

ARY NICODEMOS TRENTIN: O ESPAÇO DA POESIA

Antônio Carlos Mousquer

1 – Vida e obra

Nascido no dia 4 de novembro de 1943, na cidade de Gramado (RS), e falecido em 14 de novembro de 2002, na cidade de Caxias do Sul (RS), Ary Nicodemos Trentin construiu, ao longo de duas décadas, uma não menos significativa obra poética aliada à atuação junto às universidades de Caxias do Sul e de Blumenau (SC). Nessa última, desenvolveu como atividade principal a coordenação de programação da emissora de TV ligada à instituição.

Sua atuação literária desenvolve-se a partir de 1966 com a coletânea *Nossa geração*: antologia poética dos universitários do Rio Grande do Sul, uma publicação do Diretório Estadual dos Estudantes, de Porto Alegre. No ano seguinte, ocorre sua participação no volume *Matrícula*.

Após uma pausa de uma década, que se seguiu ao lançamento das duas coletâneas, a editora Movimento, em convênio com o Instituto Estadual do Livro, de Porto Alegre, e o Governo do Estado do Rio Grande do Sul, põe, no mercado editorial, em 1976, a obra *Investiduras*. O livro apresenta, dentre outros posicionamentos, um retorno do poeta a si mesmo, ou seja, a efetivação da arquitetura metalingüística. Tem-se, ainda, o tratamento da imigração e, numa ampliação dessa temática, da saga dos antepassados à luz da emoção.

Em *Barcas e arcas*, de 1981, o historicismo retorna por meio da objetivação das experiências vividas pelo colonizador e pelo imigrante, e funciona como mote para uma viagem à individuação. O livro, um projeto da editora da Universidade de Caxias do Sul, apresenta poemas longos, quase uma fabulação em torno de um fragmento narrativo introdutório. Estabelece, ainda, um colóquio com a tradição literária por meio de uma citação da autoria de Erico Verissimo, tomada como epígrafe da obra.

A participação no *Concurso Literário Anual*, de 1983, da Prefeitura de Caxias do Sul, confere a *Alguma fala e outras tramas* o prêmio maior. Mantendo a estrutura do livro anterior, a formalização de textos longos, tem seu desenvolvimento em torno de tópicos característicos, como a sucessão temporal, o adensamento subjetivo e a vitalização da linguagem. Essa última disposição agrega-se à epígrafe, um fragmento do poeta Rainer Rilke¹ acerca da maximização da palavra em seu sentido primeiro, tomado aqui como manifestação orientadora do dizer figurado.

Em 2003, a Universidade de Caxias do sul publica, dentro da série na qual consta a obra poética de Oscar Bertholdo, José Clemente Pozenato e Jayme Paviani, o livro denominado *Dentro do espelho*. Nele está todo o conjunto da obra poética de Ary Trentin.

¹ “Estamos aqui para dizer: casa, ponte, árvore, porta, cântaro, fonte, janela – e ainda: coluna, torre... Mas para dizer, compreenda, para dizer as coisas como elas jamais pensaram ser intimamente”.

2 – O universo poético

Ao longo da produção de Ary Nicodemos Trentin evidencia-se um modo de elaboração artística cuja órbita se constrói pelo olhar atento sobre os aspectos formais da expressão poética. Desde a antologia *Matrícula*, até sua obra derradeira, *Alguma fala e outras tramas*, anuncia-se uma convergência temática definida pela preocupação com o labor e com o manuseio da palavra. Destaca-se, ainda, a apresentação, conforme absorve seu produtor, das implicações dolorosas desse fazer, levando a associação dessa efetividade a um modo peculiar de experiência.

As relações entre o texto e o material que o conforma e a colocação no centro da representação poética da elaboração metalingüística, têm sua realização no conjunto de poemas denominados “Cunhagem”, “A carpintaria”, “Moinhos e girassóis”, “Fábula”, “Açúcares e vinagres”, “Emigração”, “Fiança” e “Morangos e amoras”, que se encontram distribuídos nos quatro livros que constituem a produção de Trentin: *Matrícula*, *Investiduras*, *Barcas e arcas* e *Alguma fala e outras tramas*.

A perspectiva assumida pelo foco poético frente ao uso da palavra ocorre sob um campo significativo que a apresenta sob uma forma penosa e sua instauração como resultado de um acontecer difícil e complexo. Os poemas abaixo, recolhidos do livro *Investiduras*, apontam para a incorporação pela poesia da dor, em sua forma própria e em suas decorrências: “A carpintaria” – “*a dor que despoja a fala/ é uma dor que não se aceita*” (IN, 41); “Cunhagem” – “*Mas a palavra/ é dor que se entala*” (IN,20); “Emigração” – “*A palavra/ é um feto abortado*” (IN, 31) e “Fiança” – “*A palavra nasce espessamente/ na onda e na vertigem*”(IN, 27).

A realização artística dá-se como um fazer processivo sublinhado por um conjunto de tropos ligados à incisão, à rigidez e ao esforço. Essas implicações indicam a reiterada opção tomada por sua poética, o fazer árduo, como no poema “A carpintaria”: “*Nascem umas sem aplainamentos/ essas gangrenam a carne*” (IN, 41)

A definição do processo construtivo tem como suporte relevante a adoção de uma linguagem que, ao privilegiar a especificação, a exclusão e a negatividade, conduzem ao aprimoramento da intenção definitiva: “*é uma dor que não se aceita/ Mas esses móveis mais duros/ não têm aplainamentos*”. (IN, 41)

A opção por esse caminho remete a uma afirmação do poeta William Carlos Williams: “Muito mais agudo é o poder que descobre nas coisas as partículas inimitáveis de dessemelhanças, que constituem as perfeições especiais do objeto em questão”.² Por isso, o adensamento progressivo na busca das essencialidades e a colocação de referenciais constitutivos de natureza nuclear “*carne, ossos*”, como também da comparação da palavra ao revólver e ao tiro: “*As palavras se engastam/ umas nas outras/ como o revólver/ aninha o tiro*” (IN, 41), mostram o ímpeto ao preciso e ao exato.

O trabalho com a linguagem, de acordo com a fórmula proposta por Roman Jakobson, a exploração dos significados intrínsecos da organização textual³, instaura, como objeto de percepção do poema “Morangos e amoras”, a descrição de um acontecer erótico-amoroso e suas manifestações:

² WILLIAMS, William Carlos. In: PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 117.

³ Jakobson, em sua sistematização da função poética, afirma: “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo da combinação”. De modo mais explícito pode-se entender essa afirmativa como o privilégio dado na organização poética a agrupamentos fônicos, rítmicos e simbólicos sobre aqueles de aproximações amparadas em semelhanças e precisões.

É amora e fanfarra e floresta
o delírio que amargura a paixão
clareia-se o canto quando os pés
cintilam de olhos os caminhos.

E as amoras ondeiam os vales
derramando auroras e cirandas
enfeitiçam a paz dos silêncios
como o sol adoça a bruma.

Que surdina contorna sua veste
e refrange o corpo em abismo
a amada embala os engenhos
do sangue tardando a manhã. (BA, 53)

A abordagem sistêmica da poesia, uma proposição assentada sobre as associações efetivadas no plano discursivo, comprova acima a ampliação dessa reciprocidade para o espaço temático. A unificação afetivo-sensual não tem sua visibilidade amparada em similitudes alheias ao pensamento imanente, mas se forma a partir de aproximações seletivas. Assim, a autonomia conquistada pela poesia, uma noção sublinhada pelas discussões acerca da poeticidade e dos limites entre a prosa e a poesia, mostra-se, sob a ótica formalista, através das significações intrínsecas que a criação estabelece.

A abertura desse caminho, o da ênfase ao procedimento sobre a intenção, conforme indica Jakobson⁴, e que, para ele, vai constituir a textura do poema, pode ser verificada nas equivalências que se operacionalizam de modo fracionado. A horizontalidade oscilante, gerada pela combinatória de sentidos, associações cuja tônica são verbos ligados a um dinamismo acentuado - “*ondeiam, derramando, embala, roça, naufraga*” -, indiciam mobilidades instáveis. O estatuto sonoro do poema, por sua vez, apresenta-se com proeminência pelas ressonâncias provocadas pelas aliterações do /s/, fundamentando as significações essenciais do poema – o envolvimento amoroso com suas implicações e modos de realização:

Retesa-se o cavaleiro em espada
mesma polpa alimenta seu fogo
desespera-se de enredos a paixão
mais punhal que beijo sua malha.

Enfeitam-se as tardes de amoras
fustigam o ardor na sua porta
regadura que roça as tormentas
a amada naufraga no enleio. (BA, 52-53)

O arranjo sistemático da poesia pela peculiaridade no manuseio e na escolha vocabular, uma noção inaugurada pelos estudos aristotélicos e extremada pelas teorias formalistas, torna perceptível, no caso acima, a sua carga semântica. A intensificação de significados resulta de um elenco de palavras indicadoras de inserções vigorosas – “*espada, punhal*” –, como também de vocábulos ligados à ação aproximativa – “*fustiga, roça*” –, acentuando o propósito definido: a descrição do acontecer erótico-amoroso.

⁴ JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969. p.33.

A incorporação e o desenvolvimento criativo realizado pelo poeta, vem ao encontro de uma poética que congrega, dentre outros autores, João Cabral de Melo Neto, e associa-se à poética de construção. Dentro dessa linha, faz-se o exame das virtualidades da palavra e a realização no plano lingüístico da sujeição de coisas e objetos a uma intensa metaforização.

A adoção do punhal e seus símiles como um elemento distintivo de uma forma de linguagem poética, conforme faz Trentin no poema “A carpintaria”, constitui um procedimento que encontra correspondência nos versos de João Cabral de Melo Neto. No poeta pernambucano, especificamente nos livros *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*, toma relevo a recorrência dos atributos ligados a esse instrumento. A faca e suas variantes formalizam, no universo poético de Cabral, um campo semântico gerador da secura e da rigidez com que o olhar se debruça sobre o mundo, como em “Diálogo”, indicando, conforme aponta Marta Peixoto, “um estado psicológico e comportamento que dele decorre”:⁵

Como à procura do nada
é a luta também vazia
entre o toureiro e o touro,
vazia embora precisa,

em que se busca afiar
em terrível parceria
no fio agudo de facas
O fio frágil da vida.⁶

No caso de Trentin, o objeto cortante e sua aplicação definem, na meditação proposta pelo poeta sobre a criação, a experiência com a palavra. O agudo e o lancinante que acompanham o processo de instauração poética apresentam-se latentes à condição primeira:

Tens um punhal manietado
no peito ensolarando-se
e a palavra subterrânea
comensal do teu regaço. (IN, 45)

Dentre as armas do poeta para resistir frente às imposições que sujeitam o homem, a escolha dá-se pela palavra. Trentin constrói, dessa forma, um projeto que dá preferência, na expressão poética, à atuação da linguagem na linha adotada por Jorge de Lima, mais especificamente em *Invenção de Orfeu*. Nesse texto, caracterizado pela formalização do arsenal e do poder da palavra, o poeta restaura a linguagem de sua riqueza original:

Estilhas de linguagem acendidas
insônias repousantes, lanhos doces,
verdades sem pensar, pronúncias livres,
a frase além dos lábios, jogos lépidos⁷

A obra de Jorge de Lima, mais especificamente a dos últimos anos de sua vida, insere-se, segundo Luciana Picchio⁸, numa vertente da produção poética brasileira conhecida como Geração

⁵ PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 114.

⁶ MELO NETO, João Cabral de. *Paisagens com figuras*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 169.

⁷ LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1968. p. 111.

⁸ PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

de 60. Tal tendência, caracterizada pela diversidade, apresenta diferentes configurações: a de cunho místico e filosófico, a de caráter social e participante, e a de cunho épico. Nessa última, inclui-se o livro *Invenção de Orfeu*, que, conforme anunciou Jayme Paviani em entrevista⁹, foi uma das leituras que marcou as primeiras discussões dos componentes do Grupo *Matrícula*, no período que antecedeu ao lançamento da antologia, durante os meados da década de sessenta.

O poema “Cunhagem”, de Trentin, em consonância com a disposição enunciativa elaborada por Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu*, usa a linguagem como objeto da significação poética. Faz o realce das suas potencialidades e a torna um recurso imprescindível para o preenchimento do vazio existencial: “*homem sem lastro. Só/ o coice da palavra/ baqueia a armadura/ da solidão*”. (IN, 19)

Apesar da presença, no conjunto de poemas do autor rio-grandense, de índices ligados ao universo campeiro e em conformidade a ele manifestados pela escolha de um vocabulário descompromissado com a erudição, seu consumo não é facilitado. A despeito da forte vinculação com as coisas, os seres e os objetos típicos de um campo geo-espacial específico e que tem seu sistema semiótico caracterizado pela instrumentalização lingüística, o processo de adensamento ganha forma pelo inusitado das associações. O fragmento abaixo é sintomático dessa opção, pois a aproximação de palavras ligadas a espaços semânticos distintos encaminha a um campo cuja significação, apesar de se amparar em vocábulos carentes de hermetismos e ligados a regionalismos, não se entrega com facilidade :

Mas a palavra por dentro
agarrada de emboscada
é dor que se entala
de arremesso: armamento
aprendido cedo
o passo armado
na doma e na espreita. (IN, 20)

O procedimento adotado pelo poeta, o da instituição e organização do material lingüístico do espaço natal, o linguajar vinculado ao interior gaúcho¹⁰, em um sistema semiótico literário, vem ao encontro da definição de Iuri Lotman, incluída no capítulo “A arte como linguagem”, da obra *A estrutura do texto artístico*¹¹. Nesse texto, Lotman discorre sobre o aproveitamento feito pela literatura dos códigos da comunidade na qual se insere. A poesia de Trentin, baseada nos componentes objetivos desse espaço, e com igual intensidade amparada no dialeto dessa sociedade, acrescenta a ela, com o emprego de metáforas e com as disposições para a ambigüidade, o hermetismo e a comunicação peculiar.

Para Lotman, há um desenvolvimento paralelamente proporcional e necessário entre a complexidade da estrutura artística (que não pode ser supérflua) e a informação por ela gerada. Essa, por sua vez, não deve ser expressa pelo discurso usual, pois, caso houvesse tal possibilidade, o discurso poético tornar-se-ia inócua:

⁹ HOHLFELDT, Antonio. Quatro poetas da região do vinhedo preparam um novo livro: “Matrícula”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 dez. 1977. Caderno de Sábado, p. 18.

¹⁰ É o que se constata em palavras do poema, como “coice”, “agarrada”, “doma” e “espreita”, comumente associadas a práticas características da atividade agropastoril.

¹¹ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

Se existirem dois sistemas A e B, transmitindo ambos integralmente um mesmo conjunto de informações com uma perda semelhante para ultrapassar o ruído no canal de ligação, mas em que o sistema A seja muito mais simples do que o sistema B, não há dúvida nenhuma que o sistema B será afastado e esquecido.¹²

A preocupação com o fazer artístico leva à tomada de um conjunto de referenciais ligado a transcurso e a maturação, remetendo à condição de uma experiência que se define em consonância com a gênese do próprio fazer poético. A força construtiva que movimenta e constitui o fluxo da vida desperta a reflexão sobre a criação e, de modo menos explícito, sobre a íntima relação entre trabalho e linguagem, conforme fica evidenciado em “Moinhos e girassóis”:

A mós arremessam os enredos
e galopam nas quilhas do sol:
a vida lavora-se de palavras
cascalhos que o rio não murmura. (IN, 19)

Uma das determinações mais eloqüentes no primeiro fragmento - “*a vida lavora-se de palavras*” – aponta para um sentido cuja origem pode ser buscada na etimologia do termo, que reduz a sua unidade à relação entre o sujeito e o mundo e marca, de modo homólogo, a instauração lingüística. Em termos etimológicos, “lavorar”, do latim *laboro*, tem como significado a ação de trabalhar, de sofrer e de padecer. Essa definição toma relevância no espaço significativo do poema pelo acréscimo de uma série de elementos ligados à rigidez e à solidez, “*mós, quilhas e cascalhos*”, e que indicam não só a aridez da prática mimetizada, como também a da formalização poética. Essa ocorrência também pode ser percebida em “Açúcares e vinagres”:

Porém na garganta
as palavras são circuitos
rondando algum álcool,
minha máquina de moer. (AT, 61)

A intenção processiva efetivada advém da recorrência dos conetivos e da intransitividade dos verbos. Esse conjunto sintático e semântico que dá forma à mutabilidade das coisas e das ações e, numa ampliação desse procedimento, define o fluxo da vida, é o objeto proeminente na evidenciação do signo.

O poema instaura-se através de um ato peculiar à ação humana, o de plantar, e, assim, erige um modelo linear que vai orientar o desenvolvimento textual, o tempo e sua transitoriedade. Isso decorre das implicações provindas do feitio de dar vida à planta, conforme o processo descrito no primeiro verso, e também, da profusão de verbos ligados ao acontecer sucessivo: “*plantou, nasceu, floriu, murchou, morreu, criou*”.

A formalização de uma série de produtos ligados ao fazer manual – *o pão*, à manifestação expressiva – *o canto e a estátua* – ou à revelação psíquica – *o sonho*, é a substância que determina a transitoriedade, já que não só resulta e necessita, em sua elaboração, do transcurso temporal, como também define a sua passagem. Esse, o transcurso, uma constatação primeira da evidenciação temática, constrói-se sobre um modo de percepção que consolida o analítico, apontada pela profusão de verbos, e agrega-se sobre associações inusitadas que, por vez, desencaminham a compreensão e sugerem virtualidades interpretativas a serem preenchidas pelo leitor.

¹² Id. ib. p. 38.

A reincidência vocabular, a profusão de anáforas, que ampara o princípio construtivo do poema, além de dar ênfase aos elementos referidos, encaminha o leitor a uma espécie de jogo, no qual a perceptividade das palavras fortalece a evidenciação do sentido. O desenvolvimento agregativo, a absorção dos significados instaurada pelos nexos causais, ou seja, o acontecer sucessivo, têm como desfecho o coroamento da palavra artística:

A forma lançou a flor
e murmurou a palavra.
A palavra santificou a surpresa
e emudeceu o poeta. (MA, 95)

O tema desenvolvido acima, o da experiência com a palavra, mais a manifestação sob uma orientação exortativa e a presença de um substrato religioso, define “Emigração”. Uma série de associações imprecisas e a reconhecimento, no campo temático, da fragilidade e da incompletude do sujeito e, de modo homólogo, do significado, que, por sua vez, transcorre igualmente na sintaxe, constituem outras revelações:

Sejam as esperanças devassadas
pelas patas dos bois no curral
ou na luz amadurecida pelo sono:
é amanhã mais móvel
Bom para sua purgação. A paixão
fica mais vergada e desentocam-se
as borras
as visões do paraíso.

Seja a esperança purgada
e seja também lavrada
pelos músculos e pelos ossos
da poesia em seu ventre

de calabouço
onde a palavra
é um feto abortado. (IN, 31)

A atuação da palavra no interior do poema, incluindo-se o reconhecimento da naturalidade do seu dizer e do seu jorro expressivo, laconizados pelos versos que encerram o poema, encaminha, como resultado, a um espaço desconexo, no qual avulta o abstrato e concreto, a idéia e a imagem. Tal diversidade provém e estende-se a um conjunto de elementos díspares, pois se presentificam tanto os ligados ao imaginário religioso – “*paraíso, purgatório*” – e a práticas profanas, “*aborto*”, como os vinculados ao referente espacial doméstico rural – “*boi, curral*” – e à configuração humana, seja no plano físico – “*músculos, ossos*” – ou ao seu ideário – “*esperança*”.

A frase que encerra o poema – “*A palavra é um feto abortado*” – e que sublinha a atuação do sentido, a realização de circunscrições e o apagamento das seletividades emolduradas na organização poética, vem ao encontro do poema “Fiança”. Nesse poema, a demarcação espacial que o percorre, seu traço mais ostensivo, ganha forma através da definição patenteada no advérbio que o instaura – “*devagar*”:

Aquí se fala devagar
a palavra nasce espessamente
na onda e na vertigem
qualquer noz a mastigar. (IN, 27)

Há, nesse texto, fortes nexos entre a referência e a sua elaboração, pois a aridez tomada como objeto da percepção passa a ser sistematizada artisticamente. Em outras palavras, a dificuldade de exteriorização do sentido estende-se à arquitetura da expressão poética que, na medida em que se vai configurando, tem ampliada e posta em relevo a complexidade do seu dizer e do seu fazer.

“Viver aqui ferir-se/ de confins tão vigiados/ quantos vesgos porque se há um espelho/ há jamais a mesma face” (IN,27) – ratifica o cerco a que o sujeito está submetido e as vicissitudes advindas desse impasse, como também se apresenta vaga e imprecisa devido, em parte, à afluência de uma organização sintática e semântica menos lógica e obscura que se similariza ao o choque vivido no campo temático. A linguagem apreende e reflete, tal qual o espelho, tópico privilegiado no fragmento, a experiência conflituosa. Porém, pela possibilidade de induzir o sujeito ao autoconhecimento, esse objeto neutraliza a sua tensão e o induz à especificidade.

A transgressão ao rigorismo e à exatidão, um dado proeminente na poesia de Trentin, vem ao encontro dos diferentes modos de elaboração. Segundo Mikel Dufrenne, em seu voltar-se ao assunto e à expressão do poema, a opção pelo afastamento da clareza define o obscurantismo da expressão poética, quer como um produto de associações inusitadas no âmbito da língua, quer como fruto de um sentimento noturno no assunto escolhido.

Dufrenne lembra que a recusa das belezas “fáceis é constante na poesia, principalmente se essa facilidade é o fenômeno de uma cultura que nos habitua a determinados estilos”.¹³ Destaca, ainda, o mesmo autor, que a ausência de clareza deve ser distinguida, como afirmam Wittgenstein e Husserl, “da ininteligibilidade que é o contra-senso do não-sentido”.¹⁴ Seguindo essa linha, pode-se tomar o “Primeiro canto” como um exemplo de um modo de elaboração no qual o sentido representado compactua-se com o enigmatismo das palavras:

Duas lágrimas
e dois passos
que se fizeram
canto e tatuam
minha solidão. (MA, 85)

O obscurantismo que nasce do processo de articulação das palavras no poema acima e a desorientação por ele encaminhada, induzem o leitor a compartilhar o impasse vivido pelo sujeito poético. Além disso, o hermetismo da representação equivale à problemática da experiência vivida que, por sua vez, é aproveitada como matéria artística:

O único fardo
que trago desta
viagem verde,
mastro na testa
e sonho de sol. (MA, 85)

O retorno às origens, intenção relevante dessa caminhada, estende-se ao uso da imaginação, faculdade que proclama e afirma a missão do poeta: o desejo de transformar. O processo de depuração e de tentativa de restabelecimento do espaço primordial encontra, na força impressionista e no labor discursivo com a revitalização da linguagem, o instrumental adequado para o

¹³ DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969. p. 83.

¹⁴ Id. ib. p. 80.

rompimento com o olhar corrente. Esse, comprometido com a instrumentalização e com a trivialidade, adquire, pela exploração do signo, a ampliação de sua visibilidade e a capacidade da absorção límpida e absoluta, como no poema “Nitidez”, quando os versos dizem: “quando é possível cativar fundamental/ a nitidez das folhas que caíram”. (MA, 97)

Sobre essa motivação assim lembra Hegel: “o poeta lírico isola sentimentos e as representações sem ser constrangido por qualquer necessidade ou pelas exigências da forma”.¹⁵ Assim, a significação dada pelo artista ao que sua intuição capta não implica, por parte do mesmo, outras preocupações que não aquelas específicas à realidade interior da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTHOLDO, Oscar; PAVIANI, Jayme; POZENATO, José Clemente et al. *Matrícula*. Caxias do Sul: Livro Sul, 1967.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- HOHLFELDT, Antonio. Quatro poetas da região do vinhedo preparam um novo livro: “Matrícula”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 dez. 1977. Caderno de Sábado, p. 18.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1968.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978
- MELO NETO, João Cabral de. Paisagens com figuras. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- TRENTIN, Ary Nicodemos. *Investiduras*. Porto Alegre: Movimento; IEL, 1976.
- _____. *Barcas e arcas*. Caxias do Sul: EDUCS, 1981.
- _____. *Alguma fala e outras tramas*. Caxias do Sul: EDUCS; Prefeitura Municipal de Caxias do Sul, 1983.
- WILLIAMS, William Carlos. In: PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

¹⁵ DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969. p. 619.

