: sonetos, hinos, odes, baladas, elegias, epicédios, sátiras, epigramas, alegorias, fábulas, sendo, portanto, reflexo de estudos da retórica e da poética na educação brasileira no século XIX.

O autor procurou organizar uma antologia poética infantil de forma que atendesse à sensibilidade infantil, incluindo, assim, poemas que abordassem a infância ou escritos para crianças como *Aos Anos de uma Menina*, de Sousa Caldas (1762-1814), *A uma Menina no Dia em que Fazia 15 anos*, de Domingos Borges de Barros (1780-1855), e *Preces da Infância*, de Gonçalves de Magalhães (1811-1882); no entanto, esses poemas conservavam uma visão adulta, privilegiando a educação moral das crianças.

Nessa época, a literatura brasileira passava por um processo de configuração<sup>3</sup>, mas mesmo assim estávamos distantes de incorporar à poesia infantil técnicas mais libertárias que privilegiassem o senso crítico, a criatividade, o humor, a brincadeira, o jogo com as palavras para o desenvolvimento cognitivo e artístico das

---

<sup>3</sup> Segundo o professor Antônio Cândido (2010, p. 64) “pode-se considerar como sistema literário brasileiro amadurecido somente a partir das produções realizadas em conjunto e por vários autores e que, mesmo ‘a despeito das influências estrangeiras normais’, [exprime] como ponto de referência uma tradição local.”

crianças, uma vez que a produção de livros para elas estava submetida a uma cultura imperialista em que o mais importante era a obediência às regras para que pudesse circular nas escolas. Logo, a página de rosto deveria informar que o livro tinha sido aprovado pelo Governo Imperial, para uso das escolas públicas do ensino primário e, mesmo depois da passagem do Império à República, repete-se esse padrão ao longo do século XX. Assim, até os anos 60 desse século, a poesia infantil parece seguir um paradigma moral e cívico, aconselhando aos pequenos leitores o bom comportamento e o civismo.

Segundo Camargo (2001, s/p), talvez “o primeiro livro de poesia infantil no Brasil seja **Flores do campo**, de José Fialho Dutra (1855-?), publicado em Porto Alegre, em 1882”. Mas, na realidade, só consideramos a obra em função de seu subtítulo **poesias infantis**, uma vez que seus poemas não apresentam características formais ou temáticas que indiquem preocupação com o leitor infantil. Em 1891, o livro **Contos Infantis**, de Julia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira, é aprovado para uso nas escolas públicas primárias, o que motiva uma segunda edição. Ainda conforme Camargo, no prefácio dessa edição há a seguinte afirmação: “vai ilustrada com gravuras para maior aprazimento das crianças e com um pequeno questionário em seguida a cada conto” (*apud* CAMARGO, 2001, s/p). Inicia-se, assim, uma parceria entre ilustração e poesia infantil que permanece até os dias de hoje.

Em 1897, o governo paulista publica o **Livro das crianças**, de Zalina Rolim (1869-1961), para distribuição nas escolas públicas do Estado de São Paulo. Essa obra inverte a ordem predominante, ainda hoje, de produção de texto e ilustração: nele, todos os trinta poemas que o compõem foram escritos a partir de ilustrações. A ilustração tem função pedagógica: adiantar o assunto dos poemas, facilitando sua compreensão e auxiliando na memorização. Porém, a relação entre poesia e ilustração não é redundante. O significado dos poemas se completa pela ilustração. No poema *Cuidados Maternais*, a voz poética em primeira pessoa sugere uma mãe pensando em voz alta, preocupada em expor sua filha ao sol e ao vento, enquanto a ilustração que antecede o poema mostra uma menina brincando com uma boneca.

O jogo entre texto e ilustração revela uma compreensão sensível do faz de conta infantil, sem explicações desnecessárias. O poema *Uma Amiguinha* descreve um animal de estimação, mas esse animal só é identificado como gata na quinta estrofe. A ilustração que antecede o poema, contudo, já o identifica. As ilustrações

dos poemas funcionam como catalisadoras e não como limitadores. Dessa forma, os textos não se subordinam completamente às ilustrações, nem se referem a tudo o que nelas aparece, como a borboleta na ilustração do poema *Uma Amiguinha*, que não é mencionada no texto. No diálogo das linguagens verbal e visual, os poemas apresentam elipses que são completadas pelas ilustrações que dão pistas para a compreensão dos poemas.

Para os estudiosos Nelly Novaes Coelho (1993) e Luiz Camargo (2001), embora as poetas Francisca Julia, Zalina Rolim e Maria Eugenia Celso sejam consideradas pioneiras da literatura infantil brasileira, foi o poeta Olavo Bilac o criador do gênero Poesia Infantil no Brasil. O livro **Poesias infantis** (1904) foi um *best-seller* na primeira metade do século XX, com 27 edições, até 1961. O mais importante poeta parnasiano brasileiro escreveu essa obra, segundo suas próprias palavras, “para uso das aulas de instrução primária”, procurando compor “versos (...) sem dificuldade de linguagem”, com “assuntos simples”, visando a “contribuir para a educação moral das crianças do seu país” (*apud* CAMARGO, 2001, s/p). Francisca Júlia publica **Alma Infantil** (1912) e, tal como Bilac, privilegia a estética parnasiana, pouco aceita pelas crianças, segundo observa Nelly Novaes Coelho (1993). Nota-se, até aqui, uma poesia muito arraigada à educação moral e cívica da criança, não cedendo espaço para uma liberdade de criação poética descompromissada com modelos pré-estabelecidos por uma escola literária.

Nesse sentido, a produção poética para criança à época de Olavo Bilac também refletiu o seu momento histórico. A formação do poeta se deu num momento em que imperava o pensamento materialista / positivista do final do século XIX e início do século XX, no qual o homem, por sua própria natureza, estava fatalmente condenado à não realização de seus ideais e à destruição irremediável da morte. O poeta estava imerso nesse meio, portanto sua poesia se constrói tendo como base uma visão de mundo essencialmente negativa que, de acordo com Nelly Novaes Coelho (1993, p. 202), “a torna, hoje, em sua maioria, inadequada aos pequenos”. A seguir, um exemplo da poesia de Bilac (1904), *A Avó*, que pertence ao livro **Poesia Infantil**:

A avó, que tem oitenta anos  
 Está tão fraca e velhinha!...  
 Teve tantos desenganos!  
 Ficou branquinha, branquinha,  
 Com os desgostos humanos.

Hoje, na sua cadeira,  
 Repousa, pálida e fria,  
 Depois de tanta canseira:  
 E cochila todo o dia,  
 E cochila a noite inteira.

[...]

Fica mais moça, e palpita,  
 E recupera a memória,  
 Quando um dos netinhos grita:  
 "Ó vovó! conte uma história!  
 Conte uma história bonita!"

Então, com frases pausadas,  
 Conta histórias de quimeras,  
 Em que há palácios de fadas,  
 E feiticeiras, e feras,  
 E princesas encantadas . . .

[...]

Ainda segundo Coelho, embora o poema bilaciano seguisse toda uma estrutura popular, composta por estrofes de cinco versos, em redondilhas maiores e intercaladas (ababa), adequando-se perfeitamente à leitura pelo espírito pueril, não encantava o público infantil por transmitir uma mensagem essencialmente racional, além de uma temática negativa e estereotipada acerca da natureza e da educação do sujeito. Sua métrica segue a linha tradicional exemplar que, de modo geral, acaba por anular sua poeticidade, uma vez que privilegia a educação de boas ações em detrimento do jogo poético lúdico. Bilac dedica-se abertamente aos ensinamentos de uma educação de boas aparências, tal como: o cumprimento às pessoas de forma respeitosa. Outra característica de sua poesia é a presença de uma linguagem pueril que visava apenas a divertir ou a emocionar os pequenos, menosprezando, portanto, a capacidade de aprender da criança.

A partir de 1920, o Brasil vive um momento de renovação cultural. A Semana de Arte Moderna acontece em São Paulo, em 1922. A cultura popular e a literatura infantil expandem-se graças à sua ligação com os interesses do Estado e com as instituições que o serviam (como a escola, por exemplo). O governo de Getúlio Vargas apresentava um discurso populista, que queria incluir as classes menos

favorecidas, mas em troca era cobrada a gratidão popular. Como isso, a literatura para criança ganha força, porém, para que os livros circulassem em salas de aula, eles deveriam adequar-se aos programas vigentes. Desta forma, a fantasia e a criatividade foram “disciplinadas”, favorecendo o Estado que controlava a produção de livros destinados à infância.

A escola torna-se acessível a “todos” e a educação passa a ser obrigatória. Com isso, há um crescimento em relação à produção de obras literárias infantis, todavia, são de caráter pedagógico pois, de um lado, o governo atendia à reivindicação popular quanto à educação e, de outro, torna-se a escola um meio de controle para garantir-se no poder. Monteiro Lobato e Graciliano Ramos fazem a diferença nesse período, com a sua produção em prosa: não se prestam a reforçar os valores pregados pelo Estado e apresentam uma visão crítica da situação política e econômica do Brasil.

As primeiras manifestações poéticas que privilegiam o caráter estético literário datam da década de 40. Os poetas Sidônio Muralha e Henriqueta Lisboa figuram como representantes pioneiros de uma vertente da poesia infantil que valoriza o aspecto estético, por meio de uma linguagem carregada de plasticidade e sonoridade, sem desprezar o universo da criança, seu cotidiano e sua lógica imaginativa. Nesse momento, a linguagem assume definitivamente o tom coloquial, legitima um registro linguístico mais flexível do que o padrão culto, até então destinado à infância, com exceção de Lobato.

Segundo Glória Maria Fialho Pondé:

(...) o caráter não-narrativo e não-discursivo da poesia acentuou-se, sobretudo a partir do Simbolismo, que rejeitou a descrição dos parnasianos e advogou uma estética da sugestão: em vez da linguagem direta que nomeia o real, a linguagem alusiva, que envolve de mistério os seres e as coisas; em vez de traço preciso e delimitador, a evocação sortilêga. A sintaxe rigorosa se dissolve e a poesia tende para a música (1990, p. 118 - 119).

A autora ilustra com esse comentário a situação poética brasileira como um todo, mostrando, ao longo de seu artigo, que a poesia infantil vai buscar essas trilhas ou delas usufruir, ainda que tardiamente. Com a ruptura dos valores tradicionalmente instituídos pelo sistema que privilegiava nas escolas o comportamento moral e o pensamento lógico, percebe-se uma produção poética alicerçada na espontaneidade e na brincadeira. A construção do poético se dá por

meio do não-dito, do imagético, aumentando, deste modo, o poder de comunicação. Nessa nova linha de pensamento, a palavra está para além do estado estático de dicionário pois, pela manipulação de conceitos previamente estabelecidos, significa algo da realidade válida em si. De acordo com Pondé (1990), verifica-se, no século XX, uma acentuada deformação das formas reguladoras de expressão, que se contrapõe às leis prefixadas da criação clássica-paranasiana. Com tal rompimento, a palavra visual prevalece sobre a frase. Assim, temos, de um lado, o distanciamento cada vez mais dos processos discursivos tradicionais e, de outro, a aproximação da linguagem poética modernista à cultura popular, do folclore consagrado pelo tempo, repudiando, portanto, a linguagem acadêmica. Tal movimento poético-concretista surgiu no Brasil em 1952, liderado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari (Grupo Noigandres). Segundo Pondé, a poesia para criança esteve diante de dois paradigmas: o tradicional e o contemporâneo. Tem-se, no primeiro, uma poesia produzida com a intenção de ensinar algo ao seu destinatário; no segundo, fazer com que a criança descubra algo novo e viva uma nova experiência lúdica que se incorporaria em seu desenvolvimento mental e existencial.

Para a autora, há uma rotulação da poesia infantil sob variados procedimentos líricos que se misturam, todavia, nem todos têm qualidade literária. Nessa seara, “a poesia infantil que apresenta valor estético é, por excelência, um dos meios de criar novas linguagens e de se respeitar o mundo da criança, que tem uma lógica particular e característica” (PONDÉ, 1990, p. 123). Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que a poética infantil utiliza-se de uma lógica libertadora, atribuindo à palavra uma grande força, pois esta transgredir a sintaxe acadêmica não só por objetivos poéticos, como também pelas características do pensamento infantil, que tem uma apreensão emocional, associativa e animizadora.

É o caso da poesia modernista que rompe com a linearidade frasal, com a linguagem elaborada do adulto e a cultura academicista, para uma poética que joga com os elementos sonoros e rítmicos, atingindo, diretamente, os sentimentos e emoções das crianças. O que mais importa na poesia modernista é o jogo poético com as palavras, sons, ritmos como atividades lúdicas do que meros significados de palavras ou frases em si. Está-se diante de uma poesia descompromissada com a realidade lógico-significativa das palavras, com a visão radicalmente pragmática dos acadêmicos, com a transmissão de conceitos moralistas, civilistas e religiosos para uma poética da libertação, da musicalidade e da sensação. O poema *Trem de Ferro*,

de Manuel Bandeira, presentifica essa poesia lúdica, cuja forma poética se constrói numa métrica flexível, em versos livres curtos, característica das cantigas de roda do folclore brasileiro. Somos convidados a fazer a viagem e sentir a movimentação do trem por meio da musicalidade rítmica, onomatopaica, aliterativa e assonante:

Café com pão  
Café com pão  
Café com pão

Virgem Maria que foi isto maquinista?

Agora sim  
Café com pão  
Agora sim  
Voa, fumaça  
Corre, cerca  
Ai seu folguista  
Bota fogo  
Na formalha  
Que eu preciso  
Muita força  
Muita força  
Muita força  
[...]

(BANDEIRA, 1993, p. 158 – 159).

De acordo com Nelly Novaes Coelho (1993, p. 210), o poema-canto de Manuel Bandeira se estrutura por meio de uma incitação da jocosidade, tendo como fio condutor a imitação do movimento do trem por meio de figuras onomatopaicas. O poema atrai a criança por sua simplicidade sintática e semântica constituída por uma poética ancorada em versos curtos nominais, sonoros, de aceleração rítmica; bem como elencados por elementos da realidade da criança: a alimentação combinada a uma situação prazerosa como a viagem de trem, aguçando a imaginação e facilitando a interação do pequeno leitor de forma afetiva. Neste poema, de acordo com a autora, está presente um elemento cultural popular grandioso, que são os diálogos com as cantigas de roda do folclore brasileiro, permitindo ao leitor uma familiaridade rápida e lúdica. Nessa mesma linha, apresenta-se o poema concretista-narrativo *A cavalhada*, de Ascenso Ferreira (1895-1965), que faz uso de elementos do folclore nordestino, de origens imemoriais, trazido pelos portugueses, para compor sua obra poética:

Fitas e fitas...  
 Fitas e fitas...  
 Fitas e fitas...  
     Roxas,  
     verdes,  
     brancas,  
     azuis,

Alegria nervosa de bandeirinhas trêmulas!  
 Bandeirinhas de papel bulindo no vento!...  
 Foguetes do ar...  
 — De ordem do Rei dos Cavaleiros,  
 a cavalhada vai começar!

(FERREIRA, 1981, p. 32 - 33).

Pode-se afirmar, conforme Nelly Novaes Coelho, que o poema se estrutura por meio da narração e da descrição fragmentárias e sintéticas, remotas da tradição dos torneios da Idade Média, em que os aristocratas exibiam em espetáculos públicos sua destreza e valentia. Representa, também, umas das festas alegres e importantes do Nordeste brasileiro. Tal poesia constrói-se a partir de elementos característicos do jogo que são: capacidade de repetição, divertimento, arte, encantamento e livre de regras; no entanto, representando uma seriedade nacional significativa para o leitor ou ouvinte. Outra poesia com características semelhantes às anteriores é *Metamorfose*, de Cassiano Ricardo (1895 – 1974). Nela, percebe-se o jogo poético construído por meio de versos dísticos e estrofes binárias, da sonoridade aliterativa ao longo do poema. Aqui, o poeta combina o jogo lúdico com uma linguagem sintetizada, intertextual, transfigurando elementos da história brasileira em poesia nas variadas etapas.

Meu avô foi buscar prata  
 mas a prata virou índio.

Meu avô foi buscar índio  
 mas o índio virou ouro.

Meu avô foi buscar ouro  
 mas o ouro virou terra.

Meu avô foi buscar terra  
 e a terra virou fronteira.

Meu avô, ainda intrigado,  
 foi modelar a fronteira:

(RICARDO, 1936, p. 127).

A produção poética infantil brasileira, a partir da década de 1940, embora pequena e ainda constituída na visão do adulto para a criança, denota uma consciência diferenciada de como cada poeta vê o mundo à sua frente e a aproximação da poesia aos elementos sonoros, rítmicos, humorísticos, fantásticos e lúdicos. Diante disso, abrem-se portas para a construção de uma poética infantil não comprometida com a representação pura e simples da realidade, mas uma poética que transcende o real, o lógico, por meio de uma linguagem elaborada diferente da rotineira do dia a dia. São representantes da poesia destinada à infância desse período, segundo Regina Zilberman, Nelly Novaes Coelho, Luiz Camargo, Glória Maria Fialho Pondé os autores: Henriqueta Lisboa, Sidónio Muralha, Ângela Lago, Cecília Meireles, Mario Quintana, Stella Carr, Vinicius de Moraes, Bartolomeu C. Queirós, José Carlos Lisboa, Elza Beatriz, Marcus Accioly, Antonieta Dias de Moraes, Elias José, Sérgio Caparelli, Nilde Hersen Aragão, José Paulo Paes, Ulisses Tavares, Roseana Murray, Ferreira Gullar, Manoel de Barros, Antonio Barreto, Carlos Nejar, Pedro Bandeira, Renata Pallottini, Sinval Medina, Sylvia Orthof e Eucanaã Ferraz, do qual analisaremos a obra **Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos**.

Henriqueta Lisboa (1094-1985) publicou vários livros de poesias: **Fogo Fátuo** (1925), **Velário** (1936), **Prisioneira da Noite** (1941), **O Menino Poeta** (1943), **A Face Lívida** (1945). Ganhou o Prêmio Olavo Bilac de Poesia (1929), produziu livros de ensaios acerca de literatura brasileira e estrangeira, fez traduções de obras poéticas, entre as quais **Flor da Morte**, recebendo o Prêmio Othon Bezerra de Mello (1952). Em 1963, tornou-se a primeira mulher eleita membro da Academia Mineira de Letras. Nos anos 1961 e 1968 organizou a **Antologia Poética Para a Infância e a Juventude** e **Literatura Oral Para a Infância e Juventude**. Em 1984 recebeu, pelo livro **Pousada do Ser** (1982), o Prêmio de Poesia Pen Club do Brasil. Também recebeu, em 1984, o Prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra. Henriqueta Lisboa filia-se à segunda geração do modernismo, embora seus primeiros poemas apresentem inflexões simbolistas. Além da vasta obra poética para adultos, ela produziu alguns dos melhores poemas infantis brasileiros.

Os poemas do livro **O menino poeta** apresentam a sensibilidade e a delicadeza natural do mundo infantil, mesmo sendo constituídos do ponto vista do adulto. A poeticidade da obra está na combinação do lirismo, da metáfora, da

sonoridade e do ritmo, distanciando-se do descritivismo e da narratividade bilaquiana e de toda a produção que o antecede. **O menino poeta** não rompe totalmente com o paradigma moral e cívico; o livro não foi publicado com finalidade didática, não traz nenhuma recomendação para uso escolar, mas conserva certo tom pedagógico.

De acordo com Nelly Novaes Coelho, o ludismo e o jogo poético dos ritmos dos sons estão intrínsecos na obra henriquetiana, todavia, o didatismo pedagógico também está presente, com exceção dos poemas *Caixinha de Música* e *Cavalinho de Pau*, que presentificam o fazer poético; os demais são repetitivos dos esquemas anteriores. Porém, ressalta que, no poema *Tempestade*, em “um de seus momentos poéticos – ela [a poeta] registra a reação libertária da criança que neutraliza as ordens recebidas” (COELHO, 1993, p. 212).

- Menino, vem para dentro,  
olha a chuva lá na serra,  
olha como vem o vento!

- Ah! como a chuva é bonita!  
e como o vento é valente!

- Não sejas doido, menino,  
esse vento te carrega,  
essa chuva te derrete!

- Eu não sou feito de açúcar  
para derreter na chuva.  
Eu tenho força nas pernas  
para lutar contra o vento!  
[...]

(LISBOA, 2008, p. 27).

Como se constata, a poesia para crianças esteve comprometida por séculos com a pedagogia, no entanto, a partir de Henriqueta Lisboa, começa aos poucos a se desligar dos conceitos educacionais. De acordo com Camargo (2001, s/p), o paradigma moral e cívico só foi rompido a partir do livro **A televisão da bicharada** (1962), do poeta português, radicado no Brasil, Sidónio Muralha (1920-1982). Nele, institui-se um novo paradigma estético à linguagem poética, que joga com o lúdico, o humor, a sonoridade e os ritmos musicais das palavras por meio de narrações breves e cenas cômicas, envolvendo animais. O autor tem um olhar apurado no que se refere à captação da pureza natural das coisas, envolvendo imaginação e

sensibilidade auditiva. Muralha publicou dezenas de livros para crianças, editados no Brasil e em Portugal, demonstrando uma grande empatia com seu público.

O livro é composto como um:

(...) álbum-de-figuras, de formato alongado, capa dura, folhas grossas e coloridas, tipos grandes e nítidos, que inteligentemente diagramados formam, com os pitorescos desenhos de Fernando Lemos, um todo orgânico e atraente. (COELHO, 1993, p. 217).

A essência dos poemas, os jogos dos fonemas extraídos de situações cotidianas, os fragmentos das historietas e das fábulas se condensam de tal modo a configurarem um todo lúdico. No poema, os bichos e a natureza figuram como personagens fabulosos.

Quando um tatu  
encontra outro tatu  
tratam-se por tu:  
Como estás tu, tatu?  
Eu estou bem e tu, tatu?  
Essa conversa gaguejada  
ainda é mais engraçada:  
Como estás tu, ta-ta-ta-ta, tatu?  
Eu estou bem e tu, ta-ta-ta-ta, tatu?  
Digo isto para brincar  
pois nunca vi  
uma tá, tá-ta, tatu gaguejar.

(MURALHA, 1988, s/p).

Percebe-se, nesta composição poética infantil, o jogo lúdico com as palavras aliterativas, onomatopaicas, assonantes e um ritmo inconstante, integrados, analogicamente, ao movimento do bicho e da natureza. Nelly Novaes Coelho afirma que tal integração do poema vem “sempre da camada sonora que o poeta extrai os maiores valores do poema, nos quais se incluem obviamente os registros do Real, cuja graça, ridículo, pitoresco, grotesco, beleza... a invenção poética descobre”. (COELHO, 1993, p. 218). Como no primeiro poema, *A televisão da bicharada*, a coletânea de poemas de *A dança dos Pica-Paus* (1976) diverte o leitor por meio das brincadeiras e as fazem refletir acerca dos valores humanos, sob a égide de “um pitoresco jogo-de-palavras” e “brevíssimas situações poéticas”.

Mas, segundo Coelho, o paradigma estético só foi consolidado por dois dos principais poetas modernistas brasileiros: Cecília Meireles (1901-1964) e Vinicius de Moraes (1913-1980). Cecília Meireles traz a musicalidade como característica de

sua poesia, explorando versos regulares, a combinação de diferentes metros, o verso livre, a aliteração, a assonância, a rima e uma sensibilidade estética, além do ludismo figurativo e do profundo humanismo. Os poemas infantis de Cecília Meireles não ficam restritos só à leitura infantil e, sim, englobam diferentes níveis de leitura, da criança até o adulto. No poema *Ou isto ou aquilo*, que dá título ao seu livro de poesia infantil, publicado em 1964, percebe-se uma insatisfação com os limites e o desejo de plenitude presentificados no poema, conforme sugere a conjunção basilar alternativa “ou ...” “ou...”.

Ou se tem chuva e não se tem sol  
ou se tem sol e não se tem chuva!

Ou se calça a luva e não se põe o anel,  
ou se põe o anel e não se calça a luva!

Quem sobe nos ares não fica no chão,  
quem fica no chão não sobe nos ares.

É uma grande pena que não se possa  
estar ao mesmo tempo em dois lugares!

Ou guardo o dinheiro e não compro o doce,  
ou compro o doce e gasto o dinheiro.

Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo . . .  
e vivo escolhendo o dia inteiro!

Não sei se brinco, não sei se estudo,  
se saio correndo ou fico tranquilo.

Mas não consegui entender ainda  
qual é melhor: se é isto ou aquilo.

(MEIRELES, 2008, p. 38 - 39).

Vinicius de Moraes foi diplomata, dramaturgo, crítico de cinema e letrista, conhecido por suas parcerias com Tom Jobim, a mais famosa das quais, *Garota de Ipanema*. Em 1970 reúne seus poemas infantis no livro **A arca de Noé**, provavelmente o mais conhecido livro de poesia infantil. Conforme Regina Zilberman (2005), a merecida popularidade do poeta e músico decorre do jogo sonoro, da perspectiva infantil assumida pela voz poética, do humor, do aproveitamento de recursos típicos da poesia popular, como a quadra, a redondilha e a rima nos versos pares, além da temática animal, que causa tanta empatia junto às crianças. O poema *A casa*, com letra e música de Vinicius de Moraes, presentifica esse jogo poético que não está preocupado com o sentido lógico da palavra, pois transforma

em estranho o conhecido, por meio da desconstrução verso a verso do poema a ideia de casa, construindo uma ausência muito engraçada.

Era uma casa  
 muito engraçada  
 não tinha teto  
 não tinha nada  
 ninguém podia  
 entrar nela não  
 porque na casa  
 não tinha chão  
 ninguém podia  
 dormir na rede  
 porque na casa  
 não tinha parede  
 ninguém podia  
 fazer pipi  
 porque penico  
 não tinha ali  
 mas era feita  
 com muito esmero  
 na rua dos bobos  
 número zero

(MORAES, 1993, p. 28).

Outro poeta que enveredou pelo mundo infantil foi o gaúcho Mario Quintana, que escreveu para crianças desde os anos 40; sua obra de maior destaque foi **Pé de Pilão** (1975). Os versos “O pato ganhou sapato / Foi logo tirar retrato / O macaco retratista / Era mesmo um grande artista?” são elaborados a partir uma situação cômica, em que o autor narra poeticamente a história do protagonista (um menino) que, enfeitiçado por uma bruxa, transformara-se em um animal, afastando-se de sua avó; todavia, com a ajuda de Nossa Senhora, sua fada madrinha, volta a ser um menino novamente. O poema é composto por versos dísticos numa estrutura em cadeia característica da obra **Sendebar** (que consta de 26 narrativas), entrelaçados como na história de **Calila e Dimna**, popularmente conhecida no Ocidente. A história estrutura-se em “caixa de surpresas”, e:

(...) o fluxo poético vai-se desdobrando em outros inesperados aconteceres que saem uns dos outros como de uma caixa de surpresas. Utilizando o dístico em redondilha maior, como estrutura básica, e explorando com graça e leveza o sistema binário de rima, Mario Quintana funde, na cadência poética, reminiscências de velhas estórias; ocorrências do dia a dia infantil; tropelias de animais; feitiçarias e milagres de N. Senhora... tudo isso conjugado habilmente numa corrente sonora e rítmica que tem tudo para atrair e encantar as crianças, como um jogo divertido e variado... E mais, levá-las a brincar com as palavras e imagens que delas resultam... (COELHO, 1993, p. 221).

Bartolomeu Campos Queirós, premiado com a obra **Pedro** (1977), com o “Selo de Ouro” da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (RJ), explora o poético por meio da liberdade de criação. O poeta narra a história de um menino chamado **Pedro** (Pierre, Pietro, Peter, Pether, Petrus) que “acordou com o coração cheio de domingo”, – “dia em que a gente não quer nada e por isso acontece quase tudo”. A poeticidade de suas poesias pode ser percebida por meio da analogia de elementos da natureza com o ser humano, de forma simples e profunda. O poema **Pedro** “é vago, impreciso, mais de sugestões do que de declarações concretas”. Exige-se, portanto, um certo treinamento, para que o leitor mirim desperte sua “curiosidade e a percepção das ideias ou do abstrato que faz parte da vida”, conforme afirma Nelly Novaes Coelho (1993, p. 221). Diante disso, o pequeno, começando desde cedo, poderá ter interesse pelo sentido transcendente, o sensorial ou o lúdico característico da poesia infantil.

Elza Beatriz, autora dos livros de poesias para crianças **Pare no P da Poesia** (1980); **Um dois... Feijão com Arroz** (1982) e **Futebol da Bicharada** (1982), encanta o leitor com sua poética mágica que tende para a brincadeira com as palavras, sons, rimas e ritmos ágeis. Seus poemas se constroem por meio de versos curtos e estrofes regulares e irregulares, em redondilhas menores ou maiores, numa combinação de sílabas poéticas recheadas de aliterações, reiteraões, onomatopeias, num jogo lúdico, essencialmente da linguagem poética.

A autora procura registrar em suas poesias as coisas pitorescas do dia a dia do mundo infantil; num primeiro momento, o jogo poético com as letras do alfabeto (A a Y), como se pode observar no poema *Receita*, de Elza Beatriz (1980, s/p).

O rato  
Faz macarrão  
Com o cordão  
do seu sapato,  
veio o sapo  
e pulou corda  
com o macarrão  
do rato,  
a minhoca  
fez inhoque  
com a corda  
do seu sapo,  
depois veio  
o avestruz,  
papou tudo  
- Credo em cruz!

No segundo momento poético, a autora brinca com os números, como se observa na poesia muito conhecida pelas crianças *Um dois, feijão com arroz*.

Um, dois,  
Feijão com arroz;  
Três, quatro,  
Feijão no prato;  
Cinco, seis,  
Feijão inglês;  
Sete, oito,  
Comer biscoito;  
Nove, dez,  
Comer pastéis.

(BEATRIZ, 1988, s/p).

Por último, é a vez da brincadeira envolvendo os animais, como um dos temas mais apreciados por brasileiros, que é o *futebol*. O texto une o lúdico e o racional, numa feliz contemplação.

Também levando em conta o universo fabulístico, deve-se considerar o poeta Elias José, com o livro **De Bichos, De Gente, De Flores** que, conforme Nelly Novaes Coelho (1993, p. 224), “é uma coletânea de poemas divertidos, centrados em situações inesperadas e gaiatas, nos quais o poeta brinca com as palavras”. Há uma predominância nos versos de rimas acerca do ritmo, de fluências ágeis, surpreendendo o leitor por momentos inesperados, diferentes da proposta inicial. Nesta perspectiva, o autor explora o cotidiano, transfigurando-o. O poema *Girassol* exemplifica essa assertiva:

O girassol de minha rua,  
numa noite sem dormir,  
numa noite muito escura,  
viu a lua sorrir.  
O girassol ficou gira  
e gira, gira que gira, mas de noite, não de dia.  
O girassol virou giralua.  
O sol, com tanta luz,  
já não o seduz.  
Vive quieto o dia inteiro  
muito triste e cabreiro.  
À noite ele se encanta,  
enfeita-se, dança e canta.  
E a lua também enfeitada  
faz caprichos de namorada.

(JOSÉ, 1995, s/p).

Em **Jornal Falado** (1982), Antonieta Dias de Moraes reúne vinte e oito poemas de assuntos diversos. A coletânea de minitextos faz uma analogia entre o Jornal do rádio e o da televisão, mostrando a diferença que há entre ambos para a criançada. Construído por meio de um jogo poético puro e simples que objetiva o divertimento, o prazer e o rir são explorados, a partir das virtualidades da linguagem poética, propícias às brincadeiras e criando várias possibilidades do uso da língua por meio do jogo sonoro das palavras e da expressividade da experiência poética. O livro envolve o leitor por meio do lúdico com as palavras, ensinando a olhar e a sentir as questões mais simples do cotidiano de forma divertida.

Em Jornal falado a voz espalha  
notícias. Ali, tudo acontece:  
bicho que berra, gente matraca,  
música, gritos, o ar estremece  
com anúncios que o rádio propaga.  
Tem ação, tiroteio, tabefes,  
Disparates, comédias, fantasmas...  
as histórias que a vida concebe  
e nos são pelo rádio contadas.

Mas aqui neste jornal, se escreve  
contradição, só em versos se fala,  
entre o riso, de coisas que às vezes  
de tão sérias se tornam piadas.  
E a realidade? Não se espere;  
brincadeiras de tudo e de nada  
é o que se dá e aqui se oferece,  
para quem gosta de rimas e fábulas,  
que sejam divertidas e alegres.

(MORAES, 1982, p. 9).

Poder-se-ia asseverar, conforme Regina Zilberman (2005, p. 129), que a poesia direcionada à criança só foi possível a partir da década de 1980. Antes disso, havia grandes autores canônicos, no entanto, dedicavam um ou outro livro para a infância, enquanto que outros como Sergio Caparelli, Roseana Murray e Elias José profissionalizam-se no gênero poético infantil, variando temas e formatos, porém, não a um público específico: a criança. A partir dos anos 80, houve um grande número de publicações direcionadas ao leitor infantil e, portanto, uma poesia despreocupada com a transmissão de conceitos didáticos. Nesta perspectiva, a poesia ganha *status* de arte libertadora, pois joga com as palavras, com os sons, com o cotidiano, com o humor, como em **Poema para brincar**, de José Paulo Paes, que estabelece uma conexão entre brincar e escrever.

Segundo Luiz Camargo (2001, s/p), a produção poética dos últimos quinze anos, representada por autores como Sérgio Caparelli (n. 1947) e José Paulo Paes (1926-1998), indicia “uma nítida preferência pelo humor, configurando o que poderia ser chamado paradigma lúdico”, expresso na poesia *Convite*, de José Paulo Paes, ou no poema de Caparelli *Boi da Cara Preta*. Nota-se uma ênfase no caráter lúdico do jogo, com a presença de palavras sonoras, humorísticas, possibilitando às crianças brincadeiras prazerosas e divertidas.

Boi, boi, boi  
 Boi da cara preta  
 Pega esta criança que tem medo de careta

Não , não , não  
 Não pega ele não  
 Ele é bonitinho, ele chora coitadinho.

(CAPARELLI, 1998, s/p)

Ainda de acordo com Camargo (2001, s/p), a poesia infantil de Sérgio Caparelli transita entre duas vertentes: uma vertente tradicional (apropriação, estilização e paródia de formas e motivos da tradição oral) e a vertente experimental (utilização de recursos visuais). O poema *Jacaré Letrado* faz parte da vertente experimental, pois “é composto de uma única palavra, jacaré, ou partes dela, repetida inúmeras vezes, em linhas em diagonal, formando a silhueta de um jacaré”, representando, assim, o formato do próprio animal. O autor é irônico, pois letrado no poema, não quer dizer que “jacaré letrado” tenha formação de ordem culta, erudita, mas é representado visualmente de forma concreta, por meio da escritura.

Para Nelly Novaes Coelho, a poesia de Caparelli *Boi da Cara Preta*, “oferece um dinâmico jogo de linguagem, ritmo, fatos e interrogações” (1993, p. 225). Segundo a autora, o poema se estrutura numa métrica breve, jogando mais com ritmos do que rimas para poder atingir diretamente o ouvido do leitor infantil. Nesta perspectiva, o poeta cria uma situação para divertir esse público por meio da enunciação verbal. Ou seja, “predominam os processos reiterativos, os trocadilhos, as onomatopeias e os trava-línguas, sempre expressando algo que prende a atenção do leitor/locutor” (*id. ibid.*, 1993, p. 225). Nota-se nessa nova produção

poética uma grande aproximação do jogo lúdico ao da linguagem, ao introduzir-se, nos versos e nas estrofes, a possibilidade da brincadeira descontraída, descompromissando a poética infantil do paradigma puramente pedagógico, moral e cívico.

Livre das amarras pedagógicas, moralistas e civilistas, a produção poética infantil atual ocupa-se mais de um fazer poético que satisfaça às necessidades lúdicas do público a quem se dirige. Predominam, na maioria dos poemas, referências aos animais, sobretudo os domésticos. Isso acontece porque os bichos, desde a antiguidade clássica, ajudaram a consolidar o caráter artístico por sua graça, simplicidade e ilogismo. A presença de animais nas narrativas para esse público específico sintetiza o mundo interior da criança, aproximando-a da fantasia, da ludicidade, da não lógica e da natureza. Os animais como zebras, girafas, macacos, dentre outros, representam a comicidade, vislumbrando o caráter esperado pela poética da infância. O humor e o engraçado não decorrem só da presença dos animais, mas de vários caracteres linguísticos próprios da língua que:

(..) oportuniza a incorporação de inúmeros recursos sonoros propícios à expressão que provoca a graça, o riso ou piada, além de aproximarem da oralidade e se mostrarem adequados à memorização e à repetição. (ZILBERMAN, 2005, p. 136 - 137).

Como já apresentado anteriormente, a produção da poesia infantil, a partir da década de 80, se intensificou chegando ao chamado *boom* da literatura infantil. Pode-se afirmar, segundo Zilberman, e conforme o quadro demonstrativo apresentado no início deste capítulo, que o número de publicações de livros de poemas direcionados ao público infantil triplicou. Esse aumento de produção e de novos autores aponta para uma poesia cuja característica não é mais “preocupação pedagógica”, como afirma Gláucia de Souza (2007, p. 452).

A poesia infantil brasileira continua contando com novos talentos, como o poeta contemporâneo Eucanaã Ferraz, cuja obra é alvo de interesse nesta pesquisa. Este poeta já publicou dezenove livros de poesias, figurando como organizador de onze antologias, autor de quatro livros para o público adulto e quatro livros de poesia para criança.

Eucanaã assevera que “quando era menino, gostava de ficar olhando o brilho dos insetos, as cores das pedras, os formatos das casas. Além disso, adorava ouvir

música”. Hoje, brinca com todas essas coisas e presenteia o público com uma poesia que busca nas coisas incomuns, estranhas, distantes, um equilíbrio por meio da manipulação magistral das palavras, sons, cores, formatos variados, seres fantásticos ou monstruosos, ou mesmo do mundo familiar. Ferraz não tem dúvida, transforma a linguagem poética em objeto – ela ganha vida na sua imaginação criadora. Seus desejos de criança são trazidos de volta por sua poesia - ou melhor dizendo, revividos. Os poemas do livro **Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos** (2009), escolhido para análise, é a prova mais viva disso. Ferraz apresenta, por meio de sua criação poética, uma série de referências lendárias, mitológicas e folclóricas da cultura universal, tornando próximo o distante, familiar o estranho, leve o pesado, belo o rude, harmonizando seres ou coisas de universos distintos.

Neste momento, portanto, faz-se necessário, apresentar, por meio de sua biografia e breve fortuna crítica, o “arquiteto-abelha”, construtor de versos retilíneos, polidos e suavemente densos, o poeta Eucanaã Ferraz.

### 1.1 Eucanaã Ferraz – biografia jovem.

Nasceu no Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1961. É poeta, professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e, desde 2010, atua como consultor de literatura do Instituto Moreira Salles. Seu contato inicial com a literatura aconteceu na infância, com a leitura do livro **Eu**, de Augusto dos Anjos (1884-1914). Concluiu, em 1994, o mestrado em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, com a dissertação a respeito de Carlos Drummond de Andrade (**Drummond: um poeta na cidade**). Doutora-se, também pela UFRJ, com a tese acerca de João Cabral de Melo Neto (**Máquina de comover – a poesia de e suas relações com a arquitetura**), em 2000.

Organizou, entre outros, dois livros de Caetano Veloso, **Letra só** (Companhia das Letras, 2003) e **O mundo não é chato** (Companhia das Letras, 2005); reuniu poemas e letras de canções na antologia **Veneno antimonotonia** (Objetiva, 2005); após preparar a **Poesia completa e prosa de Vinicius de Moraes** (Nova Aguilar, 2004), passou a coordenar a edição das obras do poeta (Companhia das Letras). Publicou, na coleção **Folha Explica**, o volume acerca de **Vinicius de Moraes** (Publifolha, 2006). Poeta, publicou, entre outros, **Livro Primeiro** (1990), **Martelo** (1997), **Desassombro** (7 Letras, 2002 - Prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Fundação Biblioteca Nacional, melhor livro de poesia de 2002), **Rua do mundo** (Companhia das Letras, 2004), **Cinemateca** (Companhia das Letras, 2008) e, para o público infanto-juvenil, **Poema Para Iara** (Língua Geral, 2008), **Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos** (Companhia das Letrinhas, 2009), **Palhaço, macaco, passarinho** (Companhia das Letrinhas, 2010 – Prêmio Ofélia Fontes, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, o Melhor livro para criança, de 2011) e **Água Sim** (Companhia das Letras, 2011).

Atualmente, edita, com André Vallias, a revista *online* **Errática**, voltada para arte e literatura.

## 1.2 Eucanaã Ferraz: alguma fortuna crítica

Não há uma produção crítica considerável acerca das obras de Eucanaã Ferraz no que tange aos quatro livros de poesias escritos para o público infantil. Talvez uma das razões dessa não-crítica seja porque esses livros foram lançados há pouco tempo; no entanto, tal fato somente não justificaria essa ausência. Glória Maria Fialho Pondé (1990) menciona que o mais provável seria a falta de uma crítica interessada e especializada em relação à poética produzida para crianças no Brasil.

O poeta Eucanaã Ferraz publicou oito livros de poesias – sendo os três primeiros para o público adulto e os quatro últimos dedicados às crianças, apresentados a seguir em ordem cronológica: **Martelo** (1997); **Desassombro** (2002); **Rua do Mundo** (2004); **Cinemateca** (2008); **Poemas da Iara** (2008); **Palhaço, Macaco, Passarinho** (2010); **Bicho de Sete Cabeças e outros Seres Fantásticos** (2009) e **Água Sim** (2011).

Em relação aos livros publicados para o público infantil, há três resenhas de um total de trinta dedicadas à obra desse autor. Essas resenhas estão assim divididas: uma para **Martelo** (1997), dez para **Desassombro** (2002), nove para **Rua do Mundo** (2004), sete para **Cinemateca** (2008); somente uma resenha para o livro de poesias infantis **Poemas da Iara** (2008), duas para o livro **Bicho de Sete Cabeças e outros Seres Fantásticos** (2009). Ademais, o que há são sinopses dos livros **Palhaço, Macaco, Passarinho** (2010) e **Água Sim** (2011), no site da editora Companhia da Letras, ou no final da edição de cada livro.

Em **Martelo**, o “poeta desliza entre coisas, estátuas, palavras que o olham familiar ou estranhamente, ameaçam-no com sua solidez”, afirma Victor Hugo Adler Pereira (1999, p. 255), registrando “a mera passagem ou o espanto da existência das coisas; pequenos gestos, contatos e percepções que caracterizam a presença do outro” (*id. ibid.*, p. 255). Ferraz é, segundo o autor, um semeador de referências, de bússolas, ao nomear o próprio mundo sem assustar as coisas, surpreendidas em sua plenitude, observadas na obliquidade do seu modo de viver. Observando e convivendo no meio das coisas, o poeta não só aprendeu a técnica da arte do talho e da intenção segura, mas também do desvio casual ou da resposta à resistência do próprio corte da palavra, como se talhasse a madeira, num diálogo constante entre a vontade e o desejo por mudança.

Para Pereira (1999) e Ana Marques Gastão (2005, s/p), a escrita poética de Eucanaã Ferraz é laborada de forma enxuta, rigorosa e artesanal, num esforço árduo, mas recompensado pelo vigor e pela precisão do talhe do martelo, ou da goiva da xilogravura, produzindo assim as “armadilhas da sedução pela sucessão de imagens e sons, muitas vezes meras sugestões, provocações à imaginação do leitor” (PEREIRA, 1999, p. 257). Ferraz imprime sua marca na perenidade, na busca pelo sopro clássico de seus textos, por meio de uma linguagem cuidada, evitando, talvez, o coloquialismo dos primeiros modernistas brasileiros ou de seus sucessores nos anos 70. Poder-se-ia assegurar, segundo Gastão, que a poética de Ferraz suaviza a singular concretização solar da aspereza do verso, no uso da elipse, construindo, assim, a partir um modelo, a forma visual, escultural, arquitetônica de seus poemas.

O poema eucanaaniano “não surge pelo mero sopro da inspiração, não é o encontro casual da essência das coisas, e sim a alegria de construir simulacros”, afirma Pereira (1999, p. 257). Dir-se-ia que há um compromisso com a escritura do texto poético, colocando-o lado a lado com o clássico da cultura universal por meio de recursos intertextuais e metalinguísticos. De acordo com Régis Bonvicino (2005, Caderno 2), Ferraz “trabalha a frase gramatical, discursiva, às vezes, com técnicas de colagem e com a parataxe”. Essa técnica lhe permite fazer um ajuste das palavras com aquilo que se quer dizer e da forma como quer dizer, tornando o poema quase que visual à maneira concretista. A construção poética de Ferraz está calcada na procura da beleza e do encantamento sofisticado de suas rimas, ecos e suas assonâncias, abarcando, deste modo, o inesperado, com cenas do cotidiano contrastadas por fragmentos épicos ou pseudo-épicos, revelando ao mesmo tempo a complexidade e a simplicidade da trama, inebriando o leitor de sua poesia.

**Desassombro** é o terceiro livro do poeta Eucanaã Ferraz e um dos livros mais comentados pela crítica. A obra eucanaaniana “convida-nos a pensar [juntos em] uma radicalidade outra (...) [em uma] radicalidade dos desextremos, uma radicalidade entre as margens”, de acordo com Francisco Bosco (2005, p. 152). Tal convite remete, também, à literatura moderna, ao que Bosco chama de “descomedimento”, ou “desmesura” que em sua *hybris*, poder-se-ia chamar de radicalidade transgressora em algumas obras. Ainda segundo esse autor, a produção de Eucanaã permite que se pense em uma revisão do moderno. Seguindo essa linha de raciocínio, a distinção do que seja moderno talvez ocorra pela

redescoberta da linguagem ou também por meio de mecanismos que o autor chama de “a erosão do sentido, a elisão do referente e a eleição do significante (...)”. Antonio Carlos Secchin (2002, s/p) destaca em **Desassombro** a força da lírica contemporânea brasileira eucanaaniana que não se aprisiona às alas neoconservadoras nem tampouco às de vanguardas, embora, talvez, ecoe a musicalidade de Manuel Bandeira e a plasticidade de João Cabral de Melo Neto criando, assim, uma emoção imediata e uma empatia irrecusável no leitor.

Ferraz, como todo bom discípulo, segundo Pedro Almeida (2000, s/p) “vive uma tensão obstinada entre a inclinação lírica e a vontade de lhe impor uma contenção formal que a impeça de se esvair no sentimental” e vai além dos seus mestres, desobedecendo-os, e nesse sentido, sua poesia distingue-se de ambos, logo de início, por elaborar um “real menos ‘natural’ do que o de Bandeira, e por ostentar uma plasticidade e um rigor mais dúcteis, mais sinuosos do que a versão retilínea e angulosa de João Cabral”.

Segundo Manuel da Costa Pinto (2004), Ferraz exprime em “seus versos uma musicalidade de cadência seca, em que cortes abruptos fazem reverberar o ritmo pelo efeito de sua interrupção”. Seus poemas utilizam uma linguagem musical concreta - não-melódica, portanto, preservam a oralidade em sua poesia, cuja harmonia advém de proporções geométricas da própria construção do poema.

O apuro linguístico é outra grande preocupação de Ferraz, afirma Secchin (2002, s/p). É uma busca intensa pela forma perfeita e original da palavra para construção da beleza poética, por isso, uma exigência de precisão e de originalidade, sustentada pela elaboração formal e arquitetada na isoestroficação de seus versos. Poder-se-ia afirmar, parafraseando Octavio Paz (1993, p. 140), que Ferraz procura pela outra voz poética ultramoderna – pela outra forma elíptica e de lâminas afiadas - que apara as agruras das palavras, versos ou frases, sempre no intuito da construção do belo. No entanto, a forma, aqui, não se opõe ao trabalho poético de fazer surgir o “outro da forma”, pois a linguagem excede-a. Ferraz insiste sempre em procurar forma artística – a forma irreduzível a si mesma, a forma que diz sem se deixar dizer. Daí o labor artesanal, a elaboração cuidadosa da sintaxe, para que a leitura seja fluida, desimpedida, pois, afinal de contas, o poeta quer que sua poesia seja compreendida e lida.

Ricardo Vieira Lima (2002) assevera que a obra eucanaaniana é um culto à metapoesia, pois reflete o seu fazer poético, no âmbito do próprio poema. Poder-se-

ia afirmar, talvez, que tanto em **Desassombro**, como nas demais obras de Ferraz, há um diálogo intertextual e metalinguístico na tentativa de uma abertura ao acaso, à imperfeição do e com o mundo. Sua obra está inserida nesse mundo construído pela dicotomia: perfeição / imperfeição; real / imaginário, distante / próximo, monstruosidade / divindade, ou seja, o poema é um duplo paradoxal do binário-vário, múltiplo, híbrido. E mais: o poema absorve uma linguagem objetável, irreduzível, exprimindo, assim, “o silêncio que é a repetição infinita das palavras únicas do poema, repetição como única maneira de acessar a experiência do sentido propiciada pela reciprocidade complexa do poema” (BOSCO, 2005, p. 155).

Para Fernando Pinto do Amaral (2002, p. 287), a simplicidade dos versos de Eucanaã Ferraz condensa muito da forma artística contemporânea, uma vez que o autor procura infinitamente a palavra certa em meio ao palheiro, ciente da sua imperfeição. Eucanaã Ferraz tem plena consciência de que a construção poética não se faz puramente por uma inspiração como algo mediúnico e sagrado, intocável, mas sim por um trabalho árduo, tal como o trabalho artístico do moleiro realizado a golpes duros e certos, mas isso não a impede ser contaminada pela imperfeição.

Alécio Cunha (2002, s/p) faz uma analogia entre a luz e a poética de Eucanaã Ferraz. Segundo o autor, **Desassombro** inicia-se por um fio luminoso a se debruçar nos objetos, metáfora que combate a sombra do fruir poético, um labor nem sempre tranquilo. É esse o fio de luz que doma a fúria da natureza, congela suas imagens em poemas perenes, além de iluminar o outro lado do Atlântico, onde a obra foi publicada, inicialmente em Portugal, pela Quasi Edições, em 2001. De acordo com o autor, “é pública e notória a ausência de um intercâmbio maior entre escritores, sobretudo, os que se aventuram pela seara do verso, brasileiros e portugueses, apesar dos esforços em torno de uma lusofonia mais ampla” (CUNHA, 2003, s/p), mas o livro de Ferraz foi elogiado em Portugal, transformando o autor em momentânea celebridade. Segundo Cunha, somente alguns poucos autores da poesia brasileira fizeram sucesso primeiro em terras lusitanas e só depois no país de origem, como o mineiro Murilo Mendes, o pernambucano João Cabral de Melo Neto, que saíram inicialmente de lá, para só depois despertarem o interesse editorial brasileiro. Diante disso, Maria João Cantinho declara que:

(...) a aposta da Quasi na publicação de poetas brasileiros, a par de poetas portugueses, não deixa de ser arriscada, num país onde a leitura de poesia é reservada a uma minoria. Porém, é louvável que haja uma editora que se

empenhe em divulgar a poesia brasileira, de forte tradição e grande qualidade, retomando uma ligação que parecia perdida desde Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. De ambos os lados do Atlântico, queixam-se os poetas. Da ignorância e do desconhecimento mútuos, embora as universidades de ambos os países jamais tenham abandonado esse fértil intercâmbio. Recentemente, o número 7 da revista de poesia *Relâmpago* foi inteiramente consagrado às novas e contemporâneas vozes da poesia brasileira: Antônio Cícero, Armando Freitas Filho, Eucanaã Ferraz, Leonardo Fróes, Paulo Henriques Brito e Waly Salomão. Todos esses autores possuem linguagens diversas, evidenciando a riqueza da poesia brasileira, portadores de uma herança que, diferenciadamente, se constitui também como abertura para novas poéticas e contribuem para uma reanimação da poesia brasileira (2009, n. 6, s/p).

Para José Castello (2004), “depois de longo período de estiagem, a poesia brasileira fornece, enfim, sinais isolados, mas consistentes de revigoração”. Destacam-se, como sinalizadores dessa retomada da poesia, nomes como os de Paulo Henriques Brito – ganhador do prêmio Portugal Telecom 2004, com o livro **Macau** –, Fabrício Carpinejar, Lucinda Persona e Eucanaã Ferraz. Para Castello, a poesia destes autores não tem nada a ver com o retorno ao passado praticado pelos novos saudosistas, todavia, não pode negar o papel crucial exercido, em meados do século XX, pelos movimentos formalistas. **Desassombro** é, segundo o autor, “um livro, enfim, que leva a acreditar novamente na poesia, na melhor tradição de Cabral, Drummond, Bandeira e Vinicius” (2004). Afirmar-se-ia que a poética de Ferraz, tal como a dos seus mestres, é leve, mesmo estando em constante atrito, luta com as palavras para chegar a seus tensos e límpidos versos. Ele não se conforma com formas prontas, de alinhamentos confortáveis e acabados, por isso Ferraz “pratica uma poesia que, sem afrouxar a vigilância, ou por isso, adentra o campo da dificuldade e da dúvida. Não há mais lugar para a poesia obesa”, de acordo com Castello (2004, s/p).

Conforme Manuel de Freitas (2002) e Alécio Cunha (2002), Eucanaã Ferraz constrói sua poesia de forma elíptica, concisa, tornando-a suave e inusitada. Para eles, **Desassombro**, como o próprio título embute, revela a sagacidade e a intrepidez de Ferraz. Seus versos deslindam narrativas, demarcam a dificuldade em impor um obstáculo exato, um limite definido entre o semeio do verso e o colher do proseio. Ferraz insiste em um desejo firme de dessacralizar o poema, custe o que custar, evitando as ciladas do sublime, retirando a beleza do pedestal, do etéreo, trazendo-a para geografias mais puras e simples. Segundo Cunha (2002), o mesclar de verso e prosa, aliado ao rigor da forma do poeta carioca “constrói uma estrutura poética inovadora, ao conciliar as estruturas indispensáveis à narração com uma

estrita concentração verbal por meio de frases frequentemente elípticas” (s/p), sempre à procura de um conceito especial em torno da beleza.

Bernardo Nascimento de Amorim (2005, p.180) afirma que, em **Desassombro**, destacam-se duas evidentes marcas da poética de Eucanaã Ferraz. A primeira refere-se ao fato de a maior parte dos títulos dos poemas, que ocupam apenas uma página, estarem dispostos após as composições, e não antes, como é de praxe. Já em outros maiores, aqueles que tomam mais de uma página, o título não está após o texto completo, mas ao final de sua primeira página. Já a segunda, relaciona-se à estrofação dos poemas -, de estrofes regulares, predominantemente dísticos, tercetos e quartetos, em meio dos quais aparece um quinteto e um poema em sextilhas. Essa “regularidade poderia ser tomada como o sinal de uma vontade de ordenação do mundo, das ideias, dos sentidos, vontade que permanece, que insiste, mesmo diante da consciência de que toda ordenação é frágil”. (AMORIM, 2005, p. 180) Como afirmado anteriormente, a poética de Ferraz gira em torno dessa busca pela forma dicotômica, logo, a perfeição *versus* imperfeição é parte integrante de sua poesia. Observa-se que essa dualidade que se expressa por meio do jogo dos contrários se presentifica, por assim dizer, também no livro **Bicho de Sete Cabeças e outros Seres Fantásticos**, *corpus* de análise e, talvez, em toda sua obra poética. Nesse sentido, poder-se-ia asseverar que:

(...) o poeta encontra-se, a um só tempo, guiado por um desejo de ordem e pelo impulso de procurar uma via de ruptura, que o permitisse ir além dos limites constitutivos da matéria prima de seu fazer [poético]. (AMORIM, 2005, p. 180).

A produção poética eucanaaniana constitui-se num caráter permanente de abertura para o encantamento, resultante da transformação que o olhar do poeta efetua no real, transfigurando-o em palavra poética, conforme Amorim (2005, p. 180). O poeta transfigura o vivido e o observado, como modo de apropriação de si mesmo e do mundo, levando o sujeito dos poemas a deixar-se reger pelo impulso de nomear ou renomear as coisas, dando-lhes um significado próprio, resignificando-as, a partir de sua inserção em uma lógica singular, subjetiva.

Conforme Amorim, pode-se pensar na possibilidade de os poemas do livro **Rua do mundo** evidenciarem um processo de transformação do prosaico, mas sem

que haja uma demarcação excludente de territórios, como se fora necessário, ao poético, recusar o prosaico para existir.

Para Alécio Cunha (2002), observa-se que Ferraz “tematiza a experiência humana como uma avenida de mão dupla: as ruas podem ser metáforas do mundo e a imagem do mundo como a rua” (2002, s/p). Nesse sentido, ainda segundo Cunha, o autor “cria uma poética do deslocamento, revelando o valor de elementos do cotidiano, geralmente esquecidos ou abandonados no furor urbano”. Como se percebe, a cidade – da rua do mundo –, plantas, seres lendários e mitológicos presentificados na obra do poeta como um todo, não são apenas cenários ou meras molduras, e sim metamorfoses em espelho, refletindo sensações e experiências que mesclam o urbano, o mitológico ou lendário numa poética transformadora do mundo.

A poética de Ferraz pulsa por meio da metaforização do imagético, do sonoro, do gestual, do visual, do olfativo e do tátil em busca da construção dinâmica de versos concisos, mesmo quando submetidos à sintaxe de um poema mais longo. Pode-se afirmar, segundo Cunha, que o poema eucanaiano tende, de certa forma, à descrição solene e simples, de uma beleza paradoxal que, em certos instantes:

(...) o aproxima do grego Konstantinos Kaváfis, um dos poetas que melhor soube captar a essência corporal das coisas, autor do fundamental **Fala, corpo**, traduzido para a língua portuguesa pelo mestre José Paulo Paes, o mais helênico brasileiro. (*id. ibid.*, 2002, s/p).

Viviane Bosi (2005, p. 330), afirma que o poeta procura “sempre harmonizar o som e a coisa em sinestésias líricas”. Ainda que na maioria de seus poemas se busquem a surpresa e o pontiagudo, além das forças do imaginário como o estranho, o demoníaco, a morte, o sexo, a violência indomável, irrompem para abalar o controle do eu. Tudo isso o fascina. Conforme Bosi, tal como Cabral, o poeta carioca Eucanaã Ferraz apreende seu objeto por uma reelaborada seriação obsessiva na busca pela suavização de seus versos. Para a autora, o dual se presentifica por meio de imagens visuais construídas a cortes de tesoura nítida que se contrapõem a delicados desenhos, contrastando a claridade e a sombra, numa tentativa de combinar o áspero à candura da “fria lucidez e terna beleza, de onde, nos poemas mais intensamente resolvidos, conseguem irromper imprevistos também o medo e a dúvida” (*id. ibid.*, 2005, p. 330). Nessa linha de pensamento, pode-se observar que a poesia eucanaiana procura refinar a dor equiparando a

música à natureza em segunda potência. Analogicamente, arrisca-se afirmar que o poeta mimetiza a sua criação poética ao gesto gênico do criador de todas as coisas por meio do mergulho do dedo na água da palavra, da arte como um todo. Há uma coexistência de repouso e movimento na forma do poema de Eucanaã Ferraz.

Para Francisco Bosco (2005, s/p), apesar de haver semelhanças entre a poética de Eucanaã Ferraz e a de outros poetas modernistas, é preciso ressaltar as diferenças, marcas e assinaturas da sua poesia. Como marca eucanaaniana presenteia uma luz forte, opondo ao sol áspero, a masculinidade de Cabral e aderindo à docilidade de Eugênio de Andrade e à delicadeza de Bandeira. Cabral é, sobretudo, vontade; Eucanaã, o poeta do desejo. Nota-se na construção lírica de Ferraz uma tendência pelo dual força / delicadeza, vontade / desejo; no entanto, a poesia do autor não se faz apenas pelos traços da contrariedade, mas, sobretudo, pela interpenetração, pela hibridação de ambos. **Rua do mundo** condensa o lirismo eucanaaniano, porque também o poeta verseja o amor, mesmo num momento de enfrentamento caótico em que muitos se distanciam desse sentimento mágico, encantador e contraditório.

Destacar-se-ia, também, outro traço, decisivo na poética de Ferraz - algo como da ordem do excesso, da desmesura, do incontido. Esse excesso, segundo Bosco, “desestabiliza o senso de medida, dá à sintaxe maior soltura, e confere a algumas imagens um caráter indomável, irreduzível”. (2005, s/p) Tal descomedimento invade o livro do início ao fim; no conjunto da obra de Eucanaã ganha força e espaço por permitir um metro elástico, de um exato tamanho, mas de movimento imprevisto como a dança. Para ele, trata-se de um verso que transita entre o construtivismo e a desordem, o concreto e o ar, a ordem e a liberdade.

Para Eduardo Prado Coelho (2004, s/p), Eucanaã Ferraz é um poeta extremamente sensível ao espaço, à arquitetura e muito ligado à cultura universal. O poeta combina simplicidade e legibilidade a dispositivos complexos em que predominam as construções verbais sofisticadas, rupturas e elipses. Segundo Coelho, isto permite à construção poética de Ferraz uma certa afetividade velada, “em que o pudor, a fala oblíqua, o salto temático, a ousadia metafórica, predominam” (*id. ibid.*, 2004, s/p). Daí os belíssimos poemas calcados na obviedade da fala do cotidiano, na celebração do absoluto, algo explosivo da espacialidade de onde a beleza poética se desprende. Nesse sentido, o poeta “quebra, amassa os sons,

verga a sintaxe, dobra as palavras, inflecte o discurso, estaca, rompe, trabalha pacientemente o lado sem dado que é o óbvio da poesia.” (COELHO, 2004, s/p).

Consoante aos autores Bernardo Nascimento de Amorim (2005) e Victor Hugo Adler Pereira (1999), a construção poética de Ferraz gestada a partir da experiência particular que o poeta tem com o que observa e vivencia, lançado no mundo, parece ter, efetivamente, no desejo de abertura e expansão a sua grande mola propulsora. Recusam-se delimitações rígidas, mesmo quando revela necessidade de ordenação, para que os espaços se misturem e interpenetrem. O desejo valorativo do contato, dos afetos, dos modos de lidar com as limitações da palavra e com o desejo de regularidade, a procura da expansão de sentidos, tudo isso tornado um universo poético, de forma coerente e bem arquitetada, faz de Eucanaã um autor que merece a atenção dos leitores de poesia interessados na recente produção nacional. Arriscar-se-ia, portanto, uma ligação com a poética de João Cabral de Melo Neto, que também recorre à memória e aos cortes precisos para a produção de sua poesia; bem como à simplicidade sofisticada, no declarado prazer em encontrar a poesia no cotidiano, de Manuel Bandeira; e a surpresa da revelação do mundo por meio das pequenas impressões evocativas de uma lógica ou de uma dinâmica tensa dos objetos, dos fatos e das relações entre os homens, de Eugênio de Andrade.

**Poemas para lara**, lançado em 2008, é o marco inicial da poesia para criança de Eucanaã Ferraz. Os poemas contam a história de lara, uma índia, que vive no fundo das águas do rio e fascina a todos com seu canto deslumbrante. Para o escritor e editor Jorge Reis-Sá, da editora Quasi, em que o livro foi publicado, numa nota para promover o livro de seu amigo Eucanaã Ferraz, escreve o seguinte:

(...) É um livro infantil, ou de poemas para a infância. Nunca sei o que quer isto dizer, mas sei que é um livro de poemas para a infância porque tem umas ilustrações que em princípio não acompanham os poemas para adultos. Será isto razão? O Fausto do Goethe, editado na Relógio D'Água, traduzido pelo João Barrento e ilustrado pela sempre magnífica Ilda David' também é para a infância? (...) Talvez nenhum deles seja e toda a poesia o seja (SÁ, 2009, s/p).

Embora, quiçá, o escritor Jorge Reis-Sá não consiga vender os livros de Eucanaã com sua crônica “palerma” aos leitores desatentos, como ele mesmo confessa em sua resenha, deixa uma grande contribuição, mesmo não tomando para si uma posição consistente em relação à poesia para criança; ele provoca o

leitor a pensar nela, quando indaga o que seja de fato um livro de poesia para criança – melhor, toda poesia, em seu estado mais abrangente, pode ser degustada por todos os públicos.

**Palhaço, Macaco, Passarinho** é destinado ao leitor iniciante – aquele que pensa em forma de poesia sem nem mesmo saber que ela existe. O livro estimula a capacidade de observação e imaginação da criança, levando-lhe o princípio básico da imagem poética, ou ainda, da metáfora: a similitude. Com ilustrações que simulam as brincadeiras engraçadas de crianças, macacos e passarinhos, Eucanaã Ferraz acredita que há um pouco dos três em cada criança e em cada um de nós. Nos poemas, o poeta, a partir desses personagens e de estruturas frasais simples, cria uma espécie de jogo de sintaxe em que a cada página palavras são trocadas de maneira a criar novos sentidos. Os versos guardam uma simplicidade próxima da fala, ao mesmo tempo em que incorporam os princípios da linguagem poética: ritmo e imagem. Desta forma, realidades visíveis alternam-se com a abstração - presente nos sentimentos e afetos.

**Água Sim**, publicado em 2011, é uma perfeita combinação que mistura fantasia e brincadeira de criança. Os poemas do livro não apenas contam uma história, como também propõem um jogo com as palavras, mostrando às crianças que a palavra escrita pode ir muito além da representação de objetos, cores, seres, etc.; ela pode se tornar brincadeira inusitada, por meio da manipulação e associação entre sons diferentes. **Água Sim** é um livro que mescla o que é mais importante para a criança: o mundo da imaginação, da diversão, da reflexão livre, sem fins estabelecidos nem objetivos a serem alcançados, assim como os princípios da poesia estabelecidos Johan Huizinga (2001). Mas além da brincadeira, do prazer gratuito, ainda sobra espaço para o cuidado com a palavra, pois esta é muito mais importante do que o enredo. De estrutura parecida com **Palhaço, Macaco, Passarinho**, o poeta constrói sua poesia a partir de frases extremamente simples, com pequenas mudanças e a cada virar de página, Eucanaã Ferraz serpenteia com a água pelas pedras, árvores, nuvens, passando pelo gelo, pelo sol, pelo rio, explorando todos os sentidos. Tudo isso é mostrado por uma ilustração fabulosa de Andrés que parte de um desafio gráfico – o trabalho com a monotipia, uma técnica de impressão explorada a fundo neste livro - e alcança uma linguagem totalmente nova e específica. Recheados de texturas que remetem à água, os desenhos

acompanham o jogo de experimentação de sensações que existe no texto. Uma verdadeira viagem ao mundo da imaginação poética.

Numa linha geral, a obra poética de Eucanaã Ferraz tende à hibridação do estranho que se familiariza, à forma que se desformaliza, à ruptura que se unifica, ao abarcar uma temática universal e metalinguística, intertextual, que corporifica o nacional e vice-versa. Seria, “a outra voz”, a voz inquietante que se move e se comove – “pela ação complementar da afinidade e da oposição entre as partes”, como assevera, Octavio Paz. (1993, p. 51).

Poder-se-ia arriscar esclarecendo que a obra de Eucanaã Ferraz identifica, segundo João Francisco Duarte Jr.:

(...) a presença de duas forças poderosas e sempre em combate: a ‘dionisíaca’ (do deus grego Dioniso), responsável pela tendência à desestruturação, e a ‘apolínea’ (do deus Apolo), responsável pela beleza e harmonia. (2009, p. 82).

O livro **Bicho de Sete Cabeças e outros Seres Fantásticos**, ilustrado por André da Loba, tal como o título mostra, é uma fascinante viagem ao mundo desconhecido *versus* conhecido; assustador *versus* familiar; estranho *versus* belo dos seres lendários, mitológicos e folclóricos universais. Os poemas conduzem ao caminho da curiosidade, aproximam do monstruoso / feio e fazem descobrir o seu outro lado – o lado fantasioso, belo e poético de cada ser. André da Loba, segundo Pedro Moura (2011, s/p), ajuda o leitor a percorrer esse caminho por meio de seus desenhos, também dualísticos, híbridos, bidimensionais, permitindo olhar todo o bestiário de outro ângulo – de um olhar outro, longitudinal, analógico – capaz de guiar por caminhos além do comum, mas de possibilidades várias, tal como os poemas do livro **Bicho de Sete Cabeças e outros Seres Fantásticos**, de Eucanaã Ferraz.

## 2 NAS TRILHAS DA POESIA INFANTIL: A LINGUAGEM POÉTICA “EM JOGO”

Neste capítulo, apresentaremos pressupostos teóricos referentes a alguns aspectos caracterizadores da linguagem poética. A seguir enfocaremos a questão central de nossa pesquisa, que é a poesia enquanto jogo sonoro, humorístico e fantástico. Nessa linha de raciocínio, verificaremos como a poesia de Eucanaã Ferraz reproduz a dinâmica do jogo, entendido como prática deliberada, que possui regras próprias e é capaz de instaurar espaço e tempo diferentes se comparados à realidade.

Em **O que é comunicação poética** Décio Pignatari introduz reflexões valiosas sobre a peculiaridade da linguagem poética, começando por lembrar que as coisas se associam ou se organizam por meio de dois processos fundamentais: contiguidade e similaridade. Compreende-se como eixo paradigmático (ou paradigma) a seleção por similaridade dos elementos linguísticos dispostos em grupos, conjuntos, ou classes, sendo que cada componente de um determinado grupo possui um traço em comum. Por exemplo, quando um indivíduo, no ato da comunicação, busca na memória uma certa palavra ou frase para a construção de sua mensagem, é dos paradigmas que ele seleciona tais elementos linguísticos. Entende-se como eixo sintagmático (ou sintagma) a combinação por contiguidade, ou seja, quando o falante, num processo simultâneo de comunicação combina, reúne certos elementos linguísticos como palavras, sons, ritmo e imagens para produzir sua mensagem. Esse processo é próprio do universo das artes, pois condensa num mesmo espaço ou tempo vários elementos distintos, contraditórios, por uma ação complementar que, ao mesmo tempo, se opõe e se equaliza.

Segundo Edgar Morin, a linguagem humana - essa “embalagem estranha” - surgiu há muito tempo nas profundezas da pré-história. E em toda e qualquer cultura, o homem produziu duas linguagens distintas a partir de sua língua: “uma, racional, empírica, prática, técnica; outra, simbólica, mítica, mágica”. Das duas, “a primeira tende a precisar, denotar, definir” (MORIN, 2010, p. 35), apoiando-se sobretudo na lógica e na razão expressa por ela mesma; a segunda utiliza mais a conotação, a analogia, a metáfora, ancorando-se na significação e na verdade subjetiva. Esta, por sua vez, representa o estado poético e pode ser reproduzida pela dança, pela música, pela arte plástica, pelo culto, pelas cerimônias e pelo poema, obedecendo, sobretudo, a uma regra própria.

A linguagem verbal, formada pelo código escrito ou falado – o signo da prosa ou o signos-para – , forma um sistema dominante de comunicação que “conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele” (PIGNATARI, 2005, p. 11); enquanto que na outra, a poética, caracterizada pelo signo não verbal, a dos signos-de, predomina a subjetividade, a não linearidade, o imagético, o simbólico e o fantasioso, diferindo, portanto, da racionalidade da linguagem prosaica. Nesse estágio, a palavra deixa de ser signo para ser ícone, imagem, figura. Ela para em si mesma, quer ser a coisa mesmo sem poder sê-la. Transformada em ícone, a palavra ganha forma, corpo, cor, som, movimento, ritmo, tato.

Para o autor de **A outra voz**, Octavio Paz, o homem é por excelência um ser social e comunicativo e, antes de falar, gesticula, e esta é uma das diferenças cabais entre a linguagem humana e a da dos demais animais. Os “gestos e movimentos possuem significação”. Dir-se-ia, ainda, conforme o autor, que nesta residem “os três elementos da linguagem: indicação, emoção e representação” (PAZ, 1982, p. 41). Deste modo, ao aliar gestos, movimentos, fala, capacidade de comparar, medir, o homem atinge a significação e representatividade máxima da língua, uma vez que une a parte concreta da língua a algo abstrato e arbitrário.

A arte poética organiza-se por meio de uma “outra voz”. Aquela voz que não está no gíbi, por ser exatamente uma voz que permeia toda a história: o passado, o presente e o futuro, conforme os autores Décio Pignatari e Octavio Paz. Por ser a voz da transgressão, do choque e do contrachoque, da harmonia e da tensão, da união e da desunião, da ausência e da presença, da proximidade e da distância, do contraste e da semelhança, da associação e do pensamento analógico, a poesia abarca a diversidade. Isso porque:

todas as formas poéticas e figuras de linguagem têm um traço em comum: procuram e, com frequência, descobrem semelhanças ocultas entre objetos diferentes. Nos casos mais extremos, unem os opostos. Comparações, analogias, metáforas, metonímias e os demais recursos da poesia: todos tendem a produzir imagens nas quais se juntam isto e aquilo, o um e o outro, os muitos e o um. A operação poética concebe a linguagem como um universo animado, perpassado por uma dupla corrente de atração e de repulsão. Na linguagem reproduzem as lutas e as uniões, os amores e as separações dos astros e das células, dos átomos e dos homens. Cada poema, seja qual for seu tema, sua forma e as ideias que informam, é antes de tudo e sobretudo um pequeno cosmo animado (PAZ, 1993, p. 147).

Como se observa, a linguagem evidencia um movimento polissêmico ao conciliar a luta que o poeta trava com palavras, ideias, pensamentos, razão e com a própria abstração da fantasia, num processo de amordaçamento e libertação da linguagem. Por isso, o fazer poético é trabalho artesanal, árduo – de enfrentamento e também de apaziguamento. O fazedor de poema, de literatura, de arte em geral, além de ser conhecedor de seu idioma, está também muito atento às minúcias das coisas que acontecem no seu entorno e ao redor do mundo. A arte exige do seu fazedor um olhar penetrante, apurado, vertical e “transdimensional” para enxergar além das aparências das coisas. Conforme o prefácio do livro **Poetas Inocentes**<sup>4</sup>, o “artesão” da linguagem vê o mundo por um ângulo:

(...) imperceptível aos olhos, aos ouvidos, ao tato, ao olfato e ao paladar comuns. O artista está nessa fronteira: entre a realidade e a fantasia, entre o visível e o invisível. Engana-se, portanto, quem pensa que o artista está no mundo da lua. Não. Ele não está só no mundo da lua, mas também em todos os mundos. Mundos em que a ciência, a paciência, a matemática, a geografia, a filosofia, a astrologia, a filologia, a literatura, dentre outras estão em pleno diálogo: a arte está para a criação, para a combinação do que aparentemente é incombinável (LOURENÇO, 2011, p. 18 – 19).

Segundo essa linha de pensamento, observa-se que a própria origem da palavra “poeta” vem do grego *poietes* e indica esse movimento caleidoscópico, dicotômico e híbrido. Como fazedor de linguagem, o poeta, ao tirar a palavra de seu estado confortável de dicionário recria-a, reinventa-a por meio de um processo metamorfósico transgressivo que, ao mesmo tempo em que o poeta a destrói, cria uma outra mais nova e mais forte ainda. Liberta do casulo, a palavra quer ser mais, não apenas representação do objeto, mas quer sê-lo. Por isso, a linguagem da poesia seguiu o caminho contrário ao da prosa, pois esta tende a ser objetiva, aquela prefere a sugestão, a obscuridade, a incerteza, a confusão e oposição. A arte poética “situa-se no campo do controle sensível, no campo da precisão da imprecisão”, conforme declara Pignatari (2005, p. 09).

Para Paz (1993), a arte poética comporta uma linguagem anfíbia que transita com facilidade tanto pelo reino da terra, do céu, das águas, do inferno, do ar e do fogo, presentificando-se também tanto na boca de um plebeu ou de um literato, podendo ser mistério ou revelação, ser oposição ou união, ser destruição ou construção, ser ideias ou formas, ser som ou silêncio. E por ser a arte do desacordo,

---

<sup>4</sup> LOURENÇO, Gerson. Prefácio. In: **Poetas Inocentes. Vol. VI**. São Paulo: All Print Editora, 2011, v. VI, 17 – 20.

do estranhamento, conforme observa o linguista Roman Jakobson (1995, p. 118), a poesia “revela antinomias e tensões” e esses atritos conduzem a novas descobertas por meio do jogo de palavras, sons, rimas, ideias e pensamentos.

Portanto, refletir acerca da poesia infantil, especialmente a de Eucanaã Ferraz, implica, necessariamente, considerar a questão do lúdico, do jogo poético. As relações que se estabelecem entre jogo e poesia nas produções desse poeta dedicadas à infância chamam a atenção, principalmente, em razão do efeito estético que advém do contato com os textos poéticos, efeito que, em grande parte, é determinado pela inserção do leitor num espaço que pode ser caracterizado como o do jogo, tal como o define Johan Huizinga em seu clássico **Homo Ludens**, publicado em 1938.

Em **A Natureza e Significado do jogo como Fenômeno Cultural**, Huizinga reflete acerca da natureza do jogo e logo de início adverte e esclarece sobre a importância desse fenômeno para o desenvolvimento do homem, desde os tempos mais remotos. Poder-se-ia asseverar, segundo o autor, que a ludicidade é um processo benéfico aos seres humanos, pois na vida do dia a dia há sempre alguma coisa “em jogo” e isso transcende as necessidades imediatas da vida, conferindo sentido às ações. A esse gesto de ludicidade, alguns chamam instinto, outros espírito ou vontade de realizar algo. De qualquer forma, o jogo, conforme Huizinga, parece encerrar um sentido e implicar a presença de um elemento não material em sua própria essência: atividade espontânea, prazerosa, além de eliminar a tensão causada pelos afazeres do dia a dia.

Percebe-se que, na hora da brincadeira, tanto os animais quanto os homens convidam-se uns aos outros, utilizando um certo ritual e gestos. Huizinga lembra que durante o momento lúdico prevalece a lógica do jogo, que possui regras próprias, previamente combinadas. Isso leva os “jogadores” a terem um controle de suas atitudes e a experimentarem um verdadeiro e imenso prazer quando brincam e se divertem.

Segundo Huizinga, a poesia e o jogo mantêm uma relação de cumplicidade, na medida em que presentificam os elementos da tensão, da manipulação da realidade em favor da criação de uma totalidade que não copia a vida real, da liberdade e de uma lógica própria. Tal como o jogo, a palavra, em estado de poesia, está constantemente num processo de luta que transcende a normalidade cultural e social da língua à busca de sua liberdade:

(...) No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana. (...) A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria. A poesia converte a pedra, a cor, a palavra em imagens. (...) O que faz a verdadeira poeticidade de um texto é que nunca ele obedece servilmente a quaisquer diretrizes racionais e teóricas, mas estabelece uma constante tensão com as mais amplas potencialidades da expressão, fazendo-as vir à tona no discurso (PAZ, 1982, p. 25, 26 e 27).

Os laços que unem o jogo e a poesia são muitos. Tanto em Huizinga como em Octavio Paz, podemos encontrar referências que nos permitem pensar nessa relação, já que em ambos alguns procedimentos são valorizados e evidenciados como tipicamente “poéticos”: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, união, desunião. A tensão é um elemento importantíssimo para o jogo e também para a poesia, pois inscreve incerteza e acaso, imprevisibilidade, espaços, intervalos que aguardam o encerramento de um sentido, por meio de uma operação que não pode ser reduzida a elementos puramente materiais.

O poeta joga com as palavras, criando, assim, a tensão por meio do jogo metafórico. Tal atividade absorve o poeta inteiramente, em que tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão e associação. É importante lembrar que esse movimento alcança o leitor, já que o jogo poético é um elemento de composição do poema e se inscreve na forma poética.

Como se observa, o jogo e a poesia estão ligados intrinsecamente por inúmeras características peculiares que norteiam efeitos nos mais variados campos em que eles atuam. Uma delas é a possibilidade de repetição, quer seja por meio de atividades físicas, intelectivas ou imaginativas, quer seja pelo uso de uma linguagem elaborada, mágica, sensorial e imagética; a outra característica consiste em que tanto o jogo quanto a poesia podem se manifestar em qualquer tempo e lugar, mantendo suas estruturas métricas, estróficas, rítmicas, espaciais, temporais, elásticas e regras próprias. Esses denominadores comuns ao jogo e à poesia se fazem presentes em toda parte do mundo, em diferentes línguas, épocas e lugares por mais variados que sejam. A semelhança entre jogo e poesia extrapola o nível exterior da vida comum por abarcar o processo criativo, imaginativo, fantasioso, ritualístico que envolve o jogador completamente. A linguagem poética está

totalmente ancorada nesse princípio lúdico como qualquer outro jogo que evolva ação, atração e repulsão, emoção, mistério e criação. Segundo Huizinga:

(...) Subjacente a toda escritura criadora está sempre alguma situação humana ou emocional suficientemente intensa para transmitir aos outros essa tensão. (...) Em termos gerais, pode-se dizer que essas situações surgem do conflito ou do amor, ou da conjunção de ambos. Ora, tanto o conflito quanto o amor implicam rivalidade ou competição, e competição implica jogo. Na grande maioria dos casos, o tema central da poesia e da literatura é a luta – isto é, a tarefa que o herói precisa cumprir, as provações extraordinariamente difíceis por que ele tem que passar, os obstáculos que ele precisa transpor. (...) Em geral, ela é empreendida em consequência de um desafio, de uma promessa ou de um capricho da pessoa amada. Todos esses temas nos conduzem de volta ao jogo agonístico. Uma outra série de motivos de tensão assenta no disfarce do herói. Ele se apresenta incógnito quer por estar deliberadamente ocultando sua identidade, ou por ele próprio a desconhecer, ou ainda, porque é capaz de mudar sua aparência conforme sua vontade. Em outras palavras, ele usa uma máscara, aparece sob um disfarce, é portador de um segredo (2008 p. 148).

A construção do poema ocorre por uma ação de afinidade e de oposição entre as partes, num processo que privilegia a contiguidade sobre a sucessão, de acordo com Octavio Paz (1993, p. 51). A obra poética, assim como a própria vida, é movida por processos não lineares, pela atração, repulsão, ação e contração. Parafraseando Roman Jakobson (1995, p. 118) nota-se que o êxito de um poema não está em sua totalidade, mas nas partes que se chocam e ocasionam a união ou a separação, a combinação e decomposição dos elementos para a criação de um novo ser, objeto ou coisa. Da mesma forma, um poema se constrói por elementos que se atraem e outros que se repelem. É nessas inconstâncias que está a beleza da poesia: a tensão e a distensão.

A poesia moderna reconcilia as duas metades da mesma esfera: a presença do agora e a busca da interseção dos tempos. Nesse sentido, Paz observa que a poética da modernidade alicerça-se na razão e na forma rigorosa, bem como na imaginação e fantasia, num movimento circular em que a destruição do velho abre caminho para a construção do novo. Nota-se, portanto, nessa nova fase, a realização da linguagem no seu mais alto grau de plasticidade: a palavra torna-se imagem, símbolo e ícone. Diante disso, a poesia volta às suas origens ao se aproximar da música e das artes plásticas e visuais. Décio Pignatari, em sua obra **O que é comunicação poética**, apresenta--nos uma definição de poesia segundo a concepção concretista, contando uma “estorinha”, como ele próprio denomina:

(...) O grande pintor impressionista Degas vivia querendo fazer um poema, sem conseguir. Um dia, chegou-se para o seu amigo Mallarmé e disse: Stéphane, ideias maravilhosas não me faltam, mas eu não consigo fazer um poema. Respondeu o Mestre: - meu caro Edgar, poemas não se fazem com ideias, mas com palavras (2005 p. 10).

Como já foi explicitado, a linguagem poética tece caminhos contrários ao comum do dia a dia. Segundo Pignatari (2005, p. 47), na linguagem puramente comunicativa, a organização da língua falada ou escrita obedece a um princípio-linear-lógico-discursivo de causa e de efeito, de princípio, meio e fim -, ou seja, estrutura-se a partir de uma ordem linear: sujeito / predicado e complementos. Tal lógica é reforçada pelo código alfabético escrito, composto por vinte e seis sinais que possibilitam a formação de centenas de milhares de palavras; favorecendo, também, o processo de criação dos signos-para. Essa lógica permitiu que a ciência avançasse, todavia, relegou à arte um caminho secundário perante a sociedade. Dir-se-ia segundo o autor que essa é a arma poderosíssima da metalinguagem: arma de análise, no entanto, não de síntese.

Destarte, usamos a metalinguagem para analisar a própria linguagem. Logo, “a poesia e as artes em geral são uma contradição dentro dessa lógica. Perturbam. Utilizam elementos e estruturas de uma outra lógica” (PIGNATARI, 2005, p. 48).

No discurso linear-lógico-discursivo, as sentenças se organizam por subordinação ou hipotaxe o que divide o discurso em partes (oração principal e subordinada). Já no poema, o poeta articula as ideias por um processo de coordenação ou por parataxe, melhor dizendo, por meio da técnica da justaposição dos elementos, em que o artista coloca as coisas uma ao lado da outra e com o mesmo grau de importância. Portanto, “as palavras ganham vida, transformam-se em personagem em ação” Pignatari (2005, p. 49), uma vez que representam diretamente a ideia ou o objeto mencionado, ou seja, são semelhantes a ideogramas.

Os sistemas de escrita ideogrânicos tradicionalmente originaram-se na China e no Japão. São símbolos gráficos como as letras, desenhos, pitografias que com o passar dos séculos sofreram algumas mudanças, mas que permaneceram dentro do mesmo sistema representativo de conceitos concretos ou abstratos. Para Pignatari “a escrita ideogrâmica se organiza por parataxe” (2005, p. 50), não apresenta sinônimos tal como a poesia. Dessa maneira, o poeta procura dar à sua arte movimento e mostrar tudo ao mesmo tempo por meio de uma sensação

globalizante. Logo, a palavra ganha corpo e asas e nos dá a visão, a imagem do objeto representado. As línguas ideogrâmicas “procuram mostrar a coisa e não dizer o que é. Mostrar um sentimento e não dizer e não dizer o que ele é. O ideograma não tem categorias gramaticais, funciona como substantivo, adjetivo ou verbo, dependendo de sua posição na frase” (PIGNATARI, 2005, p. 51). Pode-se perceber tal processo no verso “acho que a chuva ajuda a gente a viver”, de Caetano Veloso, do poema “Chuva, suor e Cerveja”, em que o poeta concretiza os sons da chuva por meio das consoantes aliterativas fricativas (ch, j, g). Todavia, a professora Rosa Beloto escreve em seu artigo **Poesia concreta: algumas considerações** que “melhor do que dizer que chove, é fazer chover no texto” (1988 p. 76).

Conforme Pignatari (2005), a poesia concreta, gráfica, sonora (ou gráfico-sonora) rompe com o sistema linear da produção textual ao colocar na folha do papel as formas, os objetos, ocupando um lugar num mesmo espaço e tempo. Esse rompimento com as normas e as regras acontece porque a poesia e as artes utilizam de uma regra própria diferente da lógica comum do cotidiano. Nesse sentido, o “artesão” da palavra manipula as letras, palavras, sons, espaços por meio da parataxe, ou seja, as palavras são articuladas de modo simples, ou seja, pela justaposição de elementos colocados um ao lado do outro e com o mesmo grau de importância.

Segundo Viktor Chklovski, o pensamento poético se dá por imagem, por ela ser “muito mais simples e muito mais clara do que aquilo que ela explica” (1978, p. 40). Seguindo essa linha de raciocínio, arriscar-se-ia observar que o poema condensa as imagens e estas nos ajudam a compreender o objeto por incorporar em sua forma aquilo que ela explica.

Cabe lembrar que o pensamento lógico não deixa de lado o pensamento analógico ou paralógico; este, por sua vez, não descarta totalmente o outro. Por isso, a “poesia em versos é um corpo analógico dentro de um corpo representado pela palavra e suas relações lógico-gramaticais, que obedecem a um processo linear (causa-efeito, princípio/meio/fim)”, conforme Pignatari (2005, p. 54).

De acordo com esse autor, quando falamos de arte, não devemos somente pensar na pintura, literatura, música, dança, cinema. Uma obra de arquitetura tem muito de ciência e de arte, um carro, um avião, um liquidificador, uma garrafa. Os objetos também formam sistemas de signos, também constituem linguagem. Pode-

se “ler” uma cadeira, uma pessoa, uma máquina, um sorriso, uma inquietação de um indivíduo ou um objeto tanto quanto um poema.

O papel do artista não é apresentar as ideias, os pensamentos, os objetos de forma clara, objetiva, pronta, mas sim fazer o ouvinte, o leitor senti-la por meio da visão, da experiência. Para Viktor Chklovski (1978, p. 42) o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. A arte poética se estende da visão ao reconhecimento, da poesia à prosa, do concreto ao abstrato. Ou seja, a arte procura libertar o objeto do automatismo, dando-lhe vida própria.

Conforme o poeta e crítico literário Octavio Paz, o poema não só pode contar o que está acontecendo, mas também mostrar, por meio de processos visuais e interativos, que resultam da combinação, de sons, ritmo, movimento e demais elementos que permitem ao poema “andar com suas próprias pernas”.

A poesia é diferente das outras formas literárias por condensar numa só linguagem duas características essenciais: som e sentido. O fazer poético conjuga essas fronteiras temporais e espaciais ao combinar figuras imagéticas, simbólicas ou alegóricas ao acaso tal como as ações construídas durante o estado onírico. O estado poético é análogo ao estado latente do sonho, pois ambos operam com a não linearidade, a irregularidade, o involuntário e ocorrem dentro de uma lógica própria.

Henri Bergson, em seu livro **O riso** afirma que, o estado poético nos lembra, de perto ou de longe, a constituição lógica dos jogos dos sonhos, pois estes “falseiam o raciocínio verdadeiro a ponto de iludir um espírito adormecido” (1978, p. 96). Ressaltar-se-ia que a logicidade do mundo dos sonhos é totalmente móvel, elástica, portanto, combina o real ao imaginário. Trata-se de outra lógica, mas que carece de tônus e de esforço intelectual, ao mesmo tempo em que traz sensação de repouso e tranquilidade. Tais características dos sonhos são também próprias da poesia. Essa organização movente aparentemente absurda do mundo dos sonhos ao homem desperto é totalmente cabível à criação do poeta, pois tal sensação estranha, única é peculiar ao mundo dos sonhos e à poesia.

O poeta constrói linguagem ao fazer poesia. O “artesão” da palavra transforma-a numa linguagem de formas, imagens, sinais ou signos que são representativos da realidade circundante. O poeta trabalha a palavra de forma

profunda, convertendo o signo verbal em imagem, procurando atingir o seu estado máximo de ação, contradizendo, dessa forma, a lógica de sentido do senso comum. Nesse processo de transmutação da palavra em símbolo, ícone o poeta opera com elementos e estruturas próprias do fazer poético, unindo, deste modo, o incombinável, o simultâneo, o contraditório, o estranho, o grotesco que ora se harmonizam e ora se chocam, ao abarcar o objeto-imagem que contém o todo num mesmo campo de ação. Nessa movência diacrônica e sincrônica presentificam-se a desnaturalização das palavras que renunciam aos seus significantes e significados para a criação de outros. Por isso,

(...) um poema parece falar de tudo e nada ao mesmo tempo. É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade. É por isso que um poema, sendo um ser concreto de linguagem, parece o mais abstrato dos seres. É por isso que um poema é criação pura – por mais impura que seja. É como uma pessoa, ou como a vida: por melhor que você a explique, a explicação nunca pode substituí-la. É como uma pessoa que diz que quer ser compreendida. Mas o que ela quer mesmo é ser amada (PIGNATARI, 2005, p. 11–12).

Diante dessa reflexão, pode-se afirmar que a linguagem poética não tende a explicar sua existência.

Voltando às aproximações entre poesia e jogo, é importante lembrar que este trabalho lida com a hipótese da presença de elementos comuns ao jogo na poesia de Eucanaã Ferraz, especialmente nos poemas que compõem o livro **Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos**. Muito embora jogo e poesia habitem a esfera do lúdico, parece-nos importante verificar em que medida o esquema lúdico se transforma em matéria de trabalho do poeta, modalizada pela imaginação e por uma “espontaneidade planejada”.

Segundo Huizinga, o jogo se processa num espaço e tempo limitados pelas regras do próprio jogo que, ao mesmo tempo, o definem e o constituem. Espaços como a arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, têm a forma e a função de terrenos sagrados, lugares proibidos, isolados, fechados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. Nesses espaços, quem desrespeita ou ignora as regras é um desmancha-prazeres, pois reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e absoluta. O jogo cria ordem e é ordem, introduzindo, portanto, na confusão da vida e na imperfeição do mundo, uma

perfeição temporária e limitada. A menor desobediência estraga o jogo, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor. É, talvez, devido a esta afinidade profunda entre ordem e jogo que este parece estar em tão larga medida no domínio da estética. Há nele uma tendência para ser belo (HUIZINGA, 2009, p. 13).

Poderíamos observar, segundo João Francisco Duarte Jr (2009, p. 8), que a noção de beleza não é estática e sua forma muda de acordo com os costumes de cada época. Para os antigos gregos, o belo estava ligado ao divino, à noção de bem (especialmente em Platão e Plotino), enquanto que o produto artístico era objeto de estudo da ciência ou da arte poética. Os conceitos de beleza e estética só foram associados pela primeira vez pelo filósofo Baumgarten, em 1750, e mais tarde, o filósofo Kant empregou também a denominação “estética” como o estudo da beleza, tal qual temos hoje, de acordo com Duarte Jr. (2009, p. 8 - 9).

A beleza denota uma maneira especial de o artista relacionar o mundo que o circunda. Deste modo, poder-se-ia afirmar que o artista procura formas perfeitas e de proporções harmônicas que possam agradar aos olhos ou aos ouvidos de seu interlocutor. Para Humberto Eco um objeto só pode ser considerado belo porque:

(...) em virtude de sua forma, deleita os sentidos, entre estes em particular o olhar e a audição. Mas não são apenas os aspectos perceptíveis através dos sentidos que exprimem a Beleza do objeto: no caso do corpo humano assumem um papel relevante também as qualidades da alma e do caráter, que são percebidas mais com os olhos da mente do que com aqueles do corpo. Sobre essas bases podemos falar de uma primeira compreensão da Beleza que é ligada, entretanto, as diversas artes que a exprimem e não têm um estatuto unitário: nos hinos, a Beleza se exprime na harmonia do cosmo; na poesia, no encanto que faz os homens se deliciarem; na escultura, na apropriada medida e simetria das partes, na retórica, no ritmo justo (2010 p. 39).

O belo reside nessa fronteira conflituosa: imaginação e realidade, consciente e inconsciente, condensando num mesmo espaço-tempo elementos e formas contrastantes como: áspero e delicado, o feio e bonito, o escuro e claro, a forma e o disforme, dentre outras qualidades específicas do universo da arte. No processo de construção poética, o poeta vai à contramão da linguagem cotidiana ao fundir as funções das coisas com as formas e aparências dos objetos, abarcando, portanto, a percepção sincrética do mundo em que vive. Nessa linha de raciocínio, segundo Duarte Jr., o poeta:

toma a linguagem e força-a chegar o mais perto possível de seu polo expressivo. O poeta, utilizando-se não apenas do sentido das palavras, mas também de sua forma sonora e rítmica, constrói imagens, metáforas, e não um significado conceitual (2009, p. 51).

Dir-se-ia que, conforme Décio Pignatari (2005, p. 18) que a estruturação de texto poético dá-se pela projeção da analogia sobre a lógica da linguagem, portanto, a arte é para ser sentida e não entendida ou explicada. O poema é o próprio objeto artístico: arte-objeto.

O poeta não separa a parte material da imaterial, o sentir do pensar, o real da fantasia, mas condensa todos os sentidos por meio do amalgamamento da experiência do concreto e do abstrato. Dir-se-ia que o artista tece uma relação interseccional entre o sujeito e o objeto. O poeta é um construtor de formas artísticas capaz de dar-nos a visão do mundo e nos permite “ver” por um outro ângulo a dimensão de nossos sentimentos. Ou seja, a linguagem poética adere à forma, não há como separar forma e conteúdo – é tudo uma coisa só. Ela une a realidade e a fantasia por meio do jogo tenso de palavras, ideias, pensamentos contraditórios, mas só possível no campo da arte.

É por isso que a linguagem comum do dia a dia não é suficiente para descrever os sentimentos humanos, uma vez que ela somente os nomeia, enquanto que a linguagem artística descreve-os por meio de formas, dando uma visão geral e a dimensão indescritível de nosso sentir. Dir-se-ia que o poeta concretiza os sentimentos, os pensamentos, as ideias em formas artísticas, de tal maneira que possamos senti-los novamente por meio de processo analógico, confrontando-os às sensações (visuais sonoras, táteis, olfativas ou gustativas) que são representações convencionais para esses mesmo objetos, eventos ou ideias.

Essa tensão existente entre a experiência prática e a conduzida por processos imagéticos e fantásticos une a laços íntimos o jogo e a arte poética por conter em suas formas complexas as duas qualidades estéticas de percepção mais nobres que são disponibilizadas ao homem: o ritmo e a harmonia. Nesses termos, poder-se observar, conforme Johan Huizinga em **O jogo e a poesia**, que tais funções estéticas tanto do jogo quanto da poesia residem na esfera lúdica, na região do espírito e possuem características diferentes das coisas comuns da vida, da lógica e da casualidade.

A poesia, desde seus primórdios, foi ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia, tensão e competição. Nasceu durante o jogo e, enquanto jogo, “jogo sagrado”, e mesmo em seu caráter sacro, situa-se nos limites da extravagância, da alegria e do divertimento; sua experiência encontra-se no ritual, sob forma de hinos e odes criados num frenesi de êxtase ritualístico. De acordo com Huizinga (2009, p. 137), nesses atos frenéticos, harmoniosos, vitalícios celebra-se, por intermédio do jogo poético, o encontro da juventude com a natureza, num ritual atrativo e repulsivo em que as canções assumem a forma de estrofe, antiestrofe, com um espírito de competição divertida e que são verdadeiros enigmas. Nesses eventos são usados vários e múltiplos elementos poéticos, como os jogos de perguntas e respostas em forma de verso como armazenamento de conhecimentos úteis.

Huizinga argumenta que toda poesia tem origem no jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troça e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da prontidão. Tais elementos poéticos aparecem nas canções de troça ou de desafio que assumem sempre a forma de estrofe e antiestrofe, do ataque e da desforra. São jogos enigmáticos ou poéticos em que cada estrofe começa pela palavra “perseguir” ou “seguir” uns ao outros, como nos jogos infantis. Nessa linha, poderíamos aludir ao “desafio”, empreendido pelos repentistas e poetas populares, principalmente no Nordeste do Brasil, que começa como um jogo, uma competição ou brincadeira entre repentistas e que se reflete na literatura de cordel.

Para Huizinga, o jogo é uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. Tal evento se passa em um ambiente de arrebatamento e entusiasmo, podendo ser sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. Evento este que pode ser acompanhado de um sentimento de exaltação, tensão e por um estado de alegria e tristeza. Todas essas características próprias do jogo são próprias também da poesia, uma vez que na elaboração de uma frase poética, no desenvolvimento de um tema, na expressão de um estado de espírito há sempre a intervenção de um elemento lúdico. Ludicidade tal que ocorre por meio do jogo com as palavras e a linguagem, não apenas manifestando a parte exterior da estrutura imaginativa e criadora, mas também uma tensão que mantém o leitor enfeitiçado. É importante

salientar que na poesia essa ludicidade é buscada por meio do trabalho do poeta com a palavra. O jogo poético foge completamente à espontaneidade e ao acaso, já que consiste numa espontaneidade planejada.

Nessa perspectiva, definir-se-ia a poesia, de acordo com o autor, como “a ordenação rítmica ou assimétrica da linguagem, acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberativo do sentido, a construção sutil e artificial das frases por meio das manifestações lúdicas” (HUIZINGA, 2008, p. 147). A palavra poética implica uma seriedade, pois cultiva as qualidades figurativas da linguagem porque é portadora de imagens, implicando, também, o jogo de sentido. A palavra num texto poético contradiz o seu significado comum, pois ela é modelada pelo poeta e sua forma imagética adquire vida e, portanto, extrapola o seu sentido comum do estado imóvel de dicionário. A linguagem poética utiliza-se de elementos numerosos e variados tais como as estruturas métricas e estróficas, a rima, o ritmo, a assonância, a aliteração, a acentuação, dentre outras, e formas como o lírico, o dramático e o épico.

Deste modo, observa-se que a linguagem poética desempenha:

(...) uma função muito mais ampla e vital do que a mera satisfação das aspirações literárias. Põe o ritual em palavras, o arbítrio das relações sociais, o veículo da sabedoria, da justiça e da moral. (...) O caráter lúdico da linguagem poética é tão evidente que quase se torna desnecessário ilustrá-lo (...). Baseia-se num meticuloso código de regras, absolutamente obrigatórias, mas que permitem uma variação quase infinita. O sistema é conservado e transmitido como uma nobre ciência (HUIZINGA, 2008, p. 149).

No ato criativo, o poeta escolhe, dentre todas as palavras, sons, imagens, ritmos aqueles que melhor ornamentam a sua composição poética, portanto, faz uso de uma lógica própria da arte em diálogo como a lógica do senso comum.

. A poesia, tendo nascido do jogo, da música e da dança, tende a distanciar-se da lógica e da razão comuns, pois é por excelência a linguagem dos símbolos. Assim, toda sua fundamentação está para o exorbitante, para o exagero, para a imaginação, distanciando-se, portanto, da realidade pura e simples da vida cotidiana.

Ressaltamos que tais princípios lúdicos do jogo norteiam o nosso estudo poético da obra o **Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos**, de Eucanaã Ferraz, por tecer uma relação de afinidade, de um lado, e de oposição, por

outro. A poesia eucanaaniana contempla semelhantes categorias do jogo e da poesia como a espontaneidade imaginativa, o prazer e o acaso de sentido, bem como por oposição a não espontaneidade, a seriedade, a lógica construtiva e reflexiva.

Finalizando, a poética de Eucanaã Ferraz em o **Bicho de Sete Cabeças e outros Seres Fantásticos** apresenta-nos seres mitológicos, lendários e folclóricos pelo viés imagético. Os seus poemas são construídos por um processo binário, mas que alcançam o “vário”, como ele mesmo afirma no poema “Centauro”, ao confrontar a realidade e a fantasia, o próximo e o distante, o familiar e o estranho, o belo e o feio, a brincadeira e a seriedade, num mesmo espaço e tempo.

### 3 O “FANTÁSTICO” JOGO POÉTICO DE EUCANAÃ FERRAZ

#### 3.1 O livro “Bicho de Sete Cabeças e outros Seres Fantásticos”

Neste capítulo, serão analisados os poemas de **Bicho de Sete Cabeças e outros Seres Fantásticos**, de Eucanaã Ferraz, divididos em dois grupos distintos. Num primeiro, serão elencados os poemas que se amalgamam por meio de características e peculiaridades e que se aproximam da dimensão e referência metalinguística, cíclica, por meio da **noção de binário-vário** que atravessa os textos, manifestando-se, intrinsecamente, na sua forma literária essa condição híbrida e compósita. Os poemas que melhor representam essa categoria são: *Centauro, Sereia, Mandrágora, Lobisomem, Faunos, Fênix, Oroboros, Bicho de Sete Cabeças, Pégaso, Esfinge*. No segundo grupo, serão apresentados os poemas cujos motes centrais são **os monstros e os gigantes**, com referências ou não às diferentes mitologias, como em: *Ciclopes, Monstro do lago Ness, Dragão, Bicho-papão, Onstro, Ogros, Zumbis e T’ao T’ieh*. Porém, deve-se ressaltar que, apesar de os poemas estarem agrupados por uma questão didática e de organização deste capítulo, o que estará sempre no centro de nossa leitura é a identificação dos elementos próprios do jogo e sua contribuição para a afirmação da linguagem poética, na obra em estudo.

O livro **Bicho de Sete Cabeças e outros Seres Fantásticos** apareceu como um presente a ser desembulhado e descortinado. Já em suas primeiras páginas, fica-se com a vontade de conhecê-lo por completo. Trata-se de um livro que sugere várias possibilidades de leitura. Seus poemas são híbridos, plurissignificativos e repletos de mistérios. Sua composição poética ancora-se no jogo, no trabalho com as palavras, ideias e reatualizações de seres antitéticos presentes na mitologia e no folclore da cultura universal, ao mesmo tempo tão atuais e tão distantes da vida cotidiana do leitor. Essa construção artística parodística eucanaaniana é típica da arte contemporânea, uma vez que o poeta se “compraz num exercício de linguagem [em que esta] se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos”, conforme Affonso Romano de Sant’Anna, (1985, p.7).

O trabalho poético de Eucanaã Ferraz que está presente em **Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos** se constrói por meio de um processo parodístico de apropriação das lendas, dos mitos do folclore, de seres misteriosos e

fantásticos das diferentes culturas, tais como a brasileira, a chinesa, a japonesa, a grega, a nórdica, dentre outras. Esses seres, que são de alguma forma assustadores para o universo infantil, ganham, na escritura poética de Ferraz, uma certa leveza, constituída por meio de um jogo ritualístico-fantástico-dualístico-híbrido em que todo o bestiário torna-se um elemento de pura elucidação e desconstrução da monstruosidade por meio do simples jogo dos contrários. Tal processo artístico-poético permite um olhar singular para todos esses seres fantásticos da mitologia — como a *fênix*, que ressurge das cinzas depois de morrer; o *Bicho-Papão*, que é a personificação do medo, um ser mutante que pode assumir qualquer forma de bicho assustador, tamanho variado, pertencendo tanto à mitologia ou às cantigas de ninar ou cantigas de embalar as crianças para que elas durmam sossegadas; a *mandrágora*, o *dragão* e o *zumbi*; alguns outros do folclore, *Lobisomem* — que ganham vida no livro, ilustrado pelo artista plástico português André da Loba. Esse artista plástico compôs esculturas que foram fotografadas para integrarem a parte visual do livro. As esculturas foram feitas especialmente para os poemas de Ferraz, com os quais mantêm perfeita sintonia.

Ana Paula Klauck, mestranda em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, observa que:

(...) o poeta mistura versos simples com a complexidade mitológica de povos, embalando o desconhecido em uma cadência sem mistérios. Os poemas de Eucanaã Ferraz se delineiam sem medo de falar do misterioso, do oculto: os monstros e criaturas que o autor escolhe, embora alguns não façam parte da cultura brasileira, são desdobrados naquilo que têm de mais curioso e peculiar e constroem versos que nada têm de monstruosos. A delicadeza das palavras e a simplicidade da voz lírica, que fala do mistério com naturalidade e que não tem medo de especular sobre o desconhecido, fazem dos monstros e seres mais distantes nossos velhos amigos. (...) O poeta nos orienta a buscar o lado humano dos monstros e o desconhecido já vai se tornando mais próximo, o que nos era distante culturalmente, de repente, fica mais perto, o oculto é revelado e o medo já não é mais medo, é humor. Assim, os poemas vão desvendando os temores infantis e desconstruindo os receios sobre o que não se conhece, ao estimular a empatia sobre aquilo que nos é familiar. (2010, s/p).

Os monstros apresentados na obra de Ferraz, na realidade, dialogam com o lado animal, grotesco, irracional e oculto, bem como com o lado livre, poético, misterioso, inventivo, gracioso que há em cada ser humano. De acordo com Julio Jeha e Lyslei Nascimento, tais criaturas são, na verdade, “monstros híbridos que, embora assustadores, são simpáticos e divertidos e se fazem como um mal social acolhido. Essas criaturas provocariam, deste modo, uma reflexão sobre alteridade”.

(2009, p. 8) Foram selecionados dezessete poemas dos vinte e quatro que compõem o livro **Bicho de Sete Cabeças e outros Seres Fantásticos**, poemas esses compostos de forma intertextual e metalinguística, resgatando, assim, a beleza, a graciosidade, a intelectualidade, o misticismo, a curiosidade que há em cada ser mitológico ou lendário do folclore brasileiro e mundial. Ferraz constrói seus poemas desconstruindo o horripilante presente nos seres fantásticos da mitologia ou do folclore, tornando-os (engraçados, brincalhões, inteligentes, enigmáticos, misteriosos) familiares às nossas crianças e ao leitor de forma geral.

### 3.1.1 O “binário-vário” como elemento de composição poética

*Centauro, Sereia, Mandrágora, Lobisomem, Faunos, Fênix, Oroboro, Bicho de Sete Cabeças, Pégaso, Esfinge*, são poemas estruturados ora por dísticos, ora por tercetos, ora por quartetos, mas cujas formas de construção representam metalinguisticamente o dual e o híbrido na construção do universo humano, tal como o poema *Centauro*.

A parte que nele é cavalo  
emenda - como um gargalo-

na parte que nele é humana  
(na metade que nele é homem).

Há quem o julgue rudimentar,  
mas eu o acho particular-

mente sofisticado,  
como uma flor ou um pássaro!

Muitos o consideram feio.  
Discordo! Ele é cheio

de força e beleza,  
de charme e firmeza.

O Centauro não é errado!  
O Centauro é raro!

Tem gente que o imagina grande  
e burro como um armário,

mas eu o vejo ágil, inteligente  
e sutil como um ... canário.

Muitos o acham esquisito,  
mas eu, repito, acho ele bonito.

Há, por exemplo, quem o veja somente  
dois em um: binário.

Que nada! Sendo um e, ao mesmo tempo,  
dois, ele é vário!

O Centauro é austral!  
O Centauro é o tal!

Assustador?  
Apavorante?

Não! Ele é, simplesmente,  
de todos os seres o mais elegante!

(FERRAZ, 2009, p. 28).

*Centauro* é composto por 15 estrofes dísticas (dois versos cada), somando um total de trinta versos, cujos números de sílabas poéticas variam. Portanto, um poema que se enquadra na forma livre, ou seja, não segue uma métrica rígida. A composição do poema se alicerça na construção dos binários, cuja materialização se dá de forma cabal já pelo título *Centauro*, que é a soma de vaqueiro (homem) + cavalo (animal), ou seja, mistura de homem e animal. Outros poemas como *Sereia*, *Faunos*, *Mandrágora*, *Lobisomem*, *Esfinge*, *Pégaso*, *Oroboros*, também apresentam essa duplicidade na estruturação das estrofes que estão dísticamente distribuídas em todo o texto. Além, é claro, dos jogos antitéticos presentes do início ao fim, representando ora a fortaleza, a sensibilidade, a inteligência, ora a rudeza, insensibilidade e a estupidez, caracterizando, poeticamente, o ser “humano-animal”: centauro.

Os poemas acima citados, assim como o ser mitológico, o *Centauro*, contêm em si mesmos duas naturezas, duas substâncias, dois princípios. O primeiro ocorre por meio do diálogo com a obra primeira da lenda / mito do centauro; o segundo é a (re)apresentação do *Centauro* no poema – um cria o mito e a outra o reconstrói de uma forma nova, atualizando-o para o leitor de hoje. De acordo com Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2009) e Mário da Gama Kury (2008), centauro é o nome que se dá a entidades híbridas que, em suas desmedidas, aproximam-se, muitas vezes, dos seres humanos. São seres monstruosos, fabulosos, metade homem (parte superior) e metade cavalo - o dorso e cabeça humanos e o corpo de cavalo, com quatro pernas. Dessa forma, o poema tratará dessa dualidade, mostrando, com palavras opostas presentes no decorrer do texto, o lado racional (humano) e o lado irracional (animal) que há no homem, como se verifica nas antíteses que aparecem em todo o poema: Cavalo *versus* Homem // rudimentar *versus* sofisticado // feio *versus* beleza // burro *versus* inteligente // armário *versus* ágil // esquisito *versus* bonito // um *versus* binário // assustador - apavorante *versus* elegante.

O poema se estrutura por meio de um jogo poético em que as funções estéticas e expressivas saltam aos olhos do início ao fim do texto. Na primeira estrofe, há a explicação do que é o *Centauro*: “A parte que nele é cavalo / emenda – como um gargalo”, ou seja, é a figura do animal e/ ou do homem que contém em si mesmo o racional e o irracional – há a cisão do humano com o animal, mas há também a ligação entre essas duas naturezas. O trabalho com as palavras cria imagens sinestésicas: “A parte que nele é **cavalo / emenda** – como um **gargalo**” /

“na parte que nele é humana”/ “como uma flor ou um pássaro” / “Ele é cheio de força e beleza / de charme e firmeza” / “Tem gente que o imagina grande / e burro como um armário”, bem como o jogo poético construído por meio das repetições de vogais assonantes no meio dos versos: “A parte que nele é cavalo” / “emenda - como um gargalo” / “na parte que nele é humana”, “(na parte que nele é homem)”, produzindo uma sonoridade própria de textos para criança. Nessa perspectiva, o poema se torna um jogo que mistura fantasia, brincadeira e convida o leitor a conhecer ou a ver o Ser mitológico e a figura do próprio homem ou da própria criança – isso é feito por meio da familiarização da criança com *Centauro*, desmistificando-o, destituindo-o de seu caráter monstruoso, com o jogo dos contrários e com inserção dessa figura na esfera do poético, pelo jogo verbo-voco-visual.

Pelo poema *Centauro* transita um “eu” lírico que ora mostra o ser mitológico por meio de descrições, ora se posiciona em relação a ele. Esses posicionamentos sempre refletem o movimento de aproximação do sujeito lírico em relação ao objeto de contemplação, o que de certa forma permite a aproximação do leitor em relação ao mito, ao mesmo tempo em que se aproxima também do desconhecido, do fabuloso. Verifica-se que o “eu” lírico demonstra afinidade com o *Centauro*, ao contrário de outros que, segundo o poema, não o aceitam: “mas eu o acho particular-” / e “... **repito, acho** ele bonito”. E no final do poema conclui: “... Ele é, simplesmente / de todos os seres o mais elegante”. Todo o texto arquiteta-se a partir de ideias, pensamentos antitéticos, promovendo a experiência de uma leitura que se assemelha, como ato, ao ser mitológico acerca do qual o poema versa. Em outras palavras, o poema assume, em sua forma, o modo de ser, a natureza do centauro.

Percebe-se na construção do poema um jogo paronomástico-fantástico que simula a divisão e/ou a fusão de *Centauro*, por meio de formação rímica e de jogos de palavras, como em: “cavALO” e “gargALO”, “chEIO” e “fEIO”, “apavorANTE” e “elegANTE”, tornando visual, aparente no corpo dos vocábulos a forma híbrida do mito. Dir-se-ia que:

(...) todos os termos do poema se entrelaçam. Além da leitura contínua, como a dos textos em prosa, também é preciso fazer outras, acompanhando a rede de sentidos sugeridos pelas ‘palavras amigas’ - que estabelecem elos umas com as outras, pelo modo como o poema se organiza. (GOLDSTEIN, 2008, p. 5).

Como se pode perceber, o poema constitui essas redes de conexões desde o título, *Centauro*, em que já anuncia essa dualidade: homem e cavalo. Logo, verifica-se que se trata de um ser pensante, racional, inteligente, complexo e de um outro, não-pensante, irracional, cuja natureza livre o coloca fora do mundo da cultura. O poema materializa, pelo ritmo e pelo sistema de rimas, uma das muitas definições que apresenta do ser que descreve: “dois em um: binário” e “Sendo um e, ao mesmo tempo, dois; ele vário!” Tais características se assemelham ao próprio homem que tem em si mesmo o lado animal e o lado humano:

(...) Corporalmente, com cabeça e coração humanos, o sátiro é racional e afetivo e, sendo dotado de razão, acredita-se que possa controlar sua parte animal. Entretanto, ter o baixo-ventre de animal de médio ou grande porte significa, sem dúvida, uma potência alimentar e sexual extraordinária, se comparada ao humano. Se imaginarmos para as partes uma vida independente, que segue caminhos opostos (razão versus animalidade), isso pode significar um controle apenas relativo (de fato, há um limite, mas amplificado, pois a parte inferior é, em relação ao padrão, exagerada). Por isso, a consequência da presença dos sátiros em qualquer circunstância é algo de exuberante, irreverente, grosseira, impetuoso, animado, alegre e estranho, assustador, tudo ao ritmo ensandecido de Dioniso. Por eles, dois mundos imagéticos separados convivem cordialmente em um processo de amplificação da potência de ambos, que se manifesta em um corpo humano que vai compor-se com o corpo animal e que preserva uma aura mágica de divindade incontrolável, um sentimento de sacralidade (JEHEA; NASCIMENTO, 2009, p. 31).

Tal ser lendário ou mitológico pode ser tanto o homem quanto o monstro – no primeiro, há, implicitamente, o caráter monstruoso, grosseiro, inculto, estranho, assustador e apavorante e, no segundo, há a caracterização da exaltação desse ser “sofisticado” (verso 7), “flor ou pássaro” (verso 8), “força e beleza” (verso 11), “charme e firmeza” (verso 12), “raro” (verso 14), “ágil e inteligente” (verso 17), “sutil como um... canário” (verso 18), “bonito” (verso 20), “vário” (verso 24), “austral” (verso 25), “o tal” (verso 26) e “o mais elegante” (verso 30). A descrição nos versos citados confirma o caráter híbrido de *Centauro*; na mitologia grega, consoante Mário da Gama Kury (2008, p. 76 -77), o centauro era a personificação das forças naturais desenfreadas, da devassidão e da embriaguez. Era um animal fabuloso, metade homem e metade cavalo, que habitava as planícies da Arcádia e da Tessália; era filho de Ixíon, rei dos Lápitás, e de Nefele, deusa das nuvens, ou então de Apolo e Hebe. Porém, nem todos os centauros eram seres selvagens. Quíron era inteligente, civilizado e bondoso, e célebre por ter conhecimento de artes, música, poesia, ética, filosofia, artes divinatórias e profecias, terapias curativas, ciência e habilidade com a

medicina. Foi instrutor e professor, e entre seus pupilos estavam diversos heróis, como Asclépio, Aristeu, Ajaz, Enéas, Actéon, Ceneu, Teseu, Aquiles, Jasão, Peleu, Télamon, Hércules, Oileu, Fênix de Aquiles, Heráclito. Segundo o mito, Quíron teria sacrificado sua própria vida, permitindo assim que a humanidade obtivesse o uso do fogo.

Poder-se-ia afirmar que Eucanaã Ferraz faz uma nova leitura da lenda ou do mito do *Centauro*, uma vez que questiona a monstruosidade do mito, afirmando que ele é bom, requintado e sábio. A beleza poética é construída por meio do jogo de palavras, sempre em tensão e oposição, que criam imagens sinestésicas. A leveza do texto pode ser observada na construção dos versos dísticos, antitéticos que (des)constrói o modelo monstruoso de *Centauro*, (ser violento, beberrão, feio, burro, assustador) para mostrar sua delicadeza, como nos versos “como uma flor ou um pássaro”, “ele cheio de força e beleza, de charme e firmeza”, é “ágil, inteligente, sutil e elegante”.

O enigma representado pelo “ser e não ser” é arquitetado pelo poeta metalinguisticamente, por meio do jogo com as palavras, com a inserção do fantástico e do fabuloso, tanto na forma do poema quanto nos diálogos tecidos por meio de ideias contraditórias que se apaziguam num todo. Ser ou não ser? – é uma indagação antiga, ainda não resolvida pelo próprio homem. É um questionamento clássico a respeito dessa dualidade humana, dessa sua incompletude à procura da outra metade, da outra face.

Nesse movimento análogo que evidencia a dualidade que integra e que não divide, que questiona e não responde, está o poema *Sereia* – ou seja, a outra face integrante de um todo díspar. Nele, o poeta joga paronomasticamente com palavras e sonoridades semelhantes para construir, num processo-físico-escritural-poético-fantástico, o ser mitológico e lendário: a *Sereia*.

A sereia seria  
mais ou menos assim:

da cintura pra cima: gente,  
da cintura pra baixo: peixe.

Uma metade: dama,  
a outra metade: escamas.

Mesmo assim, dividida,  
a sereia é bonita.

Bicho misto, moça triste.  
Metade nada feliz nas águas

enquanto a outra  
se afoga em mágoas.

Metade Maria,  
metade sardinha.

Por ser assim, dividida,  
a sereia é bonita.

A sereia seria  
ser e não ser.

(FERRAZ, 2009, p. 14).

A forma composicional do poema *Sereia* segue a mesma construção dualística do poema anterior, estruturando-se em nove estrofes dísticas, dezoito versos, numa métrica oscilante e de forma livre, caracterizando a imprecisão, a magia, o mistério e o fantástico presentes no ser mitológico: ser e não ser.

É nesse esteio ambíguo-binário-antitético que se assenta toda a poeticidade, a começar pela delineação da forma poética construída e calcada na imprecisão da métrica e do ser mitológico *sereia*, que funde o humano, “a mulher”, com o animal, “o peixe”, numa combinação de opostos para a representação icônica de um todo. Como se observa, o processo de construção do poema *Sereia* é arquitetado num jogo de palavras paronomásticas, antitéticas que contém duas forças conflituosas constitutivas desse misto que é “metade gente e metade bicho”, mas numa poeticidade apaziguadora.

O poeta usa recursos artísticos para conduzir o leitor a “ver” sinestesticamente o ser mitológico na própria construção textual, ora por meio da dualidade que permeia a formação dística dos versos, ora por meio do jogo de palavras imbricadas antiteticamente que define a sereia “mais ou menos assim” como: “metade gente / metade peixe”, “dama / escama”, “triste / feliz”; “dividida / bonita”, ou “ser e não ser”. Segundo Kury, as sereias são “demônios marinhos em parte mulheres e em parte pássaros” que, “além cantar também tocavam a lira e a flauta”. (2008, p. 356-357) São seres habitantes da ilha do Mediterrâneo e atraíam, com seu canto irresistível, mágico, fantasioso, os nautas que passavam pelas proximidades, provocando a destruição das naus contra os rochedos para, em seguida, devorá-los. Elas também aparecem como divindades que “cantavam para as almas dos mortos eleitos pelos deuses para morarem na ilha dos Bem-Aventurados”.

De um modo geral, o poema tratará da misticidade, da dualidade, da vagocidade, bem como da atualização e da aproximação do ser mitológico ao leitor infantil ou adulto. A concepção do poema esteia-se num jogo figurativo de palavras que estabelece relações físicas entre texto e o ser mitológico, na mais perfeita harmonia. A espinha dorsal ou núcleo do poema está ancorado no verbo *ser*, que permeia toda a construção poética do texto, ora presentificando, representando e atualizando o mito para os dias atuais, como no verso “a sereia é bonita”; ora numa perspectiva imprecisa, como ocorre na caracterização da *Sereia* nos primeiros versos que a definem como um ser “mais ou menos assim: / metade gente / metade peixe”.

A coluna de sustentação do texto baseia-se num jogo de palavras paratáticas, antitéticas e aliterativas que têm toda uma razão de ser: a criação poética da sereia a partir de um imaginário místico e lendário. Dessa forma, a representação da *Sereia* se dá por meio do imbricamento das palavras e dos sons alicerçados numa tensão que se concretiza, numa cisão de dois seres díspares, representados no poema pelas palavras “sereia / seria”, “dama / escamas”. Nesse sentido, a retratação imagética de *Sereia* e de seu canto mágico, fabuloso, ocorre por um jogo de palavras materializado pelos trocadilhos paronomásticos, bem como pelas sibilantes fricativas surdas representadas pelas consoantes “S”, “C”, “SS”, “Ç”, “Z”, ou pelas oclusivas surdas “T”, “D”. Tais recursos utilizados no poema concretizam, de certa forma, o canto da sereia que é representado por consonantes sibilantes surdas ou sonoras nos grafemas iniciais em palavras como “**S**ereia **S**eria **S**er e não **S**er”, ou no meio da palavra, como em “me**S**mo a**SS**im”, “mi**S**to, tri**S**te”, ou no final, como em “mai**S** ou meno**S** assim”, “escama**S**, água**S**, mágoa**S**”. Ora por oclusivas surdas e sonoras como nas palavras “**M**e**T**a**D**e”, “**G**en**T**e”, “cin**T**ura”, “ou**T**ra”, “**B**oni**T**a”, “na**D**a”, ou ainda por consoantes nasais labiais, como em “**M**aria”, e “**S**ardinha”.

A figura da *sereia* no poema compreende um plano muito maior do que a indagação clássica do homem em relação ao enigma: ser ou não ser. Verifica-se, nesse sentido, do início ao fim do poema, uma combinação de elementos de naturezas aparentemente destoantes, mas que se harmonizam por meio do jogo de palavras, de ideias ou no confronto de universos díspares. Mas é exatamente nesse imbricamento contraditório que residem a beleza, o mágico e o fantástico dessa cisão. O encanto, portanto, está na divisão, no contraditório, no incomum, nessa misticidade que o ser *Sereia* contém, pois, conforme o poema, “mesmo assim,

dividida, a sereia é bonita”, e complementa que “por ser assim, dividida”, ela encanta e enfeitiça.

A poeticidade de *Sereia* está nas aparentes incoerências construídas pela sutileza dos opostos que se harmonizam. *Sereia* transcende o real e cria o mágico, desconstrói o macabro, o assustador, o demoníaco, suscitando a experimentação do belo. O estado poético nasce desse estranhamento, dessa combinação de coisas de universos diferentes para a criação do novo, causando a surpresa e o prazer. Para Paul Valéry (2007), o universo poético apresenta grandes analogias com o universo do sonho. Dessa forma, o estado poético tende a ser irregular, inconstante, involuntário, e sua grande façanha ocorre, exatamente, por lidar com o desconhecido, com o frágil, com o acidental e o performático. Diante disso, percebe-se que a leveza poética composicional do poema *Sereia* constrói-se a partir de um jogo imagético e pela repetição de palavras, sons e ideias que formam um todo, comportando ao mesmo tempo a duplicidade, a multiplicidade e a unidade. O poema contém a simplicidade e a complexidade, mas flui como a imagem e o canto da sereia em seu próprio habitat. Nesse sentido, o diferente, o desconhecido, o incomum, tudo é apaziguado pela desconstrução do medo, tornando a *Sereia* familiar ao leitor por meio da brincadeira com as palavras, ideias e seres fantásticos da mitologia universal. De acordo com Ana Paula Klauck,

Eucanaã Ferraz elucida a aproximação do ser humano primitivo e do ser humano em desenvolvimento, ao nos lembrar da beleza do mito, da inesgotável fonte criativa que jorra daquilo que desconhecemos e tememos. O resgate de elementos mitológicos de diferentes culturas em um viés integrador, que nos aproxima tanto pela curiosidade e pela diferença, como pela semelhança, combinado com um texto de escrita simples, constroem um obra que examina o imaginário humano, em interessantes tentativas de ora decifrá-lo, ora aceitar seu mistério. (...) O livro é uma brincadeira instigante com o nossos medos e curiosidades, um jogo de imagens divertidas carregado de significados que vão se desdobrando, à medida que lemos os poemas e passamos a conhecer esses seres diferentes. Chama a atenção no livro o conjunto rico de imagens construídas a partir dessa grande brincadeira mitológica (2010 s. p.).

Embora quase todos os personagens do livro **Bicho de Sete Cabeças e outros Seres Fantásticos** sejam aterrorizantes, na mão do poeta são apresentados às crianças com uma boa dose de simpatia, de graça, de magia e familiaridade. Ou seja:

(...) O poeta vai além do que seria uma simples resposta às doutrinações estéticas e ideológicas de sua época. O que faz a poeticidade de um texto é que nunca ele obedece servilmente a quaisquer diretrizes racionais e teóricas, mas estabelece uma constante tensão com as mais amplas potencialidades da expressão, fazendo-as vir à tona no discurso (CARA, 1998, p. 26).

A verdadeira liberdade de invenção de Ferraz se traduz nessa condição máxima da poesia: o desrespeito às normas lógicas da vida comum. O encanto do poema eucanaiano está na forma composicional dos versos, nas palavras de fácil entendimento, na sua musicalidade, visualidade e também por permitir uma realização plural, característica da linguagem da poesia. O poeta dialoga com o público infantil, desmitificando o mito e aproximando-o da criança por meio da construção de uma linguagem simples, ritmada e sonora, bem como pela fomentação da curiosidade que leva a descobertas de novos caminhos e o retorno ao que já se conhece. Mostra, também, que a beleza artística poética reside no diferente, no contraste ou na união, na desunião do todo.

*Faunos* é diferente! No entanto, são tudo bicho. Ou a mesma coisa: gente e Bicho? Não. *Faunos* é mais, pois contempla a antinomia: bicho-homem-Deus/Demônio. Podemos afirmar que *Faunos* é a própria poesia, porque comunga o estranho, o selvagem, o sagrado e o excomungado. Não condensa só o segredo, mas também é a revelação e a combustão. *Faunos* contém o uno, o duplo e o triplo. Essa hibridação está arquitetada na própria forma visual do poema por meio da unidade (o homem, o bicho ou ainda a divindade); do binário (o homem e o bicho) e da trindade (bicho-homem-Deus ou ainda bicho-homem-demônio). Essa concepção vária, una, dupla e tripla, pode ser verificada, em parte, no modo como as estrofes estão dispostas na folha do papel; ora são ordenadas por versos monósticos, ora por tercetos, e a dualidade pode ser verificada por meio da cisão da figura de Faunos, que é homem e bode. Por isso, o “eu” lírico afirma incansavelmente: “Sou fã dos faunos”, e seu acreditar transcende a formatação comum que se conhece do ser humano, do animal, do mito e também do divino ou do demoníaco. Analogicamente, constata-se que *Faunos*, assim como os poetas, procuram experimentar a beleza de forma incondicional e intransigente, beleza da vida, das coisas, das formas, das artes, pois “Eles vão atrás do que é bonito” / “e andam dias só para ver o amanhecer” / “de um lugar que nunca viram”. *Faunos* é a personificação do poeta, do criador que adensa a linguagem para conseguir um

efeito novo, diferente de todas as criações até então construídas. O poema condensa, segundo os autores Huizinga (2001) e Paz (1993) essa luta entre duas forças opostas que não se unem por serem de universos díspares; também não se separam por causa de uma atração muito forte. Esses dois polos - um “negativo” e outro “positivo” estão sempre em combate, à procura da união, pois um é a complementação indissociável do outro. Essa tensão está representada nos versos antitéticos e paradoxais: “Faunos são formidáveis!” / mas ao mesmo tempo também “São selvagens, são estranhos,” / “podem ficar dias sem tomar banho,” / **“Mas** adoram tomar banho de rio”. Aliás, a própria conjunção adversativa acima destacada sugere esse contraste.

A obra poética eucanaaniana como um todo tende a esse movimento tenso de ideias e de pensamentos construídos com cortes abruptos e cinematográficos, no intuito de alcançar uma poesia pura, limpa e simbólica. É essa a condição ambígua, polissêmica, plural, paratática, contrastante que faz da linguagem poética de Eucanaã mágica, incomum e única (fato já constatado no decurso da fortuna crítica acerca do autor). Ela é a arte portadora do contraste, do embate, do acolhimento das coisas ou dos seres considerados monstruosos, por aceitar justamente a diferença como parte integrante de sua construção. Como agrega e não divide, a arte eucanaaniana adere à linguagem monstruosa da poesia, à transmutação do ser mitológico / lendário, o *Faunos*, que é, para Mário da Gama Kury um:

(...) Deus romano provavelmente muito antigo, cultuado no Palatino, apresentado como uma divindade benfazeja, protetora dos rebanhos e dos pastores, e por isso assimilado ao deus grego Pan (v.). Com o decurso do tempo Fauno perdeu em parte a sua condição divina e passou a ser considerado um dos reis mais antigos do Lácio, anterior à vinda de Enéias (v.) e de seus companheiros troianos, e portanto anterior à fundação de Roma por Rômulo (v.). Em uma das versões da lenda ele aparece como filho do próprio Júpiter e de Circe (vv.). Fauno sucedeu ao rei Pico (v.) no trono do Lácio, e foi sucedido por Latino (v.), seu filho ou filho de Hércules (v.). Mas, paralelamente a essa condição humana sobreviveu durante muito tempo a qualidade divina de Fauno; na época clássica, essa qualidade se manifestou no Faunos, demônios dos campos e das florestas, e semelhantes aos sátiros das lendas gregas. A exemplo de seu modelo grego eles eram meio-homens e meio-bodes, aparecendo com chifres e cascos caprinos (2008 p. 147).

Assim como a lenda ou o mito do Fauno, percebe-se na construção poética de Ferraz uma atmosfera mágica, possível apenas de ser desvendada por quem conhece as formas artísticas, imagéticas e simbólicas, ou que se deixem levar pela

imaginação, fantasia e magia. É o que Eucanaã Ferraz faz em sua poesia, ao unir seres díspares, impossíveis de serem amalgamados por um processo lógico, mas que é totalmente viável por um procedimento analógico, que “vê” nas coisas sempre um ponto possível de conexão, mesmo estando em constante embate, mas quando colocado um ao lado do outro, ganha maestria e se transforma num novo ser que contém o diferente na diferença.

Constata-se, nos poemas eucanaanianos, a contemplação das características peculiares que unem o jogo à poesia, como o ritmo, a harmonia, a tensão, a distensão, a capacidade de repetição em qualquer tempo ou lugar. Nessas circunstâncias, o poeta, por meio de uma arquitetura estrófica, de trocadilhos, de figura de palavras paronomásticas e aliterativas, tece um amalgamento entre o homem e o bode e cria um terceiro elemento: *Faunos* –, um ser híbrido, capaz de abarcar o humano, o animal e a divindade. Esse processo, porém, não se dá de forma linear, prática, racional, mas por um embate causado pela pulsão e repulsão entre a experiência prática da vida comum e a estética da arte. Por isso mesmo, em repetidas vezes, o “eu” lírico declara a sua admiração a esse ser misterioso e fantástico.

Sou fã dos faunos!

Eles vão atrás do que é bonito  
e andam dias só para ver o amanhecer  
de um lugar que nunca viram.

Faunos têm fôlego, têm força  
e viajam para lugares distantes  
à procura de comida.

Faunos quando estão com fome  
comem frutas, folhas e raízes.  
Faunos são formidáveis!

São selvagens, são estranhos,  
podem ficar dias sem tomar banho,  
mas adoram tomar banho de rio.

Faunos tocam flauta para chamar  
a primavera. E lá vem ela...  
fluida, fosforescente.

Sou fã dos faunos!

Eles vão atrás do que é bonito  
e andam dias só para ver o entardecer  
de um lugar que nunca viram.

Faunos não usam guarda-chuva,  
Pegam frio e não ficam resfriados.  
Faunos são fantásticos!

Faunos gostam de flores,  
de sol, calor, de chuva.  
Faunos gostam de gostar!

Faunos têm medo de gente...  
Por isso nunca aparecem.  
Vivem invisíveis nas matas virgens.

Faunos tocam flauta para chamar  
o verão. E lá vem ele...  
como se descesse de um balão.

Sou fã dos faunos!

Eles vão atrás do que é bonito  
e andam dias só pra ver o anoitecer  
de um lugar que nunca viram.

Mas tem gente que duvida:  
- Como é que pode?  
Metade gente, metade bode?

Respondo: - Metade bode,  
metade gente, sim senhor!  
Não pode? É tudo bicho!

Ora! Seria bem mais esquisito  
Se fosse assim: metade gente,  
metade alface.

Faunos são fascinantes!  
são firmes, francos,  
não falham!

Sou fã dos faunos!

Eles tocam flauta para chamar  
a alegria. E lá vem ela...  
Por que é que não viria?

Faunos tocam flauta por tocar.  
Tocam porque é bonito.  
Tocam porque é divertido.

E o som que a flauta faz  
parece o silêncio soprando,  
soprando nos cabelos da floresta...

(FERRAZ, 2009, p. 52).

Podemos afirmar que a poesia eucanaana encanta por incorporar elementos anfíbios e antimônios, conforme nos ensinam o poeta e crítico literário Octavio Paz (1993) e o linguista Roman Jakobson (1995). São essas contrações e oscilações que tornam a poesia de Ferraz um espaço de jogo no qual é possível brincar com as palavras, ideias, pensamentos, sons que dão a sensação de uma experiência estética da beleza. O poeta se apropria do mito do Fauno e o reconstrói de forma nova por meio da técnica de colagem, eliminando a monstruosidade, o feio e o assustador. Essa nova reescrituração do mito se aproxima, cultural e esteticamente, de algo tão distante da cultura hodierna.

“Sou fã dos Faunos”. Mas quem não seria? Quem não se encantaria com esse ser místico, fabuloso e que incorpora em si uma dupla dimensão? A resposta a essas indagações está no próprio poema que concretiza essa forma densa e sensível. Numa leitura rápida e visual do poema, nota-se uma divisão estrófica estruturada ora monosticamente, ora por tercetos, representando assim o uno, o binário e o vário - concretizando, portanto, a imagem híbrida de *Faunos*. Nessa linha de pensamento, pode-se pensar numa fronteira de referência intertextual em que o poema *Faunos* alude à condição divina desse ser fantástico (ele é triplo: bicho, homem e divindade). Apresenta uma relação análoga entre o mito do Fauno e a trindade divina, porque “Faunos tocam flauta para chamar” / “a primavera. E lá vem ela...” / “fluida fosforescente” / “Faunos tocam flauta para chamar” / “o verão. E lá vem ele...” / “como se descesse de um balão.” / “Eles tocam flauta para chamar” / “a alegria. E lá vem ela...” / e “Por que é que não viria?”. Afinal, Faunos, segundo o próprio mito já fora Deus ou demônio e podemos associá-lo a uma referência bíblica e poética que é o ato da criação do mundo e das formas artísticas. Segundo Chklovski (1978), Pignatari (2005) e Paz (1993) a linguagem poética é pura forma, símbolo, coisa, objeto, fenômeno natural ou sentimental no discurso do próprio poema. Verifica-se essa concretude da palavra na própria realização performática de *Faunos*, quando chama a primavera, o verão, a alegria e estes se presentificam fluidos e fosforescentes instantaneamente.

Os “Faunos são fascinantes!”, / “são firmes, francos” / “não falham”, / “Mas tem gente que duvida:” / “- Como é que pode?” “Metade gente, metade bode?”. O poeta responde: “- Metade bode, metade gente, sim senhor” / “Tudo é bicho!”. E a beleza desse ser e do poema está justamente nesse confronto das diferenças do lado irracional, grotesco e livre do animal, com o lado humano, intelectual e a

onisciência e a sabedoria divinas.

O flautear dos *Faunos* concretiza a magia, a fantasia, a imaginação-criadora-poética da criança, dos Mitos e dos Deuses, pois contém em si o áspero, o sutil, a beleza animal, humana, e divina. Os “Faunos tocam flauta por tocar”, e essa é uma condição máxima da poesia que, segundo Huizinga (2001), tende a buscar o prazer, o divertimento e a experiência estética contida nas coisas. Por isso, *Faunos* “Tocam porque é bonito” / “Tocam porque é divertido”, não por interesse material ou qualquer outra forma de obter lucros. A leveza poética de *Faunos* está presentificada na musicalidade das consoantes aliterativas sibilares “S” iniciais e finais de cada palavra, concretizando o som da flauta, como nos versos: “Fauno**S** são formidávei**S!**” / “**S**ão **S**elvagen**S**, **S**ão e**S**tranho**S**” / “Fauno**S** **S**ão fantá**S**tico**S**” / “Fauno**S** go**S**tam de flore**S**” / Fauno**S** go**S**tam de go**S**tar!” / “Vivem invi**S**ivei**S** na**S** mata**S** virgen**S**”, bem como os versos que personificam o soprar dos cabelos da floresta como em “parece o **S**ilêncio **S**oprando,” / “**S**oprando no**S** cabelo**S** da flore**S**ta”. Além das figuras assonantes e paronomásticas que simulam a visualização imagética de Faunos e o tocar de sua flauta.

O poema *Mandrágora* comporta o estranho, o antônimo. “Não sei se acredito nisso.”, afirma o “eu” lírico. É como *Faunos*, *Centauro*, *Sereia*, *Lobisomem...* : tudo “bicho e gente”. “É pura mágica” / “isso eu acho, isso eu sinto”, confessa o poeta.

Dizem dela que é uma planta  
totalmente diferente!

A parte que é folha é folha,  
mas a parte sob a terra...

não é raiz: é gente!  
Gente assim, que nem a gente!

Se a deixamos lá, plantada,  
tudo bem, nada acontece.

Mas se a tiramos da terra,  
ela chora, chora, chora...

Chora assim, que nem a gente,  
que nem quando a gente chora.

Não sei se acredito nisso.  
Acho que não. Mas eu sinto

que o seu nome é pura mágica,  
isso eu acho, isso eu sinto!

Mandrágora! Ah! Mandrágora!  
 Cada sílaba:  
     man  
       drá  
        go  
        ra

(FERRAZ, 2009, p. 51).

A imagem sonora e visual acima transcrita lembra uma lágrima, que não só representa o “choro” humano e mandraquiano poetizado por Ferraz, mas também, analogamente, a raiz (o umbigo), que une o ser à terra.

Segundo Borges e Guerreiro:

(...) o borametz, a planta chamada mandrágora confina com o reino animal, porque grita quando a arrancam; esse grito pode enlouquecer os que o escutam. (...) Pitágoras chamou-a antropomorfa; o agrônomo latino Lucio Columela, semi-humana, e Alberto Magno escreveu que as mandrágoras representam a humanidade, com a distinção dos sexos. Antes, Plínio havia dito que a mandrágora-branca é o macho e a negra é a fêmea. Também, que os que a colhem traçam ao redor três círculos com a espada e olham para o poente; o cheiro das folhas é tão forte que costuma deixar as pessoas mudas. Arrancá-la era correr o risco de espantosas calamidades; o último livro da Guerra Judia de Flavius Josephus nos aconselha recorrer a um cão adestrado. Arrancada a planta, o animal morre, mas as folhas servem para fins narcóticos, mágicos e laxantes. (...) Mandrágora, em alemão, é Alraune; antes se chamava Alruna; a palavra tem sua origem em runs, que queria dizer mistério, coisa escondida... (1985, p. 89).

O “cordão umbilical” que prende a Mandrágora à terra pode ser entendido como aquele que a amalgama à mãe natureza. Dessa forma, quando cortado, separada da mãe, a mandrágora chora, . Por isso, o sofrimento, o atrito, a confusão, por habitar, muitas vezes, num só corpo bicho e gente, não podendo escolher ser ou um ou outro, tal como o Lobisomem (Lobo e Homem num só criatura).

Ferraz intensifica essa relação tensa, dual, contrastante e reafirma essa ligação intrínseca entre o humano, o animal, o divino também no poema *Lobisomem*. A poesia tece essa relação ambígua e assume a forma monstruosa de ser – torna-se monstro ao amalgamar o incomum, o diferente, o incombinável, tal como o lobo e o homem num mesmo ser:

Pobre lobisomem  
 porque é lobo,  
 porque é homem,  
 porque é lobo e homem.





por uma cabeça  
bela de mulher.

Ou melhor, apague  
todo o imaginado.

Comece de novo,  
do seguinte modo:

uma mulher - pense-,  
ponha agora nela

as patas e as garras  
de um leão dourado,

mas também a cauda  
de uma grande cobra,

e por fim lhe cole  
asas de uma águia.

Pronto, está pronta  
a senhora Esfinge.

Agora, responda  
ao fatal enigma

que propunha a Esfinge  
aos antigos gregos:

qual a criatura  
que pela manhã

anda em quatro pés,  
mas ao meio-dia

ela tem só dois,  
e à tarde três?

(FERRAZ, 2009, p. 40).

O processo arquitetônico do poema da senhora *Esfinge* calca-se em princípios poéticos, como a obediência às regras do jogo livremente aceitas pelos participantes. O “eu” lírico dita as regras do jogo, ordenando ao leitor (jogador) o que deve ser feito para a elaboração do mito da senhora *Esfinge*, por meio dos verbos no imperativo, representados no poema por “imagine”, “apague”, “substitua”, “comece”, “pense”, “ponha”, “cole”. O verbo “apagar” é o único que aparece duas vezes no poema, o que evidencia o trabalho artesanal do fazer artístico em que o poeta monta, desmonta, apara, funde as palavras, as ideias, os pensamentos para chegar o mais próximo da experiência estética desejada e não algo mediunicamente caído dos prontos e acabados dos céus. O poema não nasce pronto, ele está na

mente e precisa ser transformado em imagens, em formas para serem vistas, sentidas, ouvidas pelas demais pessoas, conforme Décio Pignatari (2005).

O poeta cria uma forma verbo-voco-visual para simular a linguagem da poesia, por meio de um jogo capaz de expressar conhecimentos, sentimentos, desejos e vontades. Tal jogo envolve o participante em verdadeiros combates de perguntas e respostas, como “ao fatal enigma” / “que propunha a Esfinge” / “aos antigos gregos:” / “qual a criatura” / “que pela manhã” / “anda em quatro pés,” / “mas ao meio-dia” / “ela tem só dois,” / “e à tarde três?”. Essa proposta poética eucanaaniana, aliada ao jogo de perguntas e respostas, incita o leitor à descoberta de novos mundos, seres, coisas diversas, num diálogo diacrônico e sincrônico com a cultura universal. Como Pégaso, voo e galope num mesmo bicho.

(...) Cavalos alados de origem divina, que surgiram nas nascentes do Oceano (v.) (ou seja, nos confins do Ocidente), no momento em que Medusa (v.) foi morta por Perseu (v. Gôrgonas). Em outra versão de sua lenda ele seria filho de Medusa e de Poseidon, e irmão de Crisáor (vv.), e numa terceira versão ele teria nascido da terra molhada pelo sangue de Medusa. Logo após o seu nascimento Pégaso voou para o Olimpo, onde se pôs a serviço de Zeus (v.) levando-lhe os raios (KURY, 2008, p. 310).

*Pégaso*, outro poema que se agrupa aos demais nessa manifestação do binário-vário, é construído por dísticos, de modo a abarcar a forma e o conteúdo num mesmo ser. Sua arquitetura estrutura-se por uma relação paratática e paronomástica em que um contém o outro: “Cavalos alados:” / “Cavalopássaro” / “voo e galope” / “no mesmo bicho”, “Cavalos aéreos:” / “aéreoquino!” / “Quem pega” “o Pégaso!”. O texto resgata o conceito de poesia ao condensar elementos de naturezas diversas como a sonoridade, o ritmo, a plasticidade, numa experiência estética com a. Portanto, o poema *Pégaso* não só conta a história do mito, mas apresenta-o por meio da presença de substantivos concretos e por um processo de aglutinação na própria imagem arquitetada do ser mitológico “Cavalos + Pássaro”, “Cavalos + aéreos” que, de certa forma, é o processo formador de **PÉGA**so = verbo **“PEGA**r + pás**SarO**”. Ou seja, o poeta fabrica sua poesia colocando uma palavra ao lado da outra por um processo de justaposição em que uma vai se aderindo à outra, formando uma nova palavra e com significado distinto das duas primeiras, como acontece na própria hibridação de *Pégaso*.

O fazer poético eucanaaniano ancora-se nessa movência e elasticidade do mundo da imaginação, da fantasia e da magia com processos elaborados de

linguagem em que o autor trabalha a palavra artesanalmente, até que esta atinja a forma desejada. Nesse “lapidar” da palavra poética, ela ganha forma e já não é mais a representação arbitrária da coisa, mas a própria coisa. A poesia de Ferraz lembra, segundo Spina (2002, p. 23-24), o trabalho árduo do artesão que consome muito de seu tempo repetindo as mesmas ações durante o trabalho difícil do dia a dia. Essa condição elementar humana aparece impregnada na linguagem poética de Ferraz, que transforma essas ações, sentimentos em formas ou símbolos possíveis de serem apalpados, degustados, visualizados, sentidos e ouvidos. O movimento mecânico / repetitivo do artesão pode ser presentificado nas três estrofes dísticas que se repetem, das sete que compõem o poema *Pégaso*. Esses refrões simbolizam o movimento do labor humano, seja este artístico ou não, bem como o próprio voo do pássaro que se dá por um processo contínuo e repetitivo do bater de suas asas.

Cavalo alado:  
cavalopássaro!

Tem quatro patas  
e duas asas!

Voo e galope  
no mesmo bicho!

Tem duas asas  
e quatro patas!

Cavalo aéreo:  
aereoquino!

Tem quatro patas  
e duas asas!

Quem pega  
o Pégaso!

(FERRAZ, 2009, p. 24).

O trocadilho dos últimos versos enigmáticos: “Quem pega” / “o Pégaso!” permite fazer uma viagem por meio do mundo da fantasia e da imaginação e conhecer novas terras, culturas e adentrar ao labirinto subterrâneo e aéreo da poesia. Nesse voo livre por espaços e tempos cíclicos, egípcios, gregos e chineses, depara-se com outro ser magnífico: a *Fênix* que, segundo o poema eucanaiano:

É um pássaro que, quando morre,  
o seu corpo arde em chamas.

E, depois, das suas cinzas  
um corpo novo renasce!

A lenda veio do Egito  
- onde corre, magnífico, o rio Nilo -,

mas em outras terras, como a China,  
há lendas bem parecidas.

Hesíodo, poeta grego antiquíssimo,  
dizia que a Fênix vivia nove vidas.

Suas penas, vermelhas, douradas,  
seriam lindas, resplandecentes,

da cor do fogo do sol,  
do sol quando é sol nascente.

A Fênix representa, assim,  
aquilo que não tem fim:

a vida, que sempre renasce,  
a fonte que nunca cessa.

A Fênix é o mais fabuloso  
dos animais fabulosos!

(FERRAZ, 2009, p. 48 - 49).

A *Fênix* resgata o princípio básico da vida universal. A *Fênix* representa o processo cíclico desse movimento que não tem fim, pois “É um pássaro que, quando morre” / “o seu corpo arde em chamas” / “E, depois, de suas cinzas” / “um corpo novo renasce”. É como o sol que morre ao entardecer e renasce mais bonito ao amanhecer. Segundo Borges e Guerreiro, acredita-se que “a Fênix viria a ser um espelho ou a imagem do universo. Para maior analogia, os estoicos ensinaram que o universo morre no fogo e renasce do fogo e que o processo não terá fim e não teve um princípio.” (1985, p. 26) Por isso, “A Fênix é o mais fabuloso” / “dos animais fabulosos”. É a pura fantasia que renasce a cada reescritura, a cada releitura desde “Hesíodo, poeta grego antiquíssimo,” / que “dizia que a Fênix vivia nove vidas”. Na poesia de Ferraz, ela está mais viva do que nunca. Pode-se até ouvir o som sibilante de suas asas presentificado nas aliterativas “**SuaS** pena**S**, vermelha**S**, doura**daS**” e nas assonantes “**a, e, o**” destes versos e dos que se seguem, corporificando a *Fênix* visualmente, como em “**Seria**m** linda**S**, re**S**plande**CenteS**” / “da **co**r do **fo**go do **so**l,” / “ **do** **so**l quando **o** é na**S**Cente”. Observa-se, também, além da presença das aliterações “S, C, SC” e assonâncias (a, e, o) uma presença marcante do “R”, que aparece ciclicamente fazendo a passagem entre “mo**RR**er-Renasce**R**”, “co**R**p**o** a**R**de**

em chamadas.”, / “coRpo novo **Renasce!**”, representando “**a vida, que Sempre renaSCe,**” / “**a fonte que nunca cessa.**”. A poesia segue esse mesmo percurso de morte e ressurreição, pois ela foi (e é) conforme Paz,

(...) a visão de uma presença na qual se reconciliam as duas metades da esfera. Presença plural: muitas vezes, no curso da história, mudou de rosto e de nome; contudo, através de todas essas mudanças, é uma. Não se anula na diversidade de suas aparições; e quando se identifica com a vacuidade, como ocorre na tradição budista e em alguns poetas modernos do Ocidente, se manifesta – insigne paradoxo – como presença. Não é uma ideia: é puro tempo. Tempo e não medida: este tempo singular, único e particular que agora mesmo está passando e que passa sem cessar desde o princípio. A presença é o agora encarnado. (...) A poesia que começa neste fim de século - não começa realmente nem tampouco volta ao ponto de partida: é um perpétuo recomeço e um contínuo regresso. A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência (1993, p. 56 -57).

Como se pode notar, a poesia de Eucanaã Ferraz ancora-se nessa convergência, ou seja, procura um ponto de apoio em meio ao caos da linguagem e da própria vida. Por isso, sua arte poética busca uma intersecção entre a fantasia e o mistério \_ amalgamados nas lendas, mitos, cantigas de roda, costumes do passado \_ ao real caótico do presente. É uma viagem tensa, perigosa, mas ao mesmo tempo é leve e prazerosa, pois o poeta consegue penetrar na alma universal da poesia e dos povos primitivos.

*Oroboros* segue essa mesma linha circular e infinita verificada no poema *Fênix*. Para Borges e Guerreiro *Oroboros* era, para os antigos:

(...) um rio circular que rodeava a terra. Todas as águas fluíam dele e não tinha nem desembocadura nem nascentes. Era também um deus ou um titã, (...) o princípio e o fim. (1985, p. 168).

e, de acordo com o poeta Eucanaã Ferraz, “É uma cobra que morde o próprio rabo” / “É pra frente e pra trás a mesma coisa” / “É que nem a palavra: *oroboros*”. Podemos afirmar que esse movimento cíclico-anagrâmico constante não aparece apenas no título, mas em toda construção poemática do texto que ora está representado pela repetição do verso icônico-ecoante “É uma cobra que morde o próprio rabo”, o qual permeia todo o texto como se fosse o giro da roda de um moinho d’água em plena agitação, ora pela possibilidade de ler poema de cima para baixo e de baixo para cima, permitindo, portanto, de acordo com Pignatari, “sentirmos, ouvimos e vemos” (2005, p. 49) a própria coisa em ação. Consequentemente, a palavra e o poema

*OROBORO* fundem-se como faces material e imaterial de uma forma que é o próprio ser em movimento.

**É uma cobra que morde o próprio rabo.**

É uma linha que nunca chega ao fim.

**É uma cobra que morde o próprio rabo.**

É o início que morde o próprio fim.

**É uma cobra que morde o próprio rabo.**

É uma cobra que nunca chega ao fim.

**É uma cobra que morde o próprio rabo.**

É um círculo que une o não e o sim.

**É uma cobra que morde o próprio rabo.**

É uma cobra que morde o nós e o mim.

**É pra frente e pra trás a mesma coisa.**

É que nem a palavra: oroboro.

É uma capa mordendo a contracapa.

É um livro que nunca chega ao fim.

(FERRAZ, 2009, p. 57).

A obra eucanaaniana surpreende a cada instante em que se penetra mais e mais em suas entranhas, na busca de desvendar o desconhecido e o distante. O poema estrutura-se numa métrica livre, paratática, cíclica, dualística, semelhante aos textos anteriores, organizando-se por um jogo cabalístico, a começar pelo título **OROBORO**, que possui sete letras, seguido por sete estrofes dualísticas, bem como sugere uma relação de coincidências. Isso permite intuir uma analogia entre o ato gênico divino e o processo criativo-poético eucanaaniano. O número cabalístico sete é composto pela soma de três mais quatro (que é igual - **O r O b O r O** – ou seja, a soma de três consoantes mais quatro vocais), o que aproxima a obra poética de Ferraz, **Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos**, da construção gênica do mundo em sete dias. Essa relação simplória e, talvez, até considerada blasfêmica, absurda, ajuda a compreender a poesia de Eucanaã Ferraz, por condensar dois processos de criação desiguais, antagônicos: o humano e o divino. Quiçá seja este o maior encanto da poesia eucanaaniana: a busca infinita da perfeição, da beleza, da apaziguamento das ideias, das formas, da semelhança ao criador, mesmo sabendo dos constantes atritos, das dessemelhanças e, obviamente, da desigualdade constante das coisas. O resultado disso é uma

brincadeira que une o distante, o horripilante, o exagero, a liberdade, a tensão e a contensão num mesmo ser, como ocorre também em o *Bicho de Sete Cabeças*, uma referência clara ao ser mitológico denominado Hidra de Lerna. Conforme Borges e Guerreiro:

(...) Cem cabeças contou-lhe Diodoro o historiador; nove, a Biblioteca de Apolodoro. Lemprière nos diz que esta última cifra é a mais aceita; o terrível é que a cada cabeça cortada brotavam-lhe duas no mesmo lugar. Diz-se que as cabeças eram humanas e que a do meio era eterna. Seu hálito envenenava as águas e secava os campos. Até quando dormia, o ar peçonhento que a rodeava podia ser a morte de um homem. (1985, p. 88).

O *Bicho Sete Cabeças* contempla sinteticamente o que já foi apresentado anteriormente em relação à “monstrualização” da poesia eucanaiana e à desconstrução do macabro, do feio, do assustador, do horripilante por meio de uma linguagem suave, leve e figurativa. O poema é arquitetado num jogo de palavras aliterativas e assonantes que buscam mais a diversão do que a pura e simples informação acerca de monstros. Na poesia de Ferraz a figura do monstro é diluída por meio da musicalidade, do exagero, das construções inesperadas que privilegiam mais a brincadeira com o som das palavras do que o sentido morfossintático delas. Os versos dissonantes e musicais: “Sete bocas, sete vozes,” / “isso já forma um coral!” / “Se só uma desafina,” / “o caso não é tão mau.” retratam essa valoração sonora e a própria intertextualização com a cantiga de roda: “Sete e sete são catorze,” / “com mais sete vinte e um...” / “O bicho vive sozinho,” / “amor lhe bastava um...” que convida a entrar na brincadeira de faz de conta, ora espontânea, ora conduzida por regras, tal como o poema *Fênix*, em que o “eu” lírico ordena o que se deve fazer para a reconstrução do mito. A poesia de Ferraz condensa essa dualidade vária contrastante, que permeia toda sua obra.

Conclui-se que os poemas *Centauro*, *Sereia*, *Mandrágora*, *Lobisomem*, *Faunos*, *Fênix*, *Oroboros*, *Bicho de Sete Cabeças*, *Pégaso*, *Esfinge* estruturam-se tanto na forma quanto no conteúdo por um movimento “binário-vário” que os atravessa metalinguística e intertextualmente, numa direção híbrida. Nesse sentido, é correto afirmar que o poeta constrói e desconstrói os seres fantásticos por meio da elaboração da forma poética de versos livres, aliterativos, paronomásticos, assonantes e que estão agrupados, como já mencionado anteriormente, por dísticos, tercetos e quartetos. Os poemas condensam, na forma dualística, o

homem, nas suas mais variadas esferas: do pré-histórico ao homem atual. O autor representa, na obra, o processo de construção da arte parodística – o poema traz à tona o novo olhar crítico e misterioso do poeta, revendo a própria arte e o próprio homem.

Enfim, os poemas são híbridos e apontam para várias possibilidades de leitura, uma vez que resgatam a história desses seres fantásticos por meio de uma linha parodística, presentificando-os de forma nova e atual. Percebe-se, nos poemas, uma tensão humana entre ser ou não ser gente. É nessa movência, nessa elasticidade que a poesia eucanaiana se afirma. A beleza de seus poemas está na agregação do contraditório, do diferente, do estranho, num mesmo espaço-tempo - na união do vário – que contém em si mesmo a diversidade.

### 3.1.2 Monstros e gigantes na poesia do “Bicho de Sete Cabeças”

Os poemas *Monstro do lago Ness*, *Dragão*, *Bicho-papão*, *T’ao T’ieh*, *Zumbis*, *Onstro*, *Ciclopes* e *Ogros* remetem a monstros e gigantes presentes em diversas mitologias, folclores e acervos lendários, por meio de intertextualidade e metalinguagem. Esses poemas estão estruturados por dísticos, tercetos, quartetos, ou por octetos. Reconstroem as histórias míticas e lendárias que amalgamam alguns traços peculiares da poesia infantil, como as brincadeiras de faz de conta, o misticismo presente nas formas imagéticas, oníricas, sensoriais e os constantes jogos de palavras, de ideias e pensamentos.

No poema *Monstro do lago Ness*, está presente o jogo do faz de conta, simulando o “esconde-esconde” das brincadeiras infantis praticado nas “horas de ócio”, de maneira livre espontânea pelas crianças, conforme Johan Huizinga (2001, p. 151). Essa condição elementar do jogo e da poesia está estruturada no texto por um jogo de palavras anafóricas, paronomásticas, aliterativas e assonantes, como em “néscio”, “nesse”, “ness”, “esconde-esconde”, “um monstro sinistro”, “um sinistro monstro”, “esquecido”, “logo”, “lago”, “escondido”, “conhecido” e “um Nessinistromonstro”, dando a visão desse movimento do monstro no texto. Essa movência rizomática na escritura de Ferraz presentifica-se por um processo paratático em que as palavras vão se amalgamando umas às outras, assim como o deslocamento ondular e intrigado do “monstro tão conhecido”, e que “segue [misteriosamente] escondido”, dentro do majestoso lago *Ness* e na própria arquitetura textual.

Somente um **NÉSCIO**  
 (você não acha?)  
 nadaria **NESSE** tal de  
**lago NESS**, na Escócia,  
 sabendo que nele  
 se **esconde-esconde**  
 (ninguém acha)  
**um monstro sinistro...**

**Um sinistro monstro!**

Somente um escocês esquecido  
 (ou louco)  
 escolheria se lançar logo  
 no lago lendário de **NESS**  
 sabendo que naquelas águas  
 (tão limpas, tão lindas)

segue **Escondido**  
um monstro tão **conhecido**...

um Nessinistromonstro!

(FERRAZ, 2009, p.31)

Seguindo essa mesma atmosfera antinômica de mistério *versus* revelação do monstrengo do lago Ness estão os poemas *Dragão* e o *Bicho-papão*. Tais poemas recuperam o fantástico presentificado nos mitos ou nas lendas do *Monstro do lago Ness*, *Dragão* e *Bicho-papão* por meio de um jogo tenso de confrontos de realidades antagônicas, divididas em planos distintos: a) o da sensação visual e concreta; b) o da imaginação e da fantasia; c) o da construção e desconstrução do monstro por meio de dos jogos de palavras aliterativas, assonantes, anafóricas algo que desconstrói a dúvida, o medo e provoca o riso. Vejamos o poema *Dragão*:

Só aparece quando quer.  
Quase sempre é invisível.  
Mas quem viu o bicho diz  
que não ver é preferível.

Mas é possível **senti-lo**  
(isso parece que é certo):  
podemos **adivinhá-lo**  
quando ele anda por perto.

Acredito piamente  
nessa história de dragão,  
**mas isso de só senti-lo**  
deve causar confusão.

Muitas vezes, por exemplo,  
**sentimos** perto de nós  
uma coisa grande e estranha  
feito um lagarto feroz!

Feroz! Terrível! Gigante!  
Grandes orelhas de porco!  
O corpo todo de escamas!  
Na testa um grande caroço!

O rabo, com muitas voltas,  
dança pra todos os lados!  
Os dentes são de serpentes!  
Os olhos – esbugalhados!

Isso tudo que **sentimos**  
vem a ser o tal dragão?  
Eu lhe digo: muitas vezes,  
pode ser a solidão!

Muitas vezes pode ser

o medo de estar sozinho,  
que pode vir de repente  
ou então devagarzinho.

E, no entanto, noutras horas,  
o que parece um dragão  
pode ser, pelo contrário,  
o medo da multidão!

Se é só medo ou se é só dragão,  
como se ter a certeza?  
O lagarto monstruoso  
pode ser só uma tristeza...

Esse monstrengo invisível  
pode ser a própria dúvida...  
Esse monstrengo invisível  
pode ser alguma dívida.

Se nós perdemos o sono,  
tudo parece um dragão!  
Se é preciso acordar cedo:  
ó dragão, dragão, dragão!

Mas se mudamos de assunto  
e esquecemos o dragão,  
tudo fica bem tranquilo,  
tudo assim: sem emoção.

Sem um problema qualquer,  
tudo fica tão sem graça  
na nossa imaginação...  
que não acontece nada!

Esse nada pode ser...  
Adivinhe ... adivinhe...

O DRAGÃO!

(FERRAZ, 2009, p. 34 – 35 – 36 – 37).

Nas primeiras sete quadras do poema *Dragão* (do verso um ao vinte e seis), destacamos a presença significativa e assustadora do monstrengo que permite “vê-lo” sensorialmente por meio de palavras portadoras de imagens, bem como pela fluidez dos versos rimados. Diante disso, constata-se, nos primeiros versos do poema, um “eu” lírico que afirma acreditar “piamente” / “nessa história de dragão”, mas o fato de “senti-lo” muito próximo causa-lhe “confusão”. Percebe-se, nesse sentido, a força mágica da palavra, do pensamento que se transforma em coisa, em ser e “... é possível” adivinhar o dragão “quando ele está por perto” visualmente. Ferraz constrói o monstrengo ideogramicamente por meio de versos rimados, movediços que, em vez de dizer como é o bicho, retratam-no poeticamente e

imageticamente como “uma coisa grande e estranha”, / “feito um lagarto feroz” / (...) “Terrível! Gigante!” / “Grandes orelhas de porco!” / “O corpo todo de escamas!” / “Na testa um grande caroço!” / “O rabo, com muitas voltas,” / “dança pra todos os lados!” / “Os dentes são de serpentes!” / “Os olhos – esbugalhados!”.

Da segunda metade do texto em diante e, especificamente, a partir da indagação do “eu” lírico se “Isso tudo que sentimos” / “vem a ser o tal dragão?”, percebe-se um distanciamento do plano sensorial para adentrar num plano em que tudo transcorre dentro de uma outra lógica: a da comparação que se faz por meio da identificação do Dragão monstro com estados de espírito, sentimentos, dificuldades ou mesmo fatos da vida. Essa assertiva presentifica-se na mudança radical do verbo “sentir”, que indica uma certeza, uma proximidade, um contato físico para uma locução verbal anafórica “pode ser” sugerindo um movimento de alternância, de incerteza, de dúvidas, de culpas, de inquietações que ora se configura na autofobia, “o medo de estar sozinho”, ora na agorafobia, “o medo da multidão.

O poema metamorfozeia o medo, assim como o próprio dragão que “possui a capacidade de assumir muitas formas, mas estas são inescrutáveis” segundo Borges e Guerreiro (1985, p. 1-2). A poesia eucanaaniana assume essa forma anfíbia que fornece imagens mentais capazes de transcender o plano real e adentrar ao universo da imaginação, dos sonhos e do jogo poético em que tudo é possível de acontecer. Essa metamorfose do dragão é concretizada por Ferraz por meio do movimento de alternância dos versos, em que afirma que o monstrego ora “pode ser a própria dúvida...” / ora “pode ser alguma dívida.” ora a falta de “sono” ou o “acordar cedo” ou mesmo ainda quando não acontece nada, pois “Esse nada pode ser...” / “Adivinhe ... adivinhe...” / “O DRAGÃO!”, tal qual ocorre na imaginação, nos pensamentos e sonhos que são ordenados por uma lógica própria.

*Monstro do lago Ness, Dragão, Bicho-papão, T'ao T'ieh, Zumbis* são todos monstros horripilantes, mas *Onstro* é:

**Pior do que um** monstro  
sem cabeça!

**Pior do que um** monstro  
de duas cabeças!

Muito **pior do que um** monstro  
com fome!

**Pior do que** isso:  
a palavra monstro

sem cabeça, só o rabo,  
só o resto...

é a letra M  
vagando por aí...

(FERRAZ, 2009, p. 43)

Podemos afirmar, com base em postulados de Pignatari (2009) e Chklovski (1978) que o poema *Onstro* se organiza por um processo paratático em que as palavras, o ritmo, o paralelismo e a repetição proposital dos versos ganham força e o texto deixa de ser apenas um espaço de informação do monstro para materializá-lo textualmente. Ferraz constrói a imagem do *Onstro* no texto anaforicamente ao jogar de forma tensa e gradativa com o verso “**Pior do que um monstro**” / “sem cabeça!” / “... de duas cabeças” / “... com fome!” é segundo o próprio poema a “... palavra monstro” / “sem cabeça, só o rabo,” / “só o resto...” / corporificado pela “... letra M” e que sai da página do livro e fica “vagando por aí...”. A poética eucanaaniana dá liberdade à matéria – o ser da escritura ganha vida e sai do espaço fixo do papel rumo à iconização, tal como a própria linguagem poética.

*Bicho-papão* faz parte desse jogo arquitetado pelo mistério, pela incerteza e pelo acaso. Esse adensamento do desconhecido está marcado pelo pronome indefinido “**NINGUÉM**” e pela conjunção adversativa “**MAS,**” como se constata nos versos “**Ninguém** sabe como é,” / “**mas** que ele existe... ele existe.” / “E **ninguém** quer que ele fique,” / “**mas** que ele insiste... ele insiste.”, bem como pelas reticências, que permitem essa abertura para o mistério e a repetição anafórica das frases: “ele insiste... ele insiste” e assonante das vogais (e, i). Segundo a lenda do *Bicho-papão*, ele é um ser monstruoso que muda de forma, assim como o dragão, e assusta as crianças desobedientes. Embora o poema construa uma tensão ao retratar um ser que não possui uma forma definida, por ser exatamente uma criação imaginária e poética e, portanto, ter sua configuração de acordo com os costumes de cada povo, o texto desconstrói esse desconhecido, distante, ao combinar e trazer algo bem familiar às crianças, que são as cantigas de rodas e a musicalidade concretizada pelas assonantes (a, e, i, o) do próprio texto, como se pode verificar nos versos da cantiga folclórica “*Bicho-Papão,*” / “**sai do telhado!**” / “**Deixa eu dormir**” / “**sossegado!**”.

Seguem essa mesma linha de presentificação da monstruosidade os minipoemas narrativos *T'ao-T'ieh* e *Zumbis*. Tais textos estruturam-se por versos ternários livres e são conduzidos por um viés cômico. Essa comicidade está ancorada na quebra de uma sequência lógica construída na primeira estrofe que induz o leitor a construir na memória o monstro *T'ao-T'ieh*, “um cachorro de seis patas” / “com uma cabeça de tigre!”; no entanto, o “eu” lírico inesperadamente pergunta ao leitor: “Imaginou? Muito que bem.” / “Mas se um dia eu for à China,” / “Não quero ver ele não”. Essa mesma situação ocorre em *Zumbis*, em que o “eu” lírico relata “Foi lá no Haiti” / “que ouvi falar dos zumbis:” / “gente morta que volta!”, e de forma brusca acrescenta ironicamente: “Não acreditei.” / “Mas, mesmo assim,” / “fechava bem a porta.” São textos curtos que constroem uma expectativa inicial, mas logo em seguida desfazem-na, quebrando a logicidade de sentido, provocando, portanto, o riso. Segundo Henri Bergson (1987), tal efeito cômico deriva dessa naturalidade do “eu” lírico em narrar os fatos como se fossem normais para as outras pessoas, mas não para ele, e é esse acontecimento inesperado que torna o texto cômico.

Elencamos ainda nessa linha cômica os poemas narrativos e livres *Ciclopes* e *Ogros*; este último, estruturado por oito versos dísticos anafóricos; e aquele por dezessete quartetos, sessenta e oito versos brancos heptassílabos e rimas misturadas. Tais poemas são estruturados por características semelhantes às das canções de troças, em que o cantor (puxador) obriga seu oponente a dar continuidade ao verso dito anteriormente. Esses traços do canto nordestino são presentificados em algumas partes do poema *Ciclopes* pela repetição do verso no final de uma estrofe “(e **ninguém nunca ia lá**)” que é retomada em seguida no início da outra “**E ninguém nunca ia lá**” do poema *Ciclopes* e, no outro, pelas palavras anafóricas de cada verso que inicia por “**Os ogros são...**” ora “**Os ogros têm...**”, tal como se constata no poema.

**Os ogros são** grandalhões!  
Um ogro é o dobro de um homem.

**Os ogros têm** cabeça de ovo  
e coração de ouro!

**Os ogros são** engraçados!  
São bobos os ogros!

**Os ogros têm** medo dos homens!  
**Os ogros não são** bobos...

(FERRAZ, 2009, p. 19).

A estruturação ideogrâmica, paratática e anafórica desses textos se organiza por um jogo de palavras que privilegia mais a sonoridade, o trocadilho, a contração das ideias e de pensamentos do que por puramente o jogo de sentido. Essa forma arquitetônica poética de Ferraz permite ao autor desconstruir a imagem monstruosa, brutal, canibal e horripilante desses monstros e aproximá-los das crianças, tal como o ogro do famoso filme *Shrek*. Essa desmonstrualização está explícita nos versos eucanaianos que afirmam ter os ogros um “... coração de ouro!” e serem eles “... engraçados!”, ou ainda pelo trocadilho paradoxal em que ora dizem: “São bobos os ogros!”, ora desdizem: “Os ogros não são bobos...”.

Tal brincadeira funde a fantasia à realidade por meio da manipulação das coisas oriundas de universos distintos, com se fossem um jogo de quebra-cabeça em que o “eu” lírico vai montando as peças do brinquedo. Essa técnica de criação permite ao poeta manejar as palavras, as ideias, os pensamentos e desconstruir na poesia a bestialidade, a monstruosidade dos ogros e dos ciclopes, tornando-os familiares e queridos das crianças.

Em relação aos Ciclopes, encontramos em Mário da Gama Kury, que são:

(...) Monstros gigantescos com um olho único no meio da testa, sobre os quais as tradições divergem. Em Homero eles aparecem como seres selvagens, antropófagos, sem governo e sem leis, habitantes de uma região remota dedicados a atividades pastoris. Ulisses (v.), em seu retorno da Guerra de Tróia, chegou à terra dos ciclopes e penetrou na caverna de um deles; Polífemo, o senhor da caverna, aprisionou Ulisses e seus companheiros e devorou dois deles; os restantes conseguiram escapar ao mesmo destino embriagando o ciclope e fugindo depois de cegar seu único olho com um tição. Polífemo pediu a Poseidon (v.), seu irmão, que castigasse Ulisses, e o deus criou as maiores dificuldades ao herói em sua viagem de volta a Ítaca. Na poesia pastoral grega Polífemo aparece muito mais humano, e até amoroso, vivendo bucolicamente na Sicília e cortejando a ninfa Galatéia. Também contrastando com Homero, Hesíodo apresenta os ciclopes como artifices exímios, principalmente ferreiros; o poeta menciona três deles - Arges ("Brilhante"), Brontes ("Tonitruante") e Esteropés ("Relampejante"), fabricantes dos raios de Zeus. São criaturas divinas, filhos de Gaia (a Terra) e Urano (o Céu), ora apresentados como auxiliares de Hefesto (vv.), ora como construtores das muralhas de várias cidades muito antigas (Tirinto, por exemplo); essas muralhas chamavam-se ciclópicas e se compunham de blocos de pedra tão grandes que somente uma força sobre-humana poderia movê-los. (2008, p. 79-80)

A arquitetura poética de Ferraz reconstrói metalinguística e intertextualmente em versos sofisticados, curtos, diretos, assonantes, aliterativos a lenda dos *ciclopes* contada por dois grandes poetas, Hesíodo e Homero. Conforme pressupostos teóricos de Régis Bonvicino (2005) e Décio Pignatari (2009), pode-se afirmar que Ferraz constrói sua poética por meio de um processo sintagmático em que combina vários elementos linguísticos distintos e contraditórios num mesmo campo de atuação. Sua poesia mescla o horror ao afeto muito particular de cada criatura, diluindo as cores e enfraquecendo os limites que os unem. Dessa forma, segundo Jeha, o poeta “combina alguns toques de inteligências e ridículo tanto no corpo quanto no uso da linguagem e no modo de agir desses seres” (2009, p, 32), que os tornam engraçados. Os *ciclopes* são criaturas semi-humanas em seus corpos e englobam o diferente e o igual materializados no mundo não cultivado dos campos de grutas, montanhas, florestas.

O autor reconfigura a imagem brutal, violenta e desengonçada dos monstrenhos por meio de cortes cinematográficos que aparam alguns traços e mostram outros mais leves, mais engraçados e cômicos, desconstruindo, dessa forma, o que há de monstruosidade e horror nesses seres mágicos e fantásticos. Essa reorganização da narrativa poética de Ferraz elimina as agruras dos ciclopes e dão às ações impensadas uma leveza, permitindo esquecer qualquer alusão ao macabro que poderia ser praticado por eles.

Nessa fronteira de retextualização, percebe-se, segundo os versos eucanaanianos que, em Homero, os ciclopes “eram filhos de Posêidon:” / “seres tristes, isolados,” / “evitados e temidos” e em Hesíodo “... três ciclopes” / “todos três de estremecer:” / “um era o som do trovão” / “o outro o clarão do relâmpago,” e último “... era o raio no céu”. Em Ferraz, os Ciclopes são desengonçados, atrapalhados e, por isso, engraçados. Todavia, o que se monstrualiza é a linguagem da poesia, por comungar com a diferença com o estranho, o desconhecido, o distante, o contrastante, ou melhor, por condensar aquilo que aguça a curiosidade. O poema *Ciclopes* eucanaiano faz referência a alguns personagens e lendas gregas elucidados no poema como Hesíodo, Ulisses, Zeus, Posêidon:

Os ciclopes são gigantes!  
Eles têm um olho só:  
um olho no meio da testa!  
São feios de fazer dó!

Há muito tempo, diziam  
que eles eram bons ferreiros,  
trabalhavam com Hefesto  
forjando raios pra Zeus.

Hesíodo, grande poeta,  
dizia na Teogonia  
que só havia três ciclopes,  
todos três de estremecer:

um era o som do trovão,  
outro o clarão do relâmpago,  
outro era o raio no céu.  
São gigantes os ciclopes!

Já na Odisseia de Homero  
- o maior poeta grego! -  
eram filhos de Posêidon:  
seres tristes, isolados,

evitados e temidos,  
que habitam uma linda ilha  
pastoreando o seu gado  
(e ninguém nunca ia lá].

E ninguém nunca ia lá  
na tal ilha verdejante.  
Mas o grande herói Ulisses  
foi parar naquelas bandas, ..

Conta a história que um ciclope  
trancou numa só caverna  
Ulisses e seus soldados,  
Mas veja o que aconteceu ...

Ulisses, inteligente,  
deu vinho pro tal gigante,  
que bebeu, bebeu, bebeu  
e foi deitar-se num canto.

O gigante, um tanto grogue,  
perguntou para o herói:  
- Ei, você, qual o seu nome?  
Ulisses disse: - Ninguém!

Com o ciclope adormecido  
- Polifemo era o seu nome-  
os homens num golpe só  
cegaram o único olho

da terrível criatura!  
São gigantes os ciclopes!  
Eles têm um olho só!  
São feios de fazer dó!

Polifemo gritou muito,  
de modo que seus amigos  
chegaram perto da gruta  
e lá de fora gritaram:

- Tem alguém te incomodando?  
 E Polifemo gritava:  
 - Ninguém me feriu! Ninguém!  
 E lá de fora insistiam:

- Polifemo, te feriram?  
 E o gigante respondia  
 lá de dentro da caverna,  
 aos gritos: - Ninguém! Ninguém!

Todo mundo foi embora  
 e Ulisses pôde fugir.  
 Os ciclopes são gigantes  
 mas não são inteligentes ...

São feios de fazer dó!  
 Ninguém há de discordar.  
 Eles têm um olho só  
 (Polifemo não tem mais ...).

(FERRAZ, 2009, p. 19).

*Ciclopes* arquiteta-se num movimento imperceptível cômico de ações inesperadas que levam o leitor a rir, embora saiba que se trata de um jogo de faz de conta criado pelo poeta. De acordo com postulados de Bergson (1987), podemos inferir que Ferraz manipula as palavras como se essas fossem bonecos, dando-lhes vida, alma, levando-as a um verdadeiro estado de metaforização cômica. O poema reproduz esse fio condutor do riso por incorporar o vai e vem automatizado nas ações, falas repetitivas, ingênuas entre os *Ciclopes* e o esperto Ulisses.

A grande maestria de Ferraz está na criação do jogo paradoxal que envolve dois seres de universos díspares, mas que convivem num mesmo espaço e tempo conflitantes. De um lado, o poeta assinala as diferenças; de outro, amplia-as por meio de um processo irônico que provoca o riso, como nos versos em que o gigante, “... um tanto grogue”, pergunta ao herói: “- Ei, você, qual o seu nome?” e este, sagazmente, responde: “- Ninguém!”, aproveitando o não entendimento racional linguístico dos ciclopes em relação ao significado das palavras ou frases. E é essa genialidade que salvará Ulisses e a vida de seus leais companheiros das garras dos ciclopes, depois de cegado “o único olho” / “da terrível criatura” num “... golpe só” ao que, segundo o “eu” lírico:

Polifemo gritou muito,  
 de modo que seus amigos  
 chegaram perto da gruta  
 e lá de fora gritaram:

- Tem alguém te incomodando?  
 E Polifemo gritava:  
 - Ninguém me feriu! Ninguém!  
 E lá de fora insistiam:

- Polifemo, te feriram?  
 E o gigante respondia  
 lá de dentro da caverna,  
 aos gritos: - Ninguém! Ninguém!

O poema se estrutura num jogo de palavras ambíguas e sentidos cômicos. A comunicação entre os monstros é confusa, pois “Os ciclopes são gigantes” / “mas não são inteligentes”, conforme afirma o “eu” lírico do poema. Tal assertiva é comprovada pelo tumulto generalizado do diálogo entre os ciclopes, que não conseguem se entender e perceber a malícia impregnada na palavra “**Ninguém**”, arquitetada por Ulisses, com a finalidade de ludibriá-los. O pronome indefinido “**ninguém**” contempla essa monstruosidade da poesia, uma vez que significa ao mesmo tempo uma dupla identidade: como definição do anonimato presentificado no verso “e **ninguém** nunca ia lá” e também a representação da outra face do herói, quando este é interrogado pelos Ciclopes: “- Ei, você, qual o seu nome?” / no que “Ulisses disse: - **Ninguém!**”. É essa confusão de ordem sintática que causa toda a graciosidade do poema, pois os Ciclopes não têm domínio linguístico e lógico da linguagem, eles agem de forma mecânica, automática. A elaboração ambígua em torno do significado da palavra “**Ninguém**” é que torna o texto leve, pois cria uma rigidez no lugar em que deveria haver maleabilidade e flexibilidade na vida do indivíduo. Essa forma ingênua dos *Ciclopes* suscita no leitor a possibilidade de reconhecimento dessa situação no seu dia a dia. Os poemas *Monstro do lago Ness*, *Dragão*, *Bicho-papão*, *T'ao T'ieh*, *Zumbis*, *Onstro*, *Ciclopes* e *os Ogros* são construídos por um processo metalinguístico e intertextual que de certa forma desconstrói a monstruosidade por aceitar a alteridade, mostrando o que há de mais belo, mítico e fantástico na forma contrastante de ser de cada ente lendário, folclórico e mitológico. O poeta cria essa atmosfera mágica em que podem conviver o estranho, o diferente, o duvidoso, o macabro, o múltiplo, o atrituoso num mesmo espaço e tempo por meio do jogo de faz de conta.

## Considerações Finais

Estudar o **Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos** foi ao mesmo tempo aventura e pé no chão. Caminhar, voar, navegar, viajar por lagos, terras, ares, lugares ora próximos, ora distantes, oras reais ora imaginários, ora conhecidos ora desconhecidos, ora visíveis ora invisíveis transformou este estudo em drama e paixão.

Na primeira leitura do livro, aquela em o folheamos, sem nenhuma preocupação, chamaram a atenção as figuras ásperas em relevos de André da Loba que, já continham em si mesmas o binário-vário-híbrido de todo o bestiário presente no livro. Noutra passada de vista, com olhar um pouco mais atento, deparamos com os versos movediços, imagéticos, hiperbólicos, paródicos, numa relação de indecisão *versus* precisão, de tensão *versus* harmonia, de comicidade *versus* seriedade, de sensação concreta *versus* abstração; tudo isso construído por um arranjo de palavra e sonoridade vária, ao corte elíptico e abrupto de palavras, versos e estrofes para deixar uma poesia limpa, sensorial e fluida.

Percebe-se que, de uma forma geral, os poemas analisados tecem uma relação de coincidências entre o jogo e poesia por condensarem a tensão e a distensão por meio da brincadeira com a sonoridade característica do universo infantil tal como o jogo de “esconde-e-revela”. Eucanaã fabrica seus poemas de forma a revitalizar a palavra, tirando-a do estado comum, frio, crônico, solitário para um espaço de pura movência, elasticidade, maleabilidade em que ela deixa de falar das coisas para sê-las nos mais diversos planos da imaginação poética.

Há poemas que corporificam a presença do medo por condensar a não revelação do mistério tal como *Bicho-papão* que “Ninguém sabe como ele é,” / “mas que ele existe... ele existe”, ou *Dragão* que “Só aparece quando ele quer”, uma vez que “Quase sempre é invisível”. Como o Dragão é fruto da imaginação poética ou infantil, de acordo com o poeta tudo pode se transformar no monstro como “o medo de estar sozinho” ou “o medo da multidão” ou ainda “... a tristeza”, “... a própria dúvida” ou “... alguma dívida”, todavia, é essa movência misteriosa que dá sentido à vida, pois sem essa emoção, sem esse conflito existencial entre o conhecido e o desconhecido, conforme o poeta “tudo fica sem graça”.

Ainda nesse jogo de esconde-e-revela acrescenta-se o poema *Monstro do lago Ness*. Esse texto arquiteta o jogo de esconde-esconde no próprio texto. Cabe

ao leitor, entrar na brincadeira e fazer a descoberta, por meio do movimento do monstro no jogo de palavras paronomásticas e paratáticas do início ao fim do poema. Essa brincadeira do esconde-esconde é muito praticada pelas crianças e o texto faz referências a essa magia, fantasia e mistério. Conforme Octavio Paz (1993, p. 1440), a função da poesia é lembrar certas realidades enterradas e ressuscitá-las e apresentá-las de uma forma nova ao público. O papel do poeta, portanto, não é evidenciar o objeto, mas mostrá-lo imagetivamente por meio das sensações sonoras, rítmicas e paratáticas. É o que Ferraz faz ao simular o jogo no próprio texto por meio do jogo paronomástico em que as palavras se escondem umas nas outras como em “néscio” *versus* “nesse” *versus* “Ness” e que se transforma por meio de processo de aglutinação em “um Nessinistromonstro”, dando a visão desse movimento do monstro no texto, além das palavras “lago” *versus* “logo” que estão uma dentro da outra.

Nesse mesmo jogo de esconde-e-revela, percebeu-se também que o ritmo do poema eucanaânico sugere sempre uma binariedade diferente, que nunca aponta apenas para o duplo, mas para o vário. Os poemas que mais explicitam esse duplo numa dimensão vária-híbrida são *Centauro*, *Sereia*, *Mandrágora*, *Lobisomem*, *Faunos*, *Fênix*, *Oroboros*, *Bicho de Sete Cabeças*, *Pégaso*, *Esfinge*.

De uma forma geral, os poemas eucanaânicos rearranjam por meio de jogo poético o que é considerado pelo senso comum monstruoso, feio, estranho, apenas por não comungar aos iguais. Dessa forma, tudo que foge ao normal é considerado monstruoso. No entanto, Ferraz transforma esse diferente, monstruoso em refinamento, beleza, suavidade, invertendo a ordem dos valores considerados certos, bonitos, etc.

Como se pode constatar em todo o percurso desta dissertação, os poemas de Ferraz diluem as fronteiras com o intuito de dessacralizar a monstruosidade, negar o preconceito em relação ao diferente, mostrando a própria natureza poética como monstruosa, porque diversa. O que faz da poesia de Ferraz uma obra prima é essa quebra de barreiras, esse rompimento de normalidades e a criação do novo. Um novo que purifica o passado e brinda o presente. A forma do poema eucanaânico é plástica, sensória e altamente elíptica. Segue a cortes de tesoura e ao golpe de martelo – tudo porque Ferraz quer uma poesia que mesmo ao tempo que diverte, choca; destrói, constrói; assusta, torna familiar; deforma, ensina.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Pedro. Na terra de Eucanaã. In: **Desassombro**. 2000. Disponível em: [http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=31&id\\_livro=4&=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=31&id_livro=4&=1). Acesso em: 25 jan. 2012.

AMARAL, Fernando Pinto do. Entre a lama da alma e a alma da lama. In: **Metamorfoses**, n. 3, 2002. Disponível em: [http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=29&id\\_livro=3&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=29&id_livro=3&resenha=1). Acesso em: 23 mar.2012.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. Eucanaã Ferraz. In: **O eixo e a roda**. Revista de Literatura Brasileira, UFMG, v. 11, 2005, p. 179-184.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda., 2005.

ARROYO. Leonardo. **Literatura Infantil Brasileira**. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Cabeça de homem, ventre de animal: sátiros, centauros e homens. In: **Da fabricação dos Monstros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BEATRIZ, Elza. **Feijão com arroz**. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Vigília Ltda., 1988.

\_\_\_\_\_. **Pare no P da poesia**. Belo Horizonte: Editora Vigília Ltda., 1980.

BELOTO, Rosa. Poesia Concreta: algumas considerações – In: **Revista Tema**, n. 6, Faculdades Integradas Teresa Martin: São Paulo, 1988, p. 72-78.

BERGSON, Henri. **O riso** – ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S. A, 1987.

BONVICINO, Régis. Leituras de Eucanaã Ferraz. In: **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 02/01/2005. Disponível em: [http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=50&id\\_livro=6&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=50&id_livro=6&resenha=1). Acesso em: 12 jan.2012.

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

BORGES, Jorge Luis; GUERREIRO, Margarita. **O livro dos seres imaginários**. 4. ed. Porto Alegre – Rio de Janeiro: Globo, 1985.

BOSCO, Francisco. Desassombro e a radicalidade dos desextremos. In: **Alea-estudos neolatinos**. V. 5, nº 1, junho de 2005. Disponível em:

[http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=27&id\\_livro=4&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=27&id_livro=4&resenha=1). Acesso em: 23 mar.2012.

BOSI, Viviana. Como se a casca da água, a canção. In: **Rua do mundo**. 2005. Disponível em: [http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=31&id\\_livro=4&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=31&id_livro=4&resenha=1). Acesso em: 25 jan. 2012.

CAMARGO, Luís. A criança e as artes plásticas. In: ZILBERMAN, Regina (Org.) **A produção cultural para a criança**. 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001.

\_\_\_\_\_. A poesia infantil no Brasil. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**. Lima, Hanover, año 27, n. 53. 1er semestre del 2001, p.87-94. Disponível em: <http://www.culturainfancia.com.br/portal/index.php?option=com&view=articles&catid=118:artigos-e-teses&id=338:a-poesia-infantil-no-brasil&itenid=158>. Acesso em: 10 jan.2011.

CÂNDIDO, Antônio. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2010.

CANTINHO, Maria João. **Falar/Hablar de Poesia**. nº 6. Apartado, Espanha/Lisboa/Portugal; Câmara Municipal de Cultura de Lisboa, Casa Fernando Pessoa, 2009, p. 3. Disponível em: [http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=28&id\\_livro=3&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=28&id_livro=3&resenha=1). Acesso em: 25 jan.2012.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

CASTELLO, José. A força lírica do cotidiano. In: **O Globo**- Prosa e Verso, 13/11/2004. Disponível em: [http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=46&id\\_livro=6&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=46&id_livro=6&resenha=1). Acesso em: 5 jan.2012.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: **Teoria da Literatura**- formalistas russos. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. 4. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

COELHO, Eduardo Prado. O belo óbvio. In: **Público**, Mil Folhas. Lisboa, 04/12/2004. Disponível em: [http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=46&id\\_livro=6&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=46&id_livro=6&resenha=1). Acesso em: 5 jan.2012.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. 4. ed. revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 1990.

\_\_\_\_\_. **Literatura Infantil: teoria, análise e didática**. 6. ed. Editora Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. **Panorama Histórico da Literatura Infantil / Juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo**. 5. ed. São Paulo, 2010.

COLASSANTI, Marina. A Moça Tecelã. Bordados de Ângela, Antonia Zulma, Marilu, Martha e Silvia Dumont sobre desenhos de Demóstenes Vargas. São Paulo: Global, 2004.

CUNHA, Alécio. O desassombro do poema. In: **Hoje em dia- Cultura**. Belo Horizonte, 18/03/2002. Disponível em: [http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=30&id\\_livro=4&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=30&id_livro=4&resenha=1). Acesso em: 23 fev.2012.

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. **O que é beleza**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Editora Record Ltda., 2010.

FERRAZ, Eucanaã. **Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009.

\_\_\_\_\_. **Biografia**. Disponível em: [http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_eu.php](http://eucanaaferraz.com.br/sec_eu.php). Acesso em: 24 nov. 2011.

\_\_\_\_\_. **Rua do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário básico de língua portuguesa**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1995.

FERREIRA, Ascenso. Catimbó, **Cana Caiana, Xenhenhém**. Recife: Nordestal, 1981.

FREITAS, Manuel de. **A suave nitidez das sombras**. Expresso, Cartaz, Lisboa, 2002. Disponível em: [http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=26&id\\_livro=3&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=26&id_livro=3&resenha=1). Acesso em: 23 mar.2012.

GASTÃO, Ana Marques. Rua do tamanho do mundo desenhada com os olhos. In: **Diário de Notícias**, Lisboa, 24/01/2005. Disponível em: [http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=54&id\\_livro=14&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=54&id_livro=14&resenha=1). Acesso em: 5 jan. 2012.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 14. ed. São Paulo: Editora Ática, 2008.

HUIZINGA, Johan. O jogo e a poesia, Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural, A Função da Forma Poética e O elemento lúdico da cultura contemporânea – In: **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Org). **Fabricação dos monstros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

JORDÃO, João Rodrigues da Fonseca. **Florilégio brasileiro da infância**: destinado para exercício de leitura de verso e de manuscritos nas escolas publicas primarias. Rio de Janeiro: Nicolao-Alves, 1874.

JOSÉ, Elias. **Um pouco de tudo: de bichos, de gente, de flores**. 6. ed. São Paulo: Paulus, 1995.

KLAUCK, A. P. **Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos, de Eucanaã Ferraz: poesia pra não ter medo do desconhecido**. São Paulo: ago. 2010. Disponível em: <http://www.tigrealbino.com.br/texto.php?idtitulo=08f1c7471182e83b619f12bfa427e1e0&&idvolume=9a2be2ed7998330d41811b14e9f81f2d>. Acesso em: 15 jun. 2011.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LIMA, Ricardo Vieira. Poesia à beira da beleza, como de um precipício. In: **Globo**, Prosa e Verso, 26/10/2002.

LISBOA, Henriqueta. **O menino poeta**. Ilustrações Nelson Cruz. São Paulo: Petrópolis, 2008.

LOURENÇO, Gerson. Prefácio. In: **Poetas Inocentes**, Vol. V. São Paulo: All Print Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: **Poetas Inocentes**, Vol. VI. São Paulo: All Print Editora, 2011.

MEIRELES, Cecília. **Ou isto ou aquilo**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORAES, Antonieta Dias. **Jornal Falado**. 5. Ed. São Paulo: Global editora, 1982.

MORAES, Vinícius de. **A arca de Noé**. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 1993.

MORIN, Edgar. **Amor poesia sabedoria**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

MOURA, Pedro. **Três livros ilustrados por André da Loba**. Disponível em: <http://lerbd.blogspot.com.br/2011/03/3-livros-ilustrados-por-andre-da-loba.html>. Acesso em: 25 jan.2012.

MURALHA, Sidónio; LEMOS, Fernando. **A Televisão da Bicharada**. 10. ed. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1998.

PAES, José Paulo. **Poemas para brincar**. 16. ed. São Paulo, 2009

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **A outra voz**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PEDROSA, Célia. Poéticas do olhar na contemporaneidade. In: **Literatura e Sociedade**, n. 8. São Paulo: DTLLC/FFLCH-USP e Nankin Editorial, 2005, p. 92.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Martelo. **Poesia Sempre** – Revista semestral de poesia: in Poesia sempre, ano 7, número 11, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, out. 1999, p. 255-258.

PESSOA, Fernando. **Poemas para crianças**. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda., 2007.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 9. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

PINTO, Manuel da Costa. Harmonias de um parangolé poético. In: **Folha de S. Paulo**, 30/10/2004. Disponível em: [http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=48&id\\_livro=6&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=48&id_livro=6&resenha=1). Acesso em: 25 jan.2012.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PONDÉ, Gloria Maria Fialho. Poesia e folclore para criança – In: **Arte de fazer artes**: como escrever histórias para crianças e adolescentes. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1990.

RICARDO, Cassiano. **Martin Cererê**. 13. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio; Brasília, 1936.

SÁ, Jorge Reis. **Poemas da lara**. In: in [www.pnetliteratura.pt](http://www.pnetliteratura.pt), 24/02/2009. Disponível em: [http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=101&id\\_livro=27&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=101&id_livro=27&resenha=1). Acesso em: 25 jan.2012.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

SECCHIM, Antônio Carlos. O sumo do Desassombro. In: **Jornal do Brasil**, 29/06/2002. Disponível em: [http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=31&id\\_livro=4&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=31&id_livro=4&resenha=1). Acesso em: 25 jan. 2012.

SOUZA, Gláucia de. Entre professores-poetas e poetas-professores: caminhos do poema para a infância. In: **CELLI – Colóquio de estudos linguísticos e literários**. Anais. Maringá: 2007, p. 448-454.

SPINA, Segismundo. **Na madruca das formas poéticas**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato – In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VILLAÇA, Alcides. **Eucanaã Ferraz cria poemas como uma sequência de cenas.** Disponível em:  
[http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=67&id\\_livro=15&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=67&id_livro=15&resenha=1).  
Acesso em: 3 jan.2012.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. **Um Brasil para crianças** - para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos. 3. ed. São Paulo: Global, 1988.

\_\_\_\_\_. **Literatura Infantil Brasileira: histórias & histórias.** 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.