

## A PROCURA DA POESIA NA MODERNIDADE: METAPOESIA E A LÍRICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

### THE PURSUAL OF THE POETRY IN THE MODERNITY: METAPOETRY AND CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE'S LYRICAL OEUVRE

Juliana Cristina Salvadori<sup>1</sup>  
Lourdes Silva Modesto Alves<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo debruça-se sobre a poética da lírica drummondiana a partir da perspectiva de sua *poiesis* como produção de presença (vide Agamben, 2012) e como técnica / ofício (vide Perrone-Moisés, 1998), isto é, como ofício que (se) produz - metapoesia. Para tanto, inicialmente discorreremos a respeito do escritor-crítico moderno, passando aos “poemas-aula”, tão constantes na lírica de Drummond e, enfim, ao papel do leitor frente à tal obra que produz presença – poema, autor, leitor – por meio da reflexão que sempre se forma no vir-a-dizer do poema.

**Palavras-chave:** Poiesis. Metapoesia. Carlos Drummond de Andrade. Modernidade.

**ABSTRACT:** This article aims at approaching Drummond's lyrical oeuvre from the perspective of his *poiesis* as presence production (vide Agamben, 2012) and as technique/labor (vide Perrone-Moisés, 1998), i.e. as a labor that produces (itself) – metapoetry. Therefore, at first, the modern critic-writer has been discussed, and then we analyze the “teaching-how-to-write-poems”, so characteristic of Drummond's lyrical oeuvre and, finally, the role played by the reader in this ever-producing presence works (poem, author, reader) – through the projected reflection of the emerging poem.

**Keywords:** Poiesis. Metapoetry. Carlos Drummond de Andrade. Modernity.

#### 1 INTRODUÇÃO: UMA LONGA VIAGEM RUMO AO REINO DAS PALAVRAS

Para os modernos, a linguagem literária readquire seu sentido original de *poiesis*, arte da linguagem que exige uma *technè*; essa *technè* ganha, na modernidade, uma homologia (não uma identidade) com as formas tecnológicas de produção material na sociedade moderna. Técnica é uma palavra que eles usam sem o receio romântico de que esta contrarie o “mistério” da inspiração. Para eles, na poesia como na prosa, o resultado não depende apenas da inspiração, mas de uma técnica que precisa ser aprendida e desenvolvida, e a partir daí, reinventada e nova. De qualquer forma, escrever é um ofício. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.154)

<sup>1</sup> Doutora em Letras e Linguística pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Professora Assistente da Universidade Estadual da Bahia (UNEB).

<sup>2</sup> Mestranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialista em Ensino de Língua Inglesa pela Universidade Candido Mendes (UCAM). Graduada em Letras: Língua inglesa e respectivas literaturas, pela UNEB.

No trecho acima citado, retirado de *Altas literaturas* (1998), Perrone-Moisés se põe a listar que características comuns poderiam ser atribuídas às práticas crítico-literárias dessa figura denominada escritor-crítico, de modo a definir, de modo mais ou menos sistemático, este híbrido denominado escritor moderno e sua produção, a literatura moderna. A questão da *technè* – ora traduzida como técnica, ora como arte, no sentido latino de *ars* – é central para se pensar a produção moderna e contemporânea de literatura, particularmente de poesia – esta é a nossa primeira proposta. Os escritores-críticos/da crise – e Drummond, como argumentaremos, se destaca neste papel – cada vez mais minam a divisão entre *poiesis*, *contemplatio/theoría* e práxis: mesmo que a *technè* seja central em sua concepção de literatura, esta é uma *poiesis* informada, podemos dizer, uma *poiesis* na qual não se pode mais separar literatura de sua crítica (Vide Agamben, 2012) uma vez que esta última é, também, criativa e criadora porque reflexiva.

Na “Introdução” de sua obra, Perrone-Moisés nos chama a atenção para o fato de que esse exercício da crítica pelo autor do texto criativo diz do mal-estar destes escritores frente à questão judicativa do valor de uma obra, questão que, como suplemento no sentido derrideano, ronda e retorna nos seus escritos, em sucessivas tentativas de definir as regras de seu jogo, uma vez que os critérios não são mais nem claros nem centralizados:

Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.11)

Pensamos que, a partir das considerações da autora, podemos propor uma ética/estética não para a produção, mas para a recepção de poesia moderna, particularmente da lírica drummondiana. O primeiro movimento desta ética/estética recepção demanda a leitura em conjunto, isto é, a recepção mediada por um leitor mais experiente que não se exime da ida ao texto poético e da sua (auto) reflexão. Isto porque compreendemos que a poesia moderna, particularmente dos ditos

escritores difíceis, demanda do leitor a produção de poesia, de *poiesis*, isto é, de presença, ao desdobrar a técnica (*technè* e *ars*). Este é, afinal, um dos grandes temas/eixos dessa arte moderna/contemporânea reflexiva, que diz de si mesma: *poiesis* a se refletir e desdobrar no outro – outro leitor, outro autor. É difícil, ao lermos os poetas modernos e contemporâneos, não notar a *metapoiesis* que impregna sua obra: poemas sobre fazer poemas dialogam, refazem-se, ecoam (-se). A lírica drummondiana é, sempre, nesta perspectiva, metapoética. E esse seria o outro movimento de uma ética/estética para a recepção/leitura, a leitura em camadas: ler esse/este poema é sempre ler a partir de outros poemas, poemas que falam do fazer poesia e do lugar dessa poesia, produtos a produzir os lugares do autor/escritor e do leitor.

“Procura da Poesia” (ANDRADE, 1983), por exemplo, é um desses poemas-sobre-poemas, poema-aula-de-poesia. Como dito, a modernidade, na literatura, é marcada por esse pensar sobre o fazer mediado pela linguagem – metalinguagem – consequência deste novo e ambíguo lugar ocupado pela literatura e pelo escritor frente a uma nova configuração simbólica em que o produzir, o criar e o refletir entretecem-se em suas variações semânticas. Em sua busca por compreender seu (próprio) fazer poético neste mundo, o escritor/autor produz presença a partir de uma negatividade – iniciando por onde a poesia não está:

Não faças versos sobre acontecimentos.  
Não há criação nem morte perante a poesia.  
Diante dela, a vida é um sol estático,  
não aquece nem ilumina.  
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.  
Não faças poesia com o corpo,  
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Nessa primeira estrofe de “A procura da poesia”, Drummond inicia a reflexão sobre o fazer poético não pela sua positividade, mas pela negatividade: o que não é fazer poesia. Para tanto, a dicção é a de uma série de mandamentos do que, afirma, não deve ser feito no exercício da produção poética: “não faças versos sobre acontecimentos”, “não faças poesia com o corpo”, listando instruções/mandamentos ao escritor/leitor nos quais reitera-se o “não”. No segundo verso, o eu-lírico cristaliza

em uma imagem esse outro lugar da poesia, a parte da vida, dos acontecimentos e incidentes, o lugar do como se: “como se” fosse um sol, mas um sol estático. E o poeta segue no negativo:

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou dor no escuro  
são indiferentes.  
Não me reveles teus sentimentos,  
que se prevalecem de equívoco e tentam a longa viagem.  
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Na segunda estrofe, o eu-lírico expande os mandamentos, acrescentando que, como os “acontecimentos”, elencados na primeira estrofe, os “sentimentos” e os “pensamentos” também não são poesia, principalmente por serem “equivocados”, como dito no terceiro verso da estrofe (e esse *vocare* / invocar/voz escondido em equívoco dizem dessas vozes ecoantes – pensamentos e sentimentos – a eludir a poesia). É importante notar, contudo, que o eu-lírico utiliza o advérbio “ainda” no último verso, o que funciona como a primeira referência à diferença da matéria-prima da poesia com o que a poesia realmente é, o “que pensas e sentes, isso ainda não é poesia” – se ainda não o é, estamos, contudo, a entrar no campo do vir-a-ser.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.  
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.  
Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à  
linha de espuma.]

O canto não é a natureza  
nem os homens em sociedade.  
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.  
A poesia (não tires poesia das coisas)  
elide sujeito e objeto.

Nas duas estrofes acima, a voz comedida no contar da primeira estrofe, as vozes ecoantes do segundo verso, escondidas no equívoco, emergem no “canto” destas terceira e quarta estrofes. O poeta, contudo, continua com seus mandamentos negativos – imperativo negativo: “não cantes tua cidade” porque o canto/poesia não é música ou rumor que ecoa na rua, na linha, no verso de espuma; não é, tampouco, movimento de máquinas - a poesia é um sol estático, afinal, já avisara. Na estrofe seguinte, caminhamos pela cidade, mas ainda não chegamos à

poesia, à sua natureza: a poesia “elide” sujeito e objeto – termos gramaticais referentes ao agente e ao paciente sobre o qual a ação, como *flâneur*, transita: não há sociedade *versus* natureza na poesia, não há agente e paciente.

Não dramatizes, não invoques,  
não indagues. Não percas tempo em mentir.  
Não te aborreças.  
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,  
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família  
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas  
tua sepultada e merencória infância.  
Não osciles entre o espelho e a  
memória em dissipação.  
Que se dissipou, não era poesia.  
Que se partiu, cristal não era.

Por fim, o eu-lírico acrescenta mais uma série de “nãos”: “não dramatizes, não invoques, não indagues”, complementando o “não faça” da primeira estrofe, o “não reveles” da segunda e o “não cantes” da terceira, e arremata: “não percas tempo em mentir” - isto é, em urdir com a mente o verso. No verso seguinte, a memória-espelho de uma infância, oscilante, também se quebra frente à pedra que o poeta atira: não era[m] poesia.

Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
Estão paralisados, mas não há desespero,  
há calma e frescura na superfície intata.  
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Neste verso, não por acaso o mais famoso deste poema, declamado e reproduzido por gerações de leitores, há uma mudança de tom. O eu-lírico que construía, até então, seus mandamentos no negativo (Não matarás – não faça), passa a usar o imperativo afirmativo. Aconselha ao escritor/leitor, que junto a ele busca a resposta para a forma certa da construção/leitura do poema, a penetrar surdamente no reino das palavras e lá estarão não “o poema”, mas os poemas. Este escritor/leitor deve, como Ulisses, surdo, surdamente, não se deixar seduzir pelas sereias no caminho de sua longa viagem – música, rumor, canto, cidade, natureza,

infância, para poder chegar a este reino e encontrar não o uno, mas o múltiplo – os poemas. É possível dizer que o poeta, que (se) nega a definir o poema e seu conteúdo – chega finalmente a positividade do poema – produção de presença, de si, estado de potência pura – “estado de dicionário”, palavra múltipla.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.  
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.  
Espera que cada um se realize e consume  
com seu poder de palavra  
e seu poder de silêncio.  
Não forces o poema a desprender-se do limbo.  
Não colhas no chão o poema que se perdeu.  
Não adules o poema. Aceita-o  
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada  
no espaço.

Na antepenúltima estrofe, o eu-lírico enfatiza a paciência que se deve ter com os poemas “antes de escrevê-los”. O escritor/autor, portanto, troca de lugar com o leitor: sua agência deve transformar-se em paciência para que as palavras “em estado de dicionário”, possam “se consumir”, “se realizar”. É no seu não agir que o poeta dá espaço para o poema surgir de seu entre-lugar – do limbo: margem e beira entre o significante e o significado, eludindo o sentido. O eu-lírico, no último verso afirma que, se o poema vai aceitar sua existência concreta, ou “forma definitiva e concentrada no espaço” e caberá ao poeta aceitar o seu desprendimento deste meio termo, dessa passagem da existência abstrata, pura potência significante, “não forçando-o”, “não adulando-o”, “não colhendo-o” – o poeta não age.

Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível que lhe deres:  
Trouxeste a chave?

Repara:  
ermas de melodia e conceito  
elas se refugiaram na noite, as palavras.  
Ainda úmidas e impregnadas de sono,  
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Nas duas estrofes conclusivas, o eu-lírico destaca o fim da longa jornada em busca da poesia: as palavras. Convida-nos a chegar mais perto e a contemplá-las, isto é, convida-nos a compartilhar desta esta ação conjunta (com-templar), delimitada pelo espaço que as palavras ocupam – a beira, o limbo – para que possamos apreciar os seus auspícios: as “mil faces secretas sob a face neutra” da palavra, ou mil significados sob sua face, o significante. Apesar de perguntarem ao poeta se este “trouxe[ra] a chave”, tais palavras não têm interesse pela resposta e se quedam “úmidas e impregnadas de sono”, como esfinges sem segredo, refugiadas na noite. Ao poeta/escritor/leitor/herói mítico que as perturba em sua potência negatizada e as força a ser/existir entre melodia e conceito sopra o desprezo.

Os versos “Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos” adquiriram tal força que habitam nosso repertório como se tivessem vida própria e independente do resto do poema – talvez resquício do nosso amor por aforismos e dísticos “pedagógicos”, talvez porque seja justamente nesse ponto que o *scriptor* cessa de nos dizer o que não é poesia, o que não serve mais como poesia, todos aqueles conceitos e temas caducos (a morte e a vida – “Não há criação nem morte perante a poesia”; os acontecimentos; os sentidos do corpo, os sentimentos – “O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia”; a memória, a infância – “Não recomponhas tua sepultada e merencória infância”; enfim o que nos rodeia – “não tires poesia das coisas”) e passa a dizer, de fato, não sobre “o quê” fazer poesia, mas o “como”: “penetra surdamente”, “tem paciência”, “espera”, “aceita-o”, “chega mais perto”. Esse poema/aula-de-poesia, de fato, mostra-nos não só como escrever poesia, mas como lê-la, fundando, como argumentamos, uma ética/estética da leitura/recepção.

Outro exemplo desta ética/estética da leitura como volta à palavra/potência é o poema “Isso é aquilo”: o poema começa a se fazer quando escutamos as palavras, seu silêncio, e contemplamos suas multifaces, uma vez que o significado só pode emergir naquele ato paciente do ler esse “isso” e esse “aquilo”. Afinal, o ato de dizer marca o evento a ocorrer /já ocorrido (isto e aquilo) e a leitura atualiza o acontecimento irrepitível (isto a se tornar aquilo). Dito de outro modo, o gesto pode ser repetido, isto é, o ato de ler, mas não o evento – aquele emergir do significado

em meio aos significantes pululantes é tão fugaz quanto único. Há, no entanto, ainda realidade sobrando “no armazém do factível” e é por isso que a gente se propõe a ler, de novo, o poema, que será, a cada vez, não isso mas aquilo – outro poema, outro(s) sentido(s) a emergir. “Procura da poesia”, “O lutador”, “Poema de sete faces” podem e, acreditamos, devem ser lidos em conjunto com “Isso é aquilo”, não como chaves de resposta, não para nos poupar do assombro que “Isso é aquilo” produz, mas para vislumbrar outros possíveis/factíveis trajetos em meio ao nosso tateante percurso pelo “reino das palavras”.

## **2 O LUGAR DO LEITOR E O LUGAR DO POETA: O METAPOEMA**

Outro movimento, ainda, na linha desta proposta de uma ética/estética do ato de ler poesia/literatura é o de construir, como leitores, um repertório de metapoemas, tarefa de fácil execução: as obras dos escritores modernos revelam sua grande preocupação em serem lidos – se não por seus contemporâneos, pelo menos pela posteridade – a partir de suas chaves de leitura, isto é, de suas concepções sobre sua poiesis, projeto literário/jogo que cada um tomou para si a responsabilidade de pôr em movimento.

Essa seria uma proposta de leitura que poderia ter “Isso é aquilo” tanto como ponto de partida quanto como ponto de chegada da reflexão sobre o “como” da poesia e da literatura na obra drummondiana. Explicamos. Nossa habitual tendência para a ordem cronológica no estilo linha do tempo nos influencia a organizar – e ler – as obras de um determinado escritor, de determinadas escolas, movimentos, etc pela ordem de publicação/produção. Talvez essa seja, inicialmente, uma boa opção. Contudo, é preciso relativizar essa linha do tempo, sincronizar essa diacronia para que nem se caia em uma leitura teleológica – toda a poesia caminhou, evoluiu, até esse momento – nem em rótulos redutores. Dito de outro modo, ao se ler “comparativamente” é preciso ter em mente que poesia e literatura significam uma coisa para o parnasiano Olavo Bilac (a ourivesaria de “Profissão de fé”) e outra totalmente diferente para o nosso Drummond de “Isso é aquilo”, por certo. Mas é preciso ainda ter em mente que o Drummond de *A rosa do povo* (1983) não é o mesmo de *Claro enigma* (1983). Isso porque “o que é fazer literatura/poesia” e “qual

é o papel/lugar do poeta” são questões históricas: cada poeta, em cada poema, oferece uma resposta diferente, ou várias respostas, como Paulo Leminski bem condensa em seu poema-definição(ões) “Limites ao léu”:

POESIA: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (infalável) (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade” (Jakobson), “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valery), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção relembrada na tranqüilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com idéias” (Mallarmé), “música que se faz com idéias” (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), “um figimento deveras” (Fernando Pessoa), “criticism of life” (Mathew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo imposible hecho possible” (Garcia Lorca), “aquilo que se perde na tradução (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski)...  
(LEMINSKI, 1991, p. 10)

Nenhuma dessas respostas é necessariamente a correta ou a melhor – a mais evoluída, a que chegou mais longe. Não se sai de Dante para chegar em Leminski como se estivéssemos cumprindo etapas de um processo evolutivo. A leitura, assim como a literatura, não se dá em ordem, mas em redes – ou constelações – mais ou menos caóticas. Por isso, acreditamos, “Isso é aquilo” pode e deve ser tanto ponto de partida quanto de chegada – de onde se sai e para onde se volta na obra drummondiana, continuamente (sabendo que não se volta nunca ao ponto original): aquela primeira leitura, a inicial, não é mais possível: não há círculo

hermenêutico, há espiral. Voltamos ao texto, àquela concepção do fazer poesia, mas (con)formados a partir de outras experiências.

Pensamos que a proposta de trabalhar a/na poesia/*poiesis* em sala de aula, um gênero considerado por muitos inacessível, vem ao encontro de poema tão “exemplar”, no que tange essa tal inacessibilidade e/ou inefabilidade do sentido. Não porque a literatura e/ou poesia sejam, apenas, essa “fala do infalável”, mas porque, de certo modo, elas nos demandam aprender e empreender o exercício da leitura pelo não-sentido, isto é, a estabelecer outra relação com um texto que, em seu movimento inicial, estabeleceu também, por si, outra relação com seu objeto, desde o início um não-objeto:

Não se deve esperar uma simples confrontação de palavras para ter a prova de que, pela poesia, nós sejamos orientados para uma outra relação que não seria de potência, nem de compreensão, nem mesmo de revelação, relação com o obscuro e o desconhecido. Presentimos até que a linguagem, seja a literária, a poesia, seja ela verdadeira, não tem como função trazer à luz, à firmeza de uma palavra, que nomeia aquilo que se afirmaria, informulado, nesta relação sem relação. A poesia não está aí para dizer a impossibilidade: ela lhe responde somente, respondendo ela diz. Assim, em nós, é a partilha secreta de toda palavra essencial: nomeando o possível, respondendo ao impossível. (BLANCHOT, 2001, p. 93).

O indizível, obviamente, não pode ser dito não porque se precise de um outro tipo de linguagem, mais metafísica, mas porque, de fato, esta é a condição primeira, de mediação, que a linguagem ocupa em relação ao sensível, condição esta que constitui o fundamento sobre o qual a literatura em geral, e a poesia em particular, tece-se.

À guisa de conclusão, podemos dizer que o grande questionamento posto por este tipo de escrita e escritor, e mais especificamente por Drummond, escritor que pensa seu ofício e labora tão arduamente com o seu material linguístico tanto na poesia quanto na crítica, é o da (im)possibilidade de se falar da literatura que não seja por meio da própria literatura – “conversa infinita” entre diferentes escritores e leitores (e entre os eu-líricos do mesmo autor) a partir de uma tradição literária que dialoga e, ao dialogar, atualiza-se tornando-se crítica, desdobramento reflexivo da própria obra literária.

A questão é que a crítica literária não pode ser veiculada fora da obra de poetas como Drummond. O fato dos autores modernos exercitarem-na constantemente, ou seja, repensar, reconstruir sua própria práxis/produção poético-literária, resulta na diversidade de poéticas que caracteriza o modernismo. Neste cenário em que os autores estavam em busca de novas respostas para as perguntas relacionadas ao fazer literário, o leitor entra como jogador consciente no/do processo semiótico. Iser (2002), em “O jogo do texto”, busca explicar a relação autor-leitor-texto, ressaltando o “aspecto performativo” desta relação, onde o “pré-dado” é o mote para o jogo semiótico:

[...]o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente; mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. (ISER, 2002, p. 106)

Percebe-se, portanto, que se trata de um jogo de sentido que se joga com o leitor, no qual o autor, utilizando-se do mundo existente para construir novos significados, inexistentes, pede auxílio ao leitor que o acompanhe em sua longa jornada em busca por respostas, diferentes, para as mesmas perguntas – respostas estas que são cristalizações de seus fazeres, uma ética e estética da *poiesis*. Drummond, ao contrário, já nos avisara, que este jogo só pode ser jogado quando se abre mão da agência: o poema está lá a espera, no reino das palavras. Temos a chave?

### 3 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade poesia e prosa em um volume*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BLANCHOT, Maurice. A questão mais profunda. In.: *A conversa infinita; a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001, p.41-61.

ISER, Wolfgang. “O jogo do texto”. In: COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1995, 5 ed., p. 10.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.