

Manoel Ricardo de Lima*

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

5 cenas equívocas de leitura

Resumo: O artigo trata das possibilidades de relação entre a poesia e a filosofia traçando um percurso heterodoxo entre algumas dessas possibilidades assim como pensadores que a articularam, tentando atribuir a essa relação algum espectro de materialidade.

Palavras-chave: poesia, filosofia, materialidade

Abstract: The article deals with the possibilities of a relationship between poetry and philosophy, tracing a heterodox path between some of these possibilities as well as the thinkers who articulated them, attempting to attribute some spectrum of materiality to this relationship.

Keywords: poetry, philosophy, materiality

Vivemos no mundo que criamos

Pedro Costa

cena 1.

Em 1939, María Zambrano estava exilada no México, no bairro de Coyoacán, onde também ainda vivia Trótski. Ali escreveu um longo ensaio, *Filosofia e Poesia*, editado pela Universidade de Michoacán nesse mesmo ano. Na segunda parte desse texto, intitulada “Poesia e Ética”, procura discutir esse contágio numa tentativa de reler algo do pensamento de Platão já diante da iminência da guerra na Europa. E aponta para a condenação que o filósofo fez da poesia e do poeta porque os percebeu contra o lugar efetivo da justiça entre a lei e a realidade da lei (sempre flageladora, inapelável, absoluta).

A autora diz ainda que considera muito estranho que em tempos tão sombrios, logo tão propícios, como os tempos do moderno, não se pratique uma revisão mais amparada de velhos processos e velhas condenações, como esta, à poesia. Tanto relativamente à condenação que se manteve e se mantém através de Platão quanto uma outra,

apropriada pela modernidade, que tem origem no ressentimento. Para Zambrano, Platão estava muito perto dos deuses e dos mitos e não podia prescindir dessa proximidade. Por isso ele não conseguiu pensar o *ser* no homem concreto, na débil e pálida realidade de cada homem. Já lhe era suficiente que a humanidade existisse por si, e a cidade ideal é uma espécie de garantia e de aplacação para os deuses. Os homens iam existir, mas era como se existisse um único homem que se libertaria dos deuses tirânicos através da razão. Mas a poesia, que toma como origem a *palavra*, é um antes e um depois da razão. María Zambrano entende a *palavra* e seus usos no poema como uma deliberação das imagens e também um fato, uma ação fecunda e, principalmente, um exercício para a impessoalidade. Para ela, toda *palavra* atua viva e em duração, em cada sentido e em cada imagem que sugere, para além da razão. Assim, o verdadeiro tirano para a cidade ideal é o poeta. E Platão desenvolve essa condenação explícita porque a poesia é o que vem contra a justiça. Zambrano relê e refaz o jogo: a poesia vem contra a justiça, mas apenas porque vem antes contra a verdade.

Ora, para o mundo grego de Platão é a ideia do ser que determina todo caráter de revelação e é a isto que ele empenha sua lealdade. Zambrano discorre num suplemento à questão e afirma que “a justiça não é senão o correlativo do ser na vida humana e no seu mundo correspondente” (Zambrano 2000: 74). E indica, anacronicamente, como isso aparece antes e de modo inverso em Anaximandro, um suposto discípulo de Tales: quando, para ele, o ser é a injustiça – o ser das coisas é a injustiça. E para reparar essa injustiça é preciso que as coisas, todas, e cada uma, reintegrem-se de alguma maneira no *escuro*¹ no indeterminado *apéiron*. O *apéiron* é algo insurgido (o que não surgiu nunca, embora exista) e imortal.

Zambrano conclui que “não há motivo para que seja concedida a existência a nada determinado; que algo exista é já uma injustiça. Todo o ser algo significa ser à custa de algo; ser algo à custa de que outro algo não seja” (*idem*: 74). Ser, diz ela, é ser ao contrário, como também nos diz Heráclito. A unidade das coisas nunca é completa, há de ser sempre referida a *um outro* (como propõe um pouco depois). E assim, ela reabre o jogo:

A unidade, congênita com o ser, não reside inteira e unicamente no todo. Só a harmonia de todos os contrários é verdadeira. A justiça seria esta total harmonia, somente.

Na harmonia Platão também busca a justiça. Nada é justo senão referindo-se ao todo. Mas este todo não significa a integração dos contrários, e menos ainda a do ser e do não-ser.

É um todo em volta do que é. A justiça, mesmo sendo harmonia, é vingativa, condenatória pelo menos. Recolhe no seu concerto a disparidade mas sujeitando-se à unidade. Afirma e nega: divide. E algo do que nega é a poesia.

Por que isto acontece? A poesia, diante da justiça, representa o engano. Pois representar já é engano, fingimento. [...] Somente ela se escapa do ser, evita-o e até o engana. [...] Graças a ela, não é preciso sair deste mundo para ser plenamente [...].

O poeta não quer salvar-se; vive na condenação e, ainda mais, amplia-a, alarga-a, aprofunda-a. A poesia é, realmente, o inferno. [...] O inferno (como aparece em Dante sob o desenho geométrico de Virgílio) é o “lugar onde não se espera” [...] e a poesia é o único rebelde perante a esperança da razão [...], o que faz do desespero a sua forma de ser, a sua existência. (Zambrano 2000: 75-77)

cena 2.

Em 1938, um ano antes do ensaio de María Zambrano, Bertolt Brecht anota em seu diário do período em que viveu na Dinamarca, dia 25 de julho, um pequeno comentário acerca do gesto de escrever, ou seja, em torno de uma ética *da* e *com* a escrita, que tem a ver com a presença de Walter Benjamin em sua casa, ao seu lado, e escrevendo. A cena é muito singular: dois amigos escrevem juntos recuperando a imagem de uma *oficina de imaginação crítica* que pode ser lida e vista tal como a reelaborada por Mário Faustino alguns anos depois: “numa hora de trégua, sem a pretensão da novidade, dois poetas dispõem-se um ao outro para esclarecer, mover e trocar experiências” (1964: 15) – quando toda palavra (toda imagem) e toda imagem (toda palavra) é viva e se lança diante de um tempo, de um espaço, do homem e nunca indiferente. Algo como: “fica a meu lado, agora”.

Brecht e Benjamin estão exatamente diante de um tempo como aquele imposto por Borges, “en que no podemos entender” ou em “una época extraña”, quando “[e]l planeta había sido parcelado en distintos países, cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias, de un pasado sin duda heroico, de derechos, de agravios, de una mitología peculiar, de próceres de bronce, de aniversarios, de demagogos y de símbolos. Esa división, cara a los catógrafos, auspicia las guerras”.² Ou seja, trata-se de um tempo em que o natural é praticar a defesa insistente de uma ideia de mapa e de antecipação da terra e do mundo pela cartografia – praticamente o projeto fascista da modernidade a partir da inferência finita da fronteira, ou seja, do modelo – e que, por causa disso, antecipar também, naquele momento, a guerra que vem e quando já havia “uma barbárie suficiente para manter toda situação de barbárie”. Diz Brecht em sua anotação:

Toda concepção de um César é inumana. Por outro lado, é impossível demonstrar inumanidade sem ter alguma humanidade. E não posso simplesmente descrever as coisas a partir da situação de hoje. Tenho de fazer com que a situação alternativa pareça possível quando vista da perspectiva daqueles tempos também. Um mundo frio. Um trabalho frio. E no entanto posso ver, nos intervalos da redação ou enquanto escrevo, como chegamos tão baixo no plano humano.

Benjamin está aqui. Está escrevendo um ensaio sobre Baudelaire. Há boas ideias no texto. Ele mostra como a probabilidade de uma época sem história distorceu a literatura depois de 48. A vitória em Versalhes da burguesia sobre a comuna sofreu descontos antecipados. Chegou-se a um acordo com o mal. Que tomou a forma de uma flor. É útil ler isso. Estranhamente é

o *spleen* que permite a Benjamin escrever isto. Ele usa como seu ponto de partida algo que dá o nome de *aura*, que está ligada aos sonhos (devaneios). Diz ele: se você sente um olhar dirigido a você, mesmo nas suas costas, você o retribui (!). A expectativa de que aquilo para que você olha olhará de volta para você cria a aura. Supõe-se que isso está em decadência nos últimos tempos, junto com o elemento de culto na vida. Benjamin descobriu isso enquanto analisava filmes, onde a aura é decomposta pela *reprodutibilidade* da obra de arte. Uma carga de misticismo, embora sua atitude seja contra o misticismo. Este é o modo como o entendimento materialista da história é adaptado. É abominável. (Brecht 2002: 8-9)

É nesse ensaio em torno da poesia e do pensamento de Charles Baudelaire (que, por sua vez, nunca falou em arte moderna, mas sempre em vida moderna), e escrito também ao lado de Brecht, que Walter Benjamin desenvolve uma leitura daquela segunda condenação apontada por María Zambrano: a que é um desdobramento próprio da modernidade porque tem origem no ressentimento. Benjamin lê esse ressentimento, principalmente nas fulgurações do *flâneur* que comparecem anotados sob o olhar de Baudelaire diante de uma paisagem já sem medida humana: porque, ele nos lembra, toda *flanêrie* é noturna, violenta, desesperada e ressentida. Quase uma ilusão de vida.

Noutra disposição desse texto sobre Baudelaire, na parte que ficou conhecida como *Parque Central*, fragmento 35, Walter Benjamin dilata, entre outras impressões praticadas por subtração, a imagem da catástrofe a partir do imperativo gerado por um novo conceito de progresso. Ele diz que se deve fundar o conceito de progresso na ideia de catástrofe. E desenha a imagem dessa fundição: “Que tudo ‘continue assim’, isto é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado. O pensamento de Strindberg: o inferno não é nada a nos acontecer, mas sim *esta vida aqui*” (Benjamin 1989: 174). Strindberg, que foi um dos escritores favoritos de Kafka, ao impor o inferno como “*esta vida aqui*”, termina por sugerir ao jovem Franz Kafka, seu leitor mais atento, a construção de um *Luftmensch* e, ao mesmo tempo – o que este faz a partir do inseto (o animal imprestável para o sacrifício) e de suas marionetes com fios invisíveis –, a ideia de que a *comunidade* é um inviável e um impossível. Para Kafka não há vida comum, não há vida em comum, não há vida para o comum.

cena 3.

Em 1943, cinco anos depois da anotação deslocada do diário de Brecht, quatro anos depois do ensaio de María Zambrano e quando Benjamin já estava suicidado, projetando-se diante de uma imagem que é a *do meio* da guerra, Drummond publica seu livro “melancólico e vertical” – ou seja, quando é também o *spleen* que lhe permite escrever isso –, *A Rosa do Povo*. Devorado pela ideia da poesia emaranhada na cultura e, mais ainda, pela possibilidade de fazer uma inversão severa em toda e qualquer ideia de cartografia (que já comparecera figurada, por exemplo, na frase e na perspectiva simplória

de uma crônica de Rubem Braga de 1939, *Guerra*: a de que diante da guerra o país deveria pedir a Deus para ser deixado de fora e apenas enviar um telegrama reproduzindo o título de um antigo samba: *Eu sou pobre e moro longe*³), Drummond estica a corda do que é escrever, do que é um livro e do quanto se empenha um poema para a composição de uma armadilha, de um jogo, um *scherzo*, que produza alguma radicalidade para o corpo numa proximidade absoluta com um tempo. Escrever se abre para inscrever, dizer as imagens, dizer das imagens, dizer com as imagens e, numa re-exposição do que resta, DIZER (apontando para uma condição intransitiva, um *ethos*, *der Dichtung*).

Há, como exemplo, em quase toda a poesia de Drummond, a inscrição de uma série que se alarga frente a uma outra imagem da catástrofe, aquela que supostamente teria sido também articulada por Anaximandro (nome que significa, em grego, o “rei do recinto”): a de uma primeira representação geográfica do mundo, um primeiro mapa, quando o que passa a valer e a sustentar a Terra é apenas a precariedade desenhada de seu modelo. Assim, já estamos diante da lei, da realidade da lei (flageladora, inapelável e absoluta), algo como controle e poder. Essa série aparece em várias imagens da poesia escrita por Drummond: “Imaginação, falsa demente” (em “Dissolução”); “Oh razão, mistério” (em “Áporo”); “inquieta, vivo” (em “Poesia”); “E a palavra, um ser” (em “A palavra e a terra”) etc.

O que se pode perceber aí, olhando essas imagens em corte, é como Drummond reescreve a ambivalência da ideia moderna que foi incorporada pela ideia grega do *ser*. Um exemplo é o passeio demarcador da condenação que vem nessa ideia através da radicalidade de Hamlet diante do cadáver da história – *ser ou não-ser* – fazendo uso da conjunção alternativa *ou*, que de fato é a origem da *fala infernal* e do *a vida aqui* já figurados no personagem de Shakespeare. Numa expansão pela modernidade – de Walt Whitman a Melville, de Kafka a Godard, de Beckett a Pasolini, de Moreira Campos a Assis Brasil e Pedro Costa, de Cesar Aira a Carlos Ríos, mais recentemente etc. – os usos da conjunção se modulam com força para a aditiva e, *ser e não-ser*, mas sem perder de vista o velho processo e a velha condenação da lei que ainda se ampara no uso da conjunção alternativa, *ser ou não-ser*.

cena 4.

Em 1917, Amado Nervo publica um conjunto de poemas com o título de *Elevación*. No poema “Lugar comum” podemos ler um jogo sereno com as imagens que vêm para destruir a destruição propondo alguma tomada de posição. Já temos previsto no poema o deslocamento do passaporte mexicano de Nervo – da Cidade do México até uma centralidade europeia – mas também um confronto e uma aprendizagem de uma ideia de *ser* que, agora, em nosso tempo, se estabelece como máquina legitimadora e autonomista ou como uma natureza que passa a ser tratada apenas como “um recurso natural” (expressão própria de um sistema cartografado como possível, o do dinheiro) que mantém e provém uma única forma de ler tudo para cumprir o jogo estratégico e

sem margens da monocultura que preenche toda centralidade sem permitir deixar o centro vazio ou minimamente disponível:

Lugar común, seas
loado por tu límpida prosapia
y nunca más desdénente los hombres.
Expresión dicha ya por cien millones
de bocas, está así santificada.
Cien millones de bocas
han clamado: “Dios mío”, y cien millones
de veces El Eterno
encarnó en ese grito.
Cien millones de bocas
dijeron: “Yo te amo”,
y al decirlo engendraron cien millones
de veces al amor, padre del mundo...

Hay todavía locos que pretenden
decirnos algo nuevo, porque ignoran
los libros esenciales
en que está dicho todo.
*[“Se necessita ser un tonto o un ignorante para
imaginar que se tiene una idea que ningún hombre
ha tenido antes” – Goethe]*
Buscan las frases bárbaras,
las torcidas sintaxis,
los híbridos vocablos nunca juntos
antes, y gritan: “Soy un genio, eureka!”
... mas los sábios escuchan y sonríen.

Oh, tú, Naturaleza, madre santa,
oh, tú, la siempre igual y siempre nueva,
monótona, uniforme, simple, como
la eternidade, bendita seas siempre! [...]

Benditos seais, moldes
de donde surge el mundo cada día
semejante a sí propio; [...]

Hablemos cual los dioses,
que siempre hablan lo mismo.
Oigamos las palabras
sagradas que dijeron los abuelos
al reír y al llorar,
al amar y al morir...
Mas al decir: “amor”, “dolores”, “muerte”,
digámoslo en verdad,
con amor, con dolores y con muerte.
(Nervo 1917: 12-15)

O poema insere uma tarefa de leitura que nos lança a um impasse: como ainda DIZER COM. Algum empenho possível para uma geografia imaterial, imperfeita e incompleta do pensamento e de um inaparente, quando toda arte ainda é o que nunca se realiza na condição inespecífica e inoperosa da *poesía*⁴: em vez de encontrar respostas, deixar algumas perguntas ativas. Algo muito próximo do que disse Blanchot numa carta de 6 de abril de 1981 a Vadim Kosovoï, acerca de um comentário que Vadim fez sobre o trabalho de Bóris Pasternak:

Recurso incompreensível (ultrapassando a simples compreensão) da poesia [...]. Vem-me à memória a reflexão provocadora que se lhe atribui: ‘Não gosto da poesia em geral’ ou ‘não suporto os versos’. Do mesmo modo, Georges Bataille anotou: *Ódio da poesia*. Mas é porque ela é insuportável, porque não a suportamos, afora toda aquiescência e toda admiração fácil, que ela nos chama até no silêncio que lhe pertence, que ela nos obriga a ouvir o inaudito ao qual é preciso responder como questão sempre esquivada. (Blanchot 2012: 75)

cena 5.

Em 1980, um ano antes da carta de Blanchot a Vadim Kosovoï, e trinta e seis antes anos de ser tema da FLIP (numa deliberação irrestrita de monumento ou aquilo que anula a morte e nos coloca diante do morto, sem potência ou vontade), Ana Cristina Cesar fazia anotações de leitura numa antologia de poemas de Drummond que lhe pertencia. Ao lado de cada poema lido temos um esforço de atenção para o quanto escrever é, antes e depois, apenas, *ler* (sem perder de vista que ler é ver). Um dos poemas que recebe anotações muito interessantes de Ana é “Ontem”, publicado exatamente em *A Rosa do Povo*. Poema que aparece como uma adjacência ao lado de “Áporo”, este sim o poema mais lido e muito comentado por um sem-número de críticos e poetas, como Davi Arrigucci Jr. ou Décio Pignatari. Mas num deixar-se ali, na página ao lado, à margem, vazio e disponível, é “Ontem” que parece convidar Ana Cristina a praticar uma ideia de leitura com mais intensidade:

Até hoje perplexo
ante o que murchou
e não eram pétalas.

De como este banco
não reteve forma,
cor ou lembrança.

Nem esta árvore
balança o galho
que balançava.

Tudo foi breve

e definitivo.
Eis está gravado

não no ar, em mim,
que por minha vez
escrevo, dissipo.
(Andrade 2012: 357)

Ana Cristina anota: “o verso não atinge, não recupera as coisas”, “o real é inatingível, é um impossível”, “a escritura é perda”, “imagens em que o real foge, se imobiliza” e, principalmente, “escrever é dissipar o real”. Assim, as anotações recuperam, como leitura, o impensável do gesto de Drummond nos usos deliberados da vírgula para armar um neutro entre o ser e o não-ser: *escrevo, dissipo*. Roland Barthes define o *neutro* como aquilo que burla (que engana) o paradigma e seu binarismo implacável. O NEUTRO É um *ne-uter*: nem um, nem outro. Em outras palavras: diante da arrogância do sentido e da verdade do discurso, ele propõe o não-sentido e um discurso que possibilite uma trapaça à verdade. Quando escrever é dissipar e dissipar-se, como aparece, noutros exemplos, tanto no gesto da poesia de Fernando Pessoa quanto no gesto *infrave* de Marcel Duchamp ao enfrentar os modos de operação da imagem com sua máquina celibatária numa tentativa de desfazer os modelos que lhe são, sobretudo, literários.

Jean-Luc Nancy, em *Resistência da Poesia*, afirma que a “poesia não tem exatamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. O sentido de poesia é um sentido sempre por fazer” (Nancy 2005: 10). O que Drummond nos apresenta com o uso da vírgula é uma dissipação do sentido, um hiato, um nem um nem outro, um sentido sempre por fazer. A poesia seria aquilo que nos avisa que só é possível penetrar a história com o que nós próprios criamos, porque

vivemos no mundo que criamos. Ela “extraí o acesso de uma antiguidade imemorial, que nada deve à reminiscência de uma idealidade, mas é a exata existência atual do infinito, o seu retorno eterno” (Nancy 2006: 16). Por fim, Ana Cristina Cesar sublinha em “Rola Mundo”, o poema que está acima de “Áporo” e de “Ontem”, um desmanche de Drummond: “Joguei tudo no bueiro”. Uma resistência da poesia naquilo que é o seu próprio fazer, logo seu inespecífico DIZER COM “agachada, como um animal, dobrado como uma mola, e deste modo, em ato, já”, como sugere Nancy.

A questão da construção de um ethos, sempre por fazer, talvez nos seja porque estamos o tempo inteiro, de fato, diante da leitura que ainda pode ser feita – ou seja, diante do inferno. Escrever é, tanto como sintoma quanto como experiência, um gesto um pouco mais incorporado à escuta: *LER*. Assim, podemos tentar um traço em torno da ideia de uma ética da escrita e para a escrita, de uma ética *com* a escrita, que se constrói como política quando se imprime como aprendizagem através de uma ética da leitura. Ler o livro impensado é ler as imagens impensadas, ainda não escritas; colocar-se diante dessa luta *das* e *com* as imagens como uma maneira de tornar possível o impossível daquilo que o *livro* ainda não é. Muito antes e muito depois da violenta ideia de obra (esta circunstância plena e insuficiente de materialidade e vazio, logo, uma circunstância fútil) e numa penetração ao mundo como ontologia e começo. Ou seja, no momento quando paira sobre nosso frágil e minúsculo corpo humano empenhado entre o jogo e a imaginação, a *atribuição errônea* e o *anacronismo deliberado*, para de algum modo indicar que podemos, quem sabe, nos livrar de uma quarta e total condenação: a do comentário.

NOTAS

* Manoel Ricardo de Lima [1970, Parnaíba, PI] é professor na Escola de Letras e no PPGMS, UNIRIO. Publicou, entre outros, *Leminski: pensador selvagem* [Mórla], *O lado esquerdo* [Mórla/Cultura e Barbárie], *O figurante, o vagabundo – ensaios mínimos* [Mórla], *A guerra da água* [7Letras] e *Maria quer o mundo* [Edições SM, para crianças]. Coordenou a publicação dos 9 livros de Ruy Belo, edição brasileira [7Letras]. É pesquisador CNPq/PQ2.

¹ Giorgio Agamben postula num pequeno ensaio enquanto lê o poeta Ossip Mandelstan, *Che cos'è il contemporaneo*, uma ideia de *escuro* (o seu *apéiron*) e nos convida a pensar uma perspectiva desse *apéiron* diante do que enredamos como justiça a um direito de conserva e de conservação: o *contemporâneo* –

nosso tempo de vidência e evidência exatamente porque “nosso”. Agamben parece reler também a frase de Goethe quando este diz que “as trevas nivelam a tudo”, logo, é o escuro que conserva tudo e desmonta toda e qualquer capacidade de metamorfose. O que faz também, muito antes, Flávio de Carvalho, no final de seu ensaio *As ruínas do mundo* (1936), quando imprime uma ideia da revolta como aquilo que pertence ao mundo extrauterino da luz e dos domínios da reação, e retoma o princípio de Goethe na sua última frase: “As trevas são sempre niveladoras”.

² Poema de Borges publicado no *La nación*, em 1982, durante a Guerra das Malvinas, e intitulado *Juan Lopez y John Ward*. Depois, publicado em seu livro de poemas *Los confederados* (1985).

³ A crônica de Rubem Braga, *Guerra*, de 04.09.1939, foi publicada em seu livro *Uma fada no front* (1994). A citação do texto se encontra na página 65, ver bibliografia. A certa altura ele também diz, contraditoriamente que: “Não é se encastelando em sua convicção pacifista que o homem há de evitar a guerra. É se juntando aos outros homens para impedir o domínio da sociedade pelos provocadores da guerra. É lutando em massa contra a guerra, contra o absurdo do sistema social que conduz inevitavelmente à guerra. Alguns países da Europa atual estavam, nestes anos, dominados por governos cujo programa era exclusivamente dominado pela ideia da guerra. Não é nada espantoso que ela tenha vindo...”

⁴ É importante desfazer a ideia de que a *poesia* é uma condição da palavra desenhada sobre uma superfície e em versos. Entenda-se assim a *poesia* como um caráter da invenção e com a invenção, “um mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido” e aquilo que pensa antes de uma ideia da matéria, ou seja, que produz um pensamento, que não cessa de dizer, que não cessa de se dizer.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (2008), *Che Cos'è il Contemporaneo*, Roma, Nottetempo.

Andrade, Carlos Drummond (1943/45), *A Rosa do Povo*, Rio de Janeiro.

-- (2012), *Poesia 1930-62*, São Paulo, Cosac Naify.

Benjamin, Walter (1989), *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo* (1989), trad.

J.C. Martins Barbosa et al., São Paulo, Brasiliense.

Braga, Rubem (1994), *Uma Fada no Front*, Porto Alegre, Artes e ofícios.

Brecht, Bertolt (2002), *Diário de Trabalho*, vol. 1 – 1938-1941, trad. Reinaldo Guarany et al, Rio de Janeiro, Rocco.

Carvalho, Flávio (2005), *Os Ossos do Mundo*, São Paulo, Antiqua.

Faustino, Mário (1964), *Cinco Ensaios sobre Poesia*, Rio de Janeiro, GRD.

Nancy, Jean-Luc (2005), *A Resistência da Poesia*, trad. Bruno Duarte, Lisboa, Vendaval.

Nervo, Amado (1917), *Elevación*, Buenos Aires, Editorial Tor.

Zambrano, María (2000), *A Metáfora do Coração e Outros Escritos*, trad. José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim.