

Procura da poesia: Algumas reflexões sobre o estatuto da linguagem poética

*Antônio Donizeti Pires
Universidade de Brasília*

Como o título sugere, o trabalho tem por objetivo refletir sobre a essência da poesia e sobre a peculiaridade do discurso poético, a partir de estudiosos como Paul Valéry, Manuel Bandeira, Octavio Paz, Jean Cohen, Lefebve e outros. Assim, ancorando-se em conceitos como figuralidade e materialidade (Lefebve), imagem (Paz) e alguns aspectos formais e estruturais do discurso poético, o trabalho busca conceituar a poesia em seu trabalho específico com a linguagem. Outrossim, questões como a poesia e a prosa, a poesia e o poema, ou a poesia como forma de conhecimento específica, também são aventadas pelo presente trabalho.

Palavras-chave: Poesia; discurso poético; prosa; poema; linguagem; conhecimento.

1. Tentativa de definição da poesia

A poesia existe desde os primórdios dos tempos. Antes que o homem se expressasse racionalmente através da filosofia ou da ciência, a poesia já estava presente nas fórmulas encantatórias para aproximar o homem do divino, para espantar os espíritos maléficos, para narrar e perpetuar, às gerações vindouras, o mito das origens. Aliás, a filosofia e a ciência nasceram exatamente quando o homem começou a questionar seus mitos. Assim, se a poesia liga-se ao mítico, ao pensamento pré-lógico, a filosofia e a ciência atrelam-se ao pensamento lógico, racional.

A poesia, pois, nasceu como palavra mágica capaz de produzir um efeito qualquer no homem primitivo, um estado de alerta, ou de consciência, ou de ligação com o oculto e o divino.

Com o tempo, a poesia caracterizou-se cada vez mais pelo uso do verso, da metrificação e da rima, pois era mais fácil de ser memorizada pelos aedos e rapsodos itinerantes antigos. Da mesma forma, a poesia deixou gradativamente sua função de veículo entre os homens e os deuses para cantar os feitos heróicos lendários (a epopéia, as canções de gesta), a fundação de povos e nações (ainda

a poesia épica), o choque fatal entre o mundo dos deuses e dos homens (a tragédia), a glorificação da divindade (os ditirambos) ou da natureza (as éclogas, os idílios), a expressão do sentimento profundo, amoroso, tristonho ou reflexivo dos homens (a poesia lírica) e, finalmente, as relações às vezes ridículas, oportunistas ou mesmo cheias de humor do homem em sociedade (a comédia, a sátira).

Claro que é impossível precisar exatamente o nascedouro desta ou daquela modalidade poética; tampouco é possível sabermos se a lírica precede a épica, ou vice-versa. Também parecem confundidas, na evolução da poesia, as figuras do poeta artesão e do poeta inspirado. De qualquer forma, dada a impossibilidade de a crítica ou a história esclarecerem tais questões, o importante é que haja poesia, sempre, e o objetivo deste trabalho é justamente refletir sobre o ser e o estatuto da linguagem poética.

A poesia é um fato, pois.

A propósito de uma definição do que seja a poesia, as coisas começam a complicar um pouco: confessa o poeta Manuel Bandeira que, ao começar a escrever um livro didático sobre literatura, e apesar de conviver com poesia desde menino, sentiu-se embaraçado por não saber, naquele momento, forjar uma definição satisfatória de poesia.

O poeta, em seu embaraço, recorre a Schiller e, a partir de então, começa a coligir uma longa série de definições de poesia preceituadas por poetas, teóricos, filósofos, críticos e estudiosos da literatura. Lembra o poeta, inclusive, que uma crônica posterior de Drummond perseguiu esse mesmo objetivo, elencando algumas definições desconhecidas por ele próprio, Bandeira.

Apesar da tentação de elencar definições várias acerca da poesia e do poético, o que alongaria demasiado o presente trabalho, pretendo ater-me a algumas idéias que, a partir de Mallarmé, Valéry e Manuel Bandeira, possibilitar-nos-ão uma reflexão sobre a arte da poesia, vista desde já como uma arte voltada essencialmente para os aspectos construtivo-formais da palavra e da expressão do eu profundo do poeta.

Em primeiro lugar, a poesia é um fato de linguagem: ela utiliza-se da linguagem e, mesmo considerada divina, inapreensível ou fugidia, é capaz de produzir objetos de linguagem (o poema), objetos estes que passam a existir de forma privilegiada no mundo da cultura. Lembra Pareyson que a arte, se imita a natureza, imita-a no sentido de produzir novas formas orgânicas que passam a existir doravante como bem patrimonial comum. Por outro lado, a linguagem da poesia, mesmo valendo-se da língua usada pela comunidade lingüística do poeta, é trabalhada de modo artístico, transformador e revolucionário: não basta que a poesia descreva ou narre bons sentimentos e boas idéias; a poesia verdadeira, a melhor poesia, conforme já foi aventado, é aquela que se apresenta

como amálgama da utilização artística da palavra e da expressão dos sentimentos mais recônditos da alma do poeta, conforme enfatiza Manuel Bandeira.

Eis que se nos apresenta, de forma bastante simples e elementar (mas extremamente pertinente) uma primeira definição da poesia: A poesia é a arte da palavra, da mesma forma que a pintura é a arte da cor e da linha e a música é a arte do som. Em outros termos: como o mármore, o ferro ou o bronze são os materiais da escultura, a palavra é a matéria-prima da poesia.

Isto posto, tocamos em Mallarmé, poeta que vinculou sua poesia a uma rigorosa construção formal. Em resposta ao pintor Degas, que dizia ter boas idéias, mas que não conseguia fazer versos, Mallarmé disse: *Absolutamente não é com idéias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com palavras* (apud VALÉRY, 1991, p. 208; grifo do autor). Manuel Bandeira, relativizando o radical aforismo de Mallarmé, assim comenta o pensamento expresso por ele:

...a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia. (BANDEIRA, 1975, p. 39)

Nesta perspectiva, é bastante proveitoso compararmos as idéias de Manuel Bandeira, que transitou do Neo-Simbolismo ao Modernismo*, com as idéias preconizadas por Paul Valéry, reconhecidamente um clássico do Neo-Simbolismo francês. Valéry, da mesma forma que Bandeira, concorda com a definição de Mallarmé, fazendo-lhe porém uma ressalva:

...quando Degas falava de idéias, pensava em discursos internos ou em imagens que, afinal, pudessem ser exprimidas em palavras. (...) ...esses discursos tão diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas;

* Antonio Candido filia Manuel Bandeira ao Penumbrismo, movimento poético que teria vigorado entre c. 1910 - 1920, inspirado em tendências italianas e francesas. Assevera Candido que o Penumbismo, como manifestação final do Simbolismo, foi importante na preparação do movimento modernista, uma vez que sua preferência por temas cotidianos, pelo verso livre e por uma certa fluidez na percepção da realidade e da expressão do sentimento, foram largamente aproveitados pelo Modernismo. Manuel Bandeira, como Guilherme de Almeida, aderem à nova corrente.

estranhos discursos, que parecem feitos por outro personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem. (VALÉRY, 1991, p. 208;)

Valéry evidencia a linguagem da poesia como essencialmente arbitrária e convencional. Se a própria língua é pautada pela convenção, a linguagem da poesia, em relação à língua, é toda marcada pela metalinguagem. Neste sentido, mesmo que determinado poema não seja explicitamente metalingüístico, as regras de sua confecção (a escolha do vocabulário e dos epítetos, a ausência ou presença de rimas, a versificação, a busca do ritmo etc.) denunciam o caráter convencional pertinente à poesia, cuja linguagem é pautada pela extrema codificação.

O pensamento expresso por Manuel Bandeira evoca ainda Hegel e sua *Poética*, principalmente no tocante à concepção hegeliana da poesia como espiritualidade, ou seja, como a forma mais acabada de arte. A poesia utiliza-se não de materiais visíveis como a pintura ou a escultura, mas de elementos que se comunicam de espírito a espírito. Para Manuel Bandeira,

...a poesia não existe em si: será uma relação entre o mundo interior do poeta, com a sua sensibilidade, a sua cultura, as suas vivências, e o mundo interior daquele que o lê. (BANDEIRA, 1975, p. 31/32)

Para o filósofo alemão,

As formas espirituais vão substituir as formas sensíveis, e as palavras fornecem os materiais a que o poeta deve dar forma, como o faziam precedentemente outros artistas com o mármore, o bronze, a cor e os sons musicais. (...) Não deixa de ser verdade que a representação, a intuição, o sentimento etc., são as formas específicas com as quais a poesia apreende e reproduz cada conteúdo, mas, visto que o aspecto ou elemento sensível da comunicação não desempenha senão um papel secundário, são estas formas que fornecem os materiais necessários à elaboração poética. Sem dúvida, o conteúdo deve ser objectivado na poesia, como nas outras artes, mas de maneira tal que a realidade exterior dê lugar à realidade interior e que a objectividade exista apenas na própria consciência, em estado de representação ou intuição puramente espiritual. (HEGEL, 1980, p. 16/17)

Paul Valéry e Manuel Bandeira, por outro lado, admitem a figura do poeta inspirado, em *...estado de poesia* (VALÉRY, 1991, p. 208), mas é evidente que esta inspiração deve sofrer a ação de um *...trabalho inteligente* (idem, p. 215). O poeta, pois, é aquele que,

...a partir de um incidente, sofre uma transformação oculta. Ele se afasta de seu estado normal de disponibilidade geral e vejo construir-se nele um agente, um sistema vivo, produtor de versos. (idem, p. 211)

A noção de poeta artesão, presente já no Trovadorismo e, de forma bastante clara, também na grande era clássica da literatura (Renascimento, Maneirismo, Barroco e Arcadismo) não é privilégio da modernidade, mas delinea-se de forma mais contundente a partir da segunda metade do séc. XIX, com o trabalho de Baudelaire e Mallarmé, e evidencia-se na poesia de Paul Valéry e vários outros poetas ao longo do séc. XX. É justamente em nosso século, aliás, que a crítica volta suas preocupações essenciais para os aspectos formais e construtivos da obra. Poetas tão diversos como Ezra Pound, Eliot, Fernando Pessoa, Paul Valéry ou Manuel Bandeira foram importantes críticos de poesia.

A concepção de poeta artesão, evidentemente, traz implícita a idéia de poesia como obra construída. O pensamento de Valéry ou Manuel Bandeira, ao evidenciar a poesia como o amálgama perfeito entre a inspiração e a construção, entre o som e o sentido, entre o significado e o significante, ou entre o conteúdo e a forma, prima por uma visão bastante estimulante do fato e do ato poéticos, negando à poesia o mero jogo palavroso e/ou a expressão inócua de bons sentimentos ou idéias exemplares.

2. Elementos característicos da poesia e do discurso poético

A poesia, cuja linguagem é separada da utilidade prática da língua, é carregada de intencionalidade, conforme adverte Lefebve:

A intencionalidade literária consiste (...) em desligar o discurso do seu uso prático, em considerá-lo como um novo estado de linguagem em que o processo da significação contaria mais que o sentido ou a coisa significada. (LEFEBVE, 1980, p. 48)

O discurso poético caracteriza-se pela utilização de uma linguagem (ou metalinguagem, conforme acima procurei caracterizar) onde se exacerbam a

conotação, a polissemia, a ambigüidade, a intenção de se construir um objeto (a obra de arte literária, o poema) que tenha existência material independente e que ultrapasse a mera comunicação propiciada pela língua corrente.

Tocamos aqui em mais dois aspectos aventados por Lefebve:

a) a materialidade, entendida como *...a consistência que ganha a linguagem no discurso literário* (idem, p. 87), pois a linguagem poética é intencional (visa à criação de objetos de arte) e vai muito além da simples comunicação ao evidenciar a função poética da linguagem (conforme Jakobson);

b) a figuralidade, condição estruturante de qualquer discurso literário, uma vez que, segundo Lefebve, todos os componentes do poema, desde as clássicas figuras de retórica até a rima, a versificação ou as imagens, são figuras deliberadamente escolhidas pelo poeta: *...toda figura (...) vale pelo seu valor conotativo: enriquece a obra com significações sugeridas* (idem, p. 58).

Em outro trecho, assim se expressa o crítico:

...qualquer discurso com intenção literária é já figura no seu conjunto, pelo próprio facto de que, separado do seu referente prático, se constitui em objecto de linguagem e se apresenta na sua materialidade. (idem, p. 46)

Esta *...materialização figurativa da linguagem* (idem, p. 42), ou seja, o texto literário, possui um duplo aspecto: é fechado sobre si mesmo, enquanto linguagem significante (o que denuncia sua condição de obra de arte), mas, em compensação, é aberto para o mundo e para novas interpretações (o que leva à presentificação dos significados inerentes ao texto). Em outros termos, e para que fique claro o exposto até aqui, da *...simples intencionalidade literária* resulta o duplo jogo da *...materialização do significante* e da *...presentificação do significado* (idem, p. 55).

Um outro estudioso francês, Jean Cohen, destaca o fato de que *...a poetização abrange os dois níveis da linguagem, o fônico e o semântico* (COHEN, 1974, p. 46). A partir deste duplo aspecto Cohen analisa a estrutura da linguagem poética ligando a versificação (os elementos formais, significantes, do poema) ao nível fônico, enquanto a predicação (os conteúdos, os significados presentes no poema) liga-se ao nível semântico. O verso, segundo Cohen, é uma *...estrutura fono-semântica* (idem, p. 47) complexa, diferente de outros processos poéticos como a metáfora (que só age no nível semântico) ou algumas outras figuras de retórica tradicionais.

Jean Cohen, a exemplo de Lefebvre, considera como figuras os vários elementos fundamentais da poesia: o verso, a rima, o paralelismo, a homofonia (busca de sons semelhantes através do uso de ecos, refrãos, aliterações e assonâncias), a metrificação, a estrofação, a composição tipográfica (que difere da prosa), a presença ou ausência dos sinais de pontuação, os epítetos e o vocabulário escolhidos*, a pausa métrica (por ele definida como aquela que marca a cesura ou o final do verso), a pausa semântica (a qual diz respeito ao significado e à correta leitura de cada verso, mas que raramente coincide com a pausa métrica devido aos *enjambements* ou aos sinais de pontuação), bem como os tropos tradicionais como a metáfora, a sinédoque ou a metonímia.

No plano específico da semântica, Cohen considera como figuras a *impertinência* (ligada à predicação e ao uso de epítetos – como, por exemplo, *perfumes negros* –, e caracterizada como um desvio à norma lingüística), a *redundância* (ainda ligada aos epítetos, como, por exemplo, *verde esmeralda* ou *anil azul*, de Mallarmé), a *indeterminação* (ligada ao uso de elipses não do ponto de vista gramatical, onde um pronome substitui o nome previamente aparecido num contexto. No caso da poesia, é impossível precisar quem é o *Eu*, o *Tu* ou o *Ele(a)* que aparecem em inúmeros poemas. Aliás, é esta indeterminação que causa o desvio – a figura, melhor dito – e ajuda a caracterizar a linguagem poética. A indeterminação aparece ainda no uso de tempos verbais, advérbios temporais ou espaciais, nomes próprios ou palavras indefinidas como *mesmo* e *outro*). Por último, ligada ainda ao nível semântico, há a *inconseqüência*, definida por Cohen como uma

...figura construída pela ruptura do fio lógico do pensamento. (...) Chamaremos 'inconseqüência' esse tipo de desvio que consiste em coordenar duas idéias que, aparentemente, não têm nenhuma relação lógica entre si. (idem, p. 138)

Como exemplos, o crítico cita os poetas simbolistas, apesar de que poetas barrocos ou românticos já usavam esse tipo de desvio. A inconseqüência, reconhece Cohen, foi inventada pela poesia mas é usada por várias artes, como a pintura, o cinema, o romance moderno, a música.

* É claro que o vocabulário e os epítetos utilizados pelos poetas, numa seqüência histórica, tendem a mudar. Analisando poetas clássicos, românticos e simbolistas franceses, em grupos de três, Cohen constata que o uso de epítetos impertinentes (e sinestésias), pelos simbolistas, ultrapassa em muito a predicação clássica. Há, do Classicismo ao Modernismo, um distanciamento entre forma e conteúdo, ou entre a norma lingüística e o discurso radical da poesia. Em outros termos, conforme assevera Cohen, *...a história da poesia aparece como um desvio que vai aumentando sempre* (idem, p. 126).

Para Cohen, as figuras apontadas têm como efeito ...*provocar o processo metafórico. A estratégia poética tem por único objetivo a mudança de sentido* (idem, p. 95). Nesta perspectiva, a metáfora não é apenas uma figura de embelezamento ou obscurecimento do discurso poético, mas a soma geral de todas as outras figuras presentes no poema, a nível fônico e semântico, as quais, em última análise, são responsáveis pela consolidação do discurso único da poesia. Assim, por todas as características apontadas, e pelo uso desviante e intencional que faz da linguagem,

...o poema não é a expressão fiel de um universo anormal, mas a expressão anormal de um universo comum. O poema realmente é aquela 'alquimia do verbo' de que falava Rimbaud, pela qual se juntam na frase termos incompatíveis segundo as normas usuais da linguagem. (idem, p. 97;)

Mais adiante, referindo-se à busca do inefável pela poesia simbolista, Cohen conclui que

O significado poético não é inefável, já que precisamente a poesia o diz. (...) A poesia não é a 'bela linguagem', mas uma linguagem que o poeta teve de inventar para dizer aquilo que não teria dito de outra forma. (idem, p. 132;)

O discurso poético, caracterizado como altamente codificado e intencional, baseia-se em algumas figuras características, tradicionalmente apontadas como constitutivas da poesia. Vejamos mais de perto quais são – e o que caracterizam – essas figuras:

a) O verso: a poesia é um discurso versificado, e a crítica é unânime em apontar o verso como elemento fundante da poesia, sua diferença estrutural em relação à prosa: ...*o verso é a antifrase* (COHEN, 1974, p. 61). A palavra *verso* origina-se do latim (*versus, versum, vertere*) e significa literalmente virado, voltado; voltar, retornar. Há quem compare o movimento rítmico, de ida e volta, do verso, com o movimento do arado que lavra os campos. Segundo Massaud Moisés,

Por verso entende-se a sucessão de sílabas ou fonemas formando unidade rítmica e melódica, correspondente ou não a uma linha do poema. (MOISÉS, 1995, p. 508)

O *verso regular* é aquele que obedece a regras de metrficação; nele as rimas também aparecem de modo regular. Dentre os vários metros utilizados na poesia de língua portuguesa, há as redondilhas menores e maiores, o decassílabo, o alexandrino. A poesia de Camões, por exemplo, foi composta principalmente em versos decassílabos (os sonetos e as sextinas, assim como *Os Lusíadas*) e em redondilhas maiores (os vilancetes, de tradição medieval);

O *verso branco* geralmente apresenta metrficação, mas é assim chamado porque não utiliza rimas. Um bom exemplo é o poemeto épico *O Uraguai*, de Basílio da Gama;

O *verso polimétrico* é um verso regular, rimado, mas apresenta medidas diferentes, conforme se observa em alguns poemas de Gonçalves Dias, nas canções de Camões ou em alguns modernistas;

O *verso livre* foi criado pelos simbolistas, apresenta rima inconstante (ou ausente) e não obedece a nenhuma regra de metrficação ou de acentuação silábica. Foi extremamente usado no Modernismo. Segundo Manuel Bandeira, foi o ponto negativo do movimento, pois sua introdução na literatura brasileira transformou rapazes, moças, senhores e senhoras respeitáveis em versejadores ineptos. O verso livre, aliás, não se confunde com a prosa; escrever um trecho em prosa e depois tentar quebrá-lo em versos livres e brancos leva geralmente à decepção: pode ser que o poema se faça, mas onde estará a poesia?

Assim se expressa Manuel Bandeira:

Mas verso livre cem por cento é aquele que não se socorre de nenhum sinal exterior senão o da volta ao ponto de partida à esquerda da folha do papel: verso derivado de *vertere*, voltar. À primeira vista, parece mais fácil de fazer do que o verso metrficado. Mas é engano. Basta dizer que no verso livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem auxílio de fora. (BANDEIRA, 1975, p. 38;)

Em outro trecho, o poeta reconhece que

...no verso livre autêntico o metro deve estar de tal modo esquecido que o alexandrino mais ortodoxo funcione dentro dele sem virtude de verso medido. (idem, p. 43)

b) O metro: como vimos, é o sistema de medir cada verso. Geralmente é a leitura em voz alta que nos revela a cadência e o ritmo do poema, bem como a alternância de sílabas fortes e fracas. A sílaba forte normalmente marca a cesura, pausa que divide determinado verso em segmentos rítmicos, como neste decassílabo de Camões: *Amor é fogo que arde sem se ver*, onde são constatados

dois segmentos rítmicos, acentuados na 6ª e na 10ª sílabas. Veremos, mais adiante, algumas outras considerações sobre o metro e o ritmo.

c) A rima: como o verso e o metro, a rima é uma importante figura na composição poética. Conforme Cohen, *a rima não é simples repetição de sons, mas repetição de sons terminais* (COHEN, 1974, p. 65). A rima, bem como as chamadas figuras de harmonia (aliteração, assonância, paronomásia), as anáforas e os efeitos de repetição (paralelismos, ecos, refrãos ou estribilhos), ao buscarem a homofonia, têm como função acentuar o ritmo e a cadência do poema.

d) A estrofe: a estrofe equivale ao parágrafo da prosa, mas enquanto este não tem um limite ou extensão certos, a estrofe é uma convenção: há estrofes de apenas um verso, de dois, três ou dez versos. Com o advento do Modernismo e do verso livre, a estrofação também tornou-se livre e irregular, cabendo ao poeta definir quantos versos terá cada estrofe de seu poema.

e) O ritmo: Para O. Brik, conhecido formalista russo, *...chama-se ritmo a toda a alternância regular* (BRIK, 1989, p. 13). Brik ressalta o ritmo musical, coreográfico ou poético como uma sucessão temporal: *O ritmo poético [é] a alternância das sílabas no tempo* (idem, ibidem). B. Tomachévski considera que o ritmo é *...todo o sistema fônico organizado para fins poéticos* (TOMACHÉVSKI, 1989, p. 25). Mais adiante, assim se pronuncia o autor:

O domínio do ritmo não é o da contagem. Ele liga-se não à escansão artificial, mas à pronúncia real. Não se pode pôr em relevo o ritmo porque, ao invés do metro, ele não é activo, mas passivo, não engendra o verso, mas é engendrado por ele. (...) Mas o ritmo é sempre concreto... (idem, p. 28),

ou seja, é percebido pela leitura em voz alta, quando são evidenciadas as várias figuras responsáveis pelo ritmo do poema. Para Tomachévski, o metro é mais importante que o ritmo na estrutura do poema. Segundo Octavio Paz, porém,

...o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo, não há poema; só com o mesmo, não há prosa. O ritmo é condição do poema, enquanto é inessencial para a prosa. (PAZ, 1996, p. 11);

Ao contrário dos formalistas citados, Paz assevera que

O ritmo é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso. O metro, ao invés disso, é medida abstrata e independente da imagem. A única exigência do metro é que cada verso tenha as sílabas e os acentos requeridos. (...) Em si mesmo, o metro é medida vazia de sentido. O ritmo, pelo contrário, jamais se apresenta sozinho; não é medida, mas conteúdo qualitativo e concreto. (idem, p. 13;).

Evidencia-se ainda, na lição de Octavio Paz, a indissociabilidade entre o ritmo do verso e as imagens veiculadas pelo poema, pois é da conjugação desses dois fatores que o poema será capaz de expressar um sentido.

f) A imagem: Cito ainda uma vez Octavio Paz, pois sua definição de imagem é extremamente clara e sucinta:

...designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc. (...) Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. (idem, p. 37/38;).

As imagens ou são reais (uma flor vista, o aroma do café sendo coado) ou são frutos da imaginação (uma flor irreal, um sonho). Em ambos os casos, essas imagens denotam um valor psicológico. No caso da poesia, a imagem é conotativa, ou uma espécie de desvio, ou ainda uma intencionalidade, pois ao reproduzir a pluralidade e diversidade do mundo real, a imagem outorga-lhe unidade, ou seja, a imagem poética é sempre um discurso sobre o mundo.

Ainda conforme Paz, há diversos níveis de sentido nas imagens utilizadas pelo poeta:

1. As imagens poéticas são autênticas porque o poeta as viu ou ouviu; elas expressam sua visão de mundo e sua experiência genuína de percepção da realidade;

2. As imagens poéticas reafirmam a intencionalidade do discurso poético, pois ...*constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras* (idem, p. 45). A realidade da obra (sua verossimilhança), evidentemente, difere da realidade cotidiana, pois uma paisagem pintada por Portinari, ou uma cena amorosa descrita por Góngora possuem autonomia e existência próprias, e permanecem paralelas à existência e à verdade reais. Claro que a ...*verdade estética da imagem* (idem, ibidem) tem validade apenas dentro de seu próprio universo, ou seja, a morte de Inês de Castro retratada por Camões é perfeitamente verossímil no contexto d'*Os Lusíadas*, não importando a distância intransponível que há entre a realidade do assassinato da figura histórica de Inês de Castro e a realidade expressa na epopéia camoniana;

3. As imagens poéticas validam a poesia como forma de conhecimento, pois elas sempre nos revelam algo sobre nós mesmos ou sobre o mundo, por mais disparatadas que sejam essas imagens (a poesia ou a pintura surrealistas, por exemplo, preocupadas em cavoucar os meandros do inconsciente e da supra-realidade).

Passo agora às últimas considerações deste trabalho, quando pretendo tecer algumas reflexões acerca da poesia, do poema, da prosa e das intrincadas relações entre prosa e poesia, cujas fronteiras – e isso é o que caracteriza em grande parte a literatura moderna – tem sido sistematicamente esbatidas por poetas e prosadores do séc. XX.

3. Poesia e poema

Poesia e poema não são sinônimos, evidentemente. Entretanto, o que caracteriza a poesia e não o poema? O que é o poema, em relação à poesia? A poesia aparece somente no poema? A poesia prende-se apenas ao espaço físico, tipográfico, do poema? A poesia existe em latência na natureza? O poema é fruto de um estado poético onde o poeta é mergulhado sem consciência? Ou, ao contrário, o poeta é capaz de adentrar um tal estado poético por seu livre arbítrio? Tal estado poético é transitório ou permanente?

Tais questões são de difícilíssima resposta. Ou melhor, praticamente não há respostas definitivas para nenhuma das perguntas acima colocadas, uma vez que as noções de poesia, poema, poeta artesão ou poeta inspirado são problematizadas contínua, renovada e incessantemente. De qualquer forma, os poetas são unânimes em afirmar que há um estado poético em que mergulham, geralmente sem consciência do começo ou intensidade do mesmo. Dependendo do temperamento de cada um, entregam-se mais ou menos a este estado, procurando depois esculpir artesanalmente seus versos (Fernando Pessoa ou

Mário de Sá-Carneiro, por exemplo). Também são conhecidos casos de poetas (e mesmo prosadores) que, procurando à força e por vontade o estado poético, angustiaram-se diante da esterilidade absoluta. Neste sentido, é bastante instigante a leitura do poema de João Cabral de Melo Neto, *A lição de poesia*, em que o poeta se debruça sobre a folha em branco à espera (à procura?) da palavra poética que não chega.

Por meu turno, acredito que a melhor poesia traz em si, necessariamente, uma carga elevada de novidade, beleza e magnitude. A poesia se conhece (e se apreende) pelo poema, onde as três categorias acima referidas se personificam em realidade. Acredito ainda que a poesia existe em estado latente, seja na natureza, no ser humano, nos bens culturais e mesmo nos objetos cotidianos que permeiam nossa vida. A arquitetura de Gaudí, a pintura de Miró, a literatura de Graciliano Ramos foram temas (inspiraram?) da poesia de João Cabral de Melo Neto, assim como a faca peixeira, típica do Nordeste, as lavouras de cana-de-açúcar ou os mocambos de Recife. Portanto, a poesia existe onde menos se espera, conforme constata Manuel Bandeira, e existe por si, independente da linguagem, anterior e posterior ao poeta que a condiciona a uma forma.

O poeta, através da linguagem, revela-se como construtor de poemas. Nenhum poeta é proprietário ou dono da poesia, mas o verdadeiro poeta é capaz de apreender a carga de poesia latente em todas as coisas e fixá-la, de forma artística, em seu poema. A poesia se revela assim como algo inefável, vago e etéreo, mas acredito que passível de ser corporificada e materializada pelo trabalho transformador do poeta. O modo de trabalho varia de poeta para poeta, pois há aqueles mais artesanais que outros (Mallarmé, João Cabral de Melo Neto), outros mais inspirados (Castro Alves, Manoel de Barros) e ainda aqueles que mesclam as duas vertentes (Paul Valéry, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade). No entanto, se percorrermos a obra de cada um desses poetas, veremos que em seus poemas é patente a presença do poético e da pura poesia. Nossa comunhão com o universo do poeta, nossa aceitação de seus processos e de sua cosmovisão, é, conforme lembra Manuel Bandeira, fruto da sensibilidade, do conhecimento, das vivências e das preferências de cada um de nós.

A poesia, evidentemente, não se prende apenas ao espaço delimitado do poema: a pintura de van Gogh, o cinema de Kieslowski, a escultura de Franz Krajcberg são, para mim, profundamente poéticos. Claro que há aqui o gosto pessoal e os atributos subjetivos deste que escreve, porém é inquestionável a poesia profunda que subjaz na prosa de João Guimarães Rosa ou Clarice Lispector. Mesmo em Graciliano Ramos, reconhecidamente dono de uma linguagem seca e descarnada, a palavra é crucial e bastante valorizada pelos retirantes de *Vidas secas*. Em outro aspecto, como não reconhecer poesia nas descrições de Graciliano mostrando-nos a beleza rude e agreste do sertão?

Como não reconhecer ritmo e imagens poéticas na comunicação truncada de Fabiano e seus familiares, ou no comportamento da cachorra Baleia ao se emocionar com as faíscas e fagulhas dispendidas por Sinhá Vitória ao atijar a lenha?

O poema, pois, não é espaço privilegiado da poesia (ou o é em termos, uma vez que a poesia aparece também em outras modalidades literárias e/ou artísticas). Pode haver, inclusive, poemas que pecam justamente pela falta, ausência e carência de poesia.

O poema, conforme foi aventado, é objeto construído pela linguagem, através do trabalho consciente (e inspirado) do poeta, e pode assumir as mais variadas formas, livres ou fixas: soneto, ode, écloga, balada, rondó etc. Há ainda o poema em prosa, mais ligado à poesia que à prosa, pois tal modalidade valoriza a expressão poética em detrimento das estruturas narrativas. No poema, são patentes ainda o uso do verso, a estrofação, o ritmo, a criação de imagens, a aplicação de tropos retóricos como metáforas e metonímias, antíteses e paradoxos etc.

Para encerrar este item, faço minhas as palavras do professor Pedro Lyra, responsável por uma conceituação original de poesia e poema:

...a poesia é uma substância imaterial identificada originariamente com a transitividade do ser do mundo – o que, por uma reação de atração ou repulsão, sugere ao homem uma atitude de resposta, sob a forma de poema. Ou, numa formulação condensada para a literatura: poesia é a transitividade do ser do mundo; poema é a verbalização estetizante da poesia. (LYRA, 1992, p. 88;)

4. Poesia e prosa

A maioria dos críticos e estudiosos da literatura concorda que a poesia só pode ser definida, compreendida e avaliada em relação à prosa. Hegel, ao contrário, concede estatuto artístico à poesia, não à prosa, por considerar esta última ligada apenas a manifestações prosaicas, não-artísticas, como a filosofia, a oratória e a historiografia, modalidades estas que abordam a realidade a partir de um aspecto racional, têm em mira a explicação de causas e efeitos e, claro, uma certa finalidade.

A prosa literária ultrapassa em muito tal concepção e, de forma incisiva, sempre esteve presente na confecção de obras como *Dáfnis e Cloé*, de Longo, *O asno de ouro*, de Apuleio, ou *Satyricon*, de Petrónio. Acredito, porém, que estas obras foram condenadas pela maioria dos filósofos que se preocuparam com o fato poético, não tanto por sua linguagem em prosa, mas pelo fato de serem

obras escritas com objetivos imediatos, com vistas à diversão e entretenimento do povo, mais ou menos como o grosso do atual cinema hollywoodiano ou como as telenovelas brasileiras. Se não, por que condenar obras tão interessantes como as citadas (e outras) só pelo fato de terem sido escritas em prosa? Claro que há falhas narrativas estruturais em muitas delas, mas, do ponto de vista da análise da narrativa atual, como não perceber a metalinguagem, a metanarratividade, a polifonia e o dialogismo extremos que permeiam *O asno de ouro*, por exemplo?

Outrossim, mescla-se a estas considerações o problema dos gêneros literários, uma vez que de Aristóteles até meados do séc. XVIII a epopéia e a tragédia (em versos!) são sobremodo valorizadas. Com o nascimento e evolução do chamado romance burguês no séc. XVIII, época também marcada pelo advento das primeiras manifestações do Romantismo, a epopéia e a tragédia tendem a se transformar. Assim, malgrado algumas tentativas isoladas no séc. XIX, como a *Légende des siècles* (1859 - 1883), de Victor Hugo, o ciclo das grandes epopéias homéricas encerra-se por completo no séc. XVIII. Segundo alguns críticos, a epopéia foi absorvida em parte pelo romance nascente; segundo outros, a epopéia só se justifica em certos estágios culturais, o que deu mote a que esses críticos dividissem as epopéias em naturais, folclóricas ou primitivas (como a *Odisséia*, de Homero, ou a *Canção de Rolando*) e epopéias eruditas ou artificiais (como a *Eneida*, de Virgílio, ou *Os Lusíadas*, de Camões). A tragédia clássica de Shakespeare ou Racine, por seu turno, gradativamente se transformou na tragicomédia e no decantado drama burguês.

Assim, apesar da produção romanesca de Boccaccio ou Cervantes, e do incipiente romance inglês do séc. XVIII, foi preciso que a escritura artística de Flaubert, Huysmans, Machado de Assis e Eça de Queirós desse um novo estatuto à prosa literária, elevando o romance, o conto e a novela (aliás, os três grandes gêneros do séc. XIX) ao cume das manifestações estético-artísticas relevantes. Hoje, é inquestionável a qualidade da prosa de Guimarães Rosa ou de José Saramago, para ficarmos apenas no âmbito das literaturas de língua portuguesa. É notável, em mais de um sentido, a alta poetização que permeia os textos de ambos, da mesma forma como chama a atenção as pesquisas formais, no âmbito narrativo, encetadas por Rosa e Saramago. Digo que, no caso, tanto a poesia quanto a prosa têm-se alimentado mutuamente. Por outro lado, principalmente a partir do séc. XIX e de forma contundente neste séc. XX, poetas e romancistas esbateram cada vez mais as fronteiras entre os gêneros e subgêneros literários e entre as noções tradicionais de prosa e poesia, buscando um radical meio de expressão que desse conta da novidade, da beleza às vezes trágica e da magnitude (nem sempre positiva) da vida e do mundo modernos.

É claro que a idéia de poesia pura e de prosa pura permanecem; porém é inegável que o hibridismo prosa-poesia é uma realidade a ser levada em

consideração por poetas, escritores, teóricos, críticos e estudiosos da literatura contemporânea.

Isto posto, passo à tentativa de elucidar algumas questões relativas à prosa e à poesia: em primeiro lugar, a poesia é um discurso condensado, que se utiliza do verso, da estrofe, da rima (ou não) e de um ritmo próprio; a prosa é um discurso mais distendido, que se utiliza de parágrafos sintaticamente mais articulados que a linguagem da poesia para uma melhor concatenação e expressão de idéias. A prosa literária utiliza-se de metáforas, como a poesia, e tem seu ritmo próprio, conseguido não através de versos, rimas ou homofonias diversas, mas segundo o encadeamento lógico do discurso. No entanto, rimas, homofonias e tropos retóricos variados são encontráveis nos mais diversos prosadores. A poesia, segundo Jakobson, liga-se mais estreitamente à metáfora (eixo paradigmático), enquanto a prosa prende-se à metonímia (eixo sintagmático). A poesia vale-se de uma linguagem extremamente turva, opaca, figurada; a prosa emprega sobretudo uma linguagem cristalina, pura, corrente. A poesia mostra, sugere, evoca; a prosa ficcional narra uma história, elucidada, descreve, disserta. Segundo Octavio Paz, a prosa *...é um gênero tardio* (PAZ, 1996, p. 12), enquanto a poesia existe desde sempre: *...é a forma natural de expressão dos homens* (idem, ibidem). A prosa, ainda na concepção de Octavio Paz, é simbolizada por uma linha *...reta, sinuosa, espiralada [ou] ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa* (idem, ibidem), enquanto a figura geométrica mais pertinente à poesia é o círculo ou a esfera, fechados em si mesmos. Para Paul Valéry, finalmente, a prosa está para o andar assim como a poesia está para a dança, ou seja, reafirma-se aqui o caráter intencional da linguagem poética.

Segundo o já citado Jean Cohen, na prosa há a perfeita adequação entre o som e o sentido (homossemia); o discurso prosaico, no entanto, evita a homometria, a homofonia e a homorritmia da poesia, responsáveis pelo caráter de repetição (*versus*, retorno) e monotonia do verso. Por outras palavras, Cohen concorda com Paz ao caracterizar a prosa como linear e discursiva, propícia à expressão do pensamento, enquanto a poesia perfaz um discurso cíclico, repetitivo, voltado sobre si mesmo. O verso, para Cohen, *...não é não-prosa, mas antiprosa* (COHEN, 1974, p. 80). Entretanto, afirma o crítico que o verso não é uma realidade apenas fônica, destituída de sentido: se assim fosse, ele nada significaria, e a leitura de um poema não nos transmitiria coisa alguma. O verso aproxima-se da prosa, assim, por sua linearidade e discursividade especiais, que fazem dele unidade portadora de um significado, como o discurso da prosa.

Ainda parafraseando Cohen, fica evidente que a mensagem da prosa também é poética, uma vez que a prosa vale-se de procedimentos próprios da poesia no trabalho com a linguagem. Assim, se a poesia é poesia e prosa

(porque cíclica e artística, de um lado, e significativa, de outro), a prosa é prosa e poesia (porque linear e significativa, mas também artística).

Uma última consideração: Aristóteles, em *Poética*, procurou sistematizar a multiforme produção literária de sua época. Mais tarde, filósofos e críticos como Hegel ou Emil Staiger também sistematizaram a produção literária a partir dos cânones aristotélicos.

Assim, como vimos, desde Aristóteles tende-se a considerar a poesia como arte superior à prosa: subgêneros como a epopéia, a tragédia ou a comédia, pelo menos até o Romantismo, eram escritos em versos; os fragmentos do *Satyricon* que nos chegaram mesclam prosa e poesia, assim como *O asno de ouro*. Como consequência, os três grandes gêneros literários preconizados por Aristóteles versam sobre a poesia: o gênero lírico compreende a poesia lírica e seus subgêneros, como a ode e a écloga; o gênero épico compreende a epopéia; o dramático, a tragédia e a comédia. Hegel propõe este último como síntese dos gêneros lírico (tese) e épico (antítese). O chamado gênero narrativo, que engloba produções em prosa como o romance, a novela, o conto, o sermão ou o ensaio, só bem mais tarde mereceu a atenção dos estudiosos.

É claro que este é um assunto aberto nos estudos literários, com divergências atroztes entre vários críticos e teóricos. A observação acima não pretende atizar mais lenha na fogueira das vaidades e veleidades críticas, mas tão somente chamar a atenção para a recente valorização da prosa artística enquanto instrumento estético de valor e características próprias.

À guisa de conclusão: Poesia como forma de conhecimento

Este trabalho procurou, a partir do estudo de alguns elementos essenciais à linguagem e ao discurso da poesia, caracterizá-la em seu estatuto próprio. Além disso, teceu algumas relações entre a poesia e a prosa, buscando compreendê-las em sua especificidade e literariedade específicas. A rápida conclusão que ora se esboça, a partir do que foi evidenciado no corpo do estudo, procura validar a poesia – a literatura, enfim – como forma singular de conhecimento:

A literatura, pois, na acepção de textos escritos com finalidade estética, ou como conjunto dos escritos artísticos de um país, constitui-se como um bloco de estudos específicos, pois dá origem a estudos de historiografia, crítica e teoria literárias, os quais procuram investigar as características próprias do texto literário e suas relações com a história ou com a sociologia, a filosofia, a psicanálise, a ciência, as outras artes. A literatura, assim, propicia um tipo de conhecimento específico, extremamente dialético.

Por outro lado, literatura é criação, expressão de um caráter subjetivo, que transforma e deforma a realidade ao formar (construir) a obra poética. Por isso a obra literária (monumento), tomada pela ciência ou a história como documento explicativo de determinado período histórico nebuloso, acaba sempre por oferecer pistas falsas, lacunosas e inconcludentes. A poesia, portanto, não é uma forma de conhecimento objetivo como a história ou a ciência.

A respeito deste problema, assim se manifestam alguns filósofos: para Platão, a arte pode ser forma superior de conhecimento, mas ao admitir que Homero ensinou mal os helenos, e por ter expulsado a poesia e a arte da República Ideal, o filósofo grego denuncia a nocividade da expressão artística, taxando-a de forma inferior de conhecimento. Horácio, ao preceituar a poesia como doce e útil, agradável e própria para o ensinamento dos jovens, tenta conciliar o pensamento platônico. Para Baumgarten e Hegel, a poesia é forma inferior de conhecimento, pois a estética tem por objeto o saber sensível, não o saber racional, próprio da ciência. Kant considera a arte como finalidade sem fim, desinteressada (o pensamento de Kant, neste particular, corrobora a concepção moderna, que explora o caráter de intencionalidade da linguagem literária). Finalmente, se Kierkegaard vê a arte como danação e forma inferior de conhecimento, Schopenhauer a considera como salvação, forma superior de conhecimento e único meio de apreensão da essência das coisas.

O problema, como se vê, é instigante e infundável. Como este trabalho arrasta-se já por longas páginas, gostaria de encerrá-lo com a seguinte reflexão: a poesia é um fato, uma realidade estética regida por leis próprias; sua matéria-prima é a palavra; seu objeto é a expressão do sentimento profundo do autor a um leitor sensível; além deste aspecto expressivo, é inegável na melhor poesia o aspecto construtivo, a arte como um fazer (Pareyson). Assim, se a poesia transmite algum conhecimento, acredito que este conhecimento não é inferior ou superior, mas apenas diferente, especial, específico: aprendemos sobre as paixões humanas ao lermos os trágicos gregos ou Shakespeare; aprendemos sobre o homem do sertão, seus mitos, lendas, fauna e flora, ao lermos João Guimarães Rosa. Claro que os autores expressam o seu ponto de vista, a sua realidade, a sua sensibilidade, a sua forma pessoal de conceber e ver o mundo, e deformam, assim, a dita realidade objetiva pleiteada pela ciência. Entretanto, qual tratado de psicologia, de antropologia ou de botânica seria capaz de enriquecer nossa sensibilidade como a poesia? Como comungarmos com um reles e pretensioso manual científico?

A propósito, parafraseio o cineasta português Manoel de Oliveira, que em uma de suas viagens ao Brasil, disse em entrevista à TV Cultura: *Os poetas compreendem tudo e não explicam nada; os cientistas explicam tudo e não compreendem nada.*

Referências bibliográficas

- BANDEIRA, M. *Poética*. In: *Seleção em prosa e verso*; organização, estudos e notas de Emanuel de Moraes. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- BRIK, O. *Ritmo e sintaxe*. In: *Teoria da literatura II (Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov)*; tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1989 (Signos 16).
- COHEN, J. *Nível fônico: a versificação e Nível semântico: a predicação*. In: *Estrutura da linguagem poética*; tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- HEGEL. *Estética (Poesia)*; tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980 (v. VII).
- LEFEBVE, M. -J. *Funcionamento do discurso poético*. In: *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*; tradução de José C. Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.
- LYRA, P. *Conceito de poesia*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992 (Princípios 57).
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- PAZ, O. *Verso e prosa e A imagem*. In: *Signos em rotação*; tradução de Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão de Celso Lafer e Haroldo de Campos. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996 (Debates 48).
- TOMACHÉVSKI, B. *Sobre o verso*. In: *Teoria da literatura II (textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov)*; tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1989 (Signos 16).
- VALÉRY, P. *Poesia e pensamento abstrato*. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Bibliografia consultada

- ADORNO, T. W. *Lírica e sociedade*; tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho com assessoria de Roberto Schwarz. In: *Os pensadores*. 2ª ed. São Paulo: Abril cultural, 1983.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: *A poética clássica*; introdução de Roberto de Oliveira Brandão; tradução de Jaime Bruna. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

- BAUMGARTEN, A. G. *Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema*. In: *Estética: A lógica da arte e do poema*; tradução de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BOSI, A. *Frase: música e silêncio*. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.
- _____. *Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões*. In: *Leitura de poesia*; organização de Alfredo Bosi. São Paulo: Ática, 1996.
- CANDIDO, A. *Exercício de leitura. Textos*, Araraquara, nº 1, p. 9 - 21, 1975.
- _____. *O estudo analítico do poema*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas (FFLCH/USP), 1996.
- _____. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas (FFLCH/USP), 1997.
- _____. *Entrevista*. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992.
- _____. *Na sala de aula: Cadêrno de análise literária*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1995 (Fundamentos 1).
- DUFRENNE, M. *O poético no poeta e As figuras do poeta*. In: *A poética*; tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ELIOT, T. S. *A função social da poesia e A música da poesia*. In: *De poesia e poetas*; tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- JAKOBSON. *Poesia da gramática e gramática da poesia e Configuração verbal subliminar em poesia*. In: *Linguística. Poética. Cinema*; tradução de Francisco Achcar et alii. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- MAIAKÓVSKI, W. *Poética: Como fazer versos*; tradução de Antonio Landeira e Maria Manuela Ferreira. 4ª ed. São Paulo: Global, 1984.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*; tradução de Maria Helena Nery Garcez. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PESSOA, F. *Páginas de doutrina estética*; seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena. 2ª ed. Lisboa: Inquérito, s/d.
- POE, E. A. *O princípio poético e A filosofia da composição*. In: *Poemas e ensaios*; tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1985.