

Altino Caixeta de Castro: a rebelião solitária de um poeta plural*

CARLOS ROBERTO DA SILVA

*Professor no Centro Universitário de Patos de Minas.
Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.*

*E é quando assumo o que sou e o que não sou.
Altino Caixeta de Castro*

Resumo: Este trabalho tem por objetivo a análise de alguns aspectos da obra poética de Altino Caixeta de Castro a partir das teorias que abordam as relações entre tradição e modernidade e suas relações com o local e o universal. Pretende-se mostrar como o poeta de Patos de Minas entrelaça em sua obra elementos destas forças sem se filiar a nenhuma, criando, assim, uma poética múltipla e multiforme que ultrapassa as fronteiras estabelecidas pela historiografia literária e subvertendo qualquer possibilidade de classificação.

Palavras-chave: Altino Caixeta; poesia contemporânea; tradição; modernidade.

Abstract: This work aims at analyzing some aspects of the poetry of Altino Caixeta de Castro, according to theories that approach the relations between traditions and modernity and their relations between the local and the universal. We intend to show how the poet from Patos de Minas, Brazil, interweaves in his work the elements of these forces, without affiliating to none of them, creating this way a multiple and multiform poetics which goes beyond the frontiers established by the literary historiography, and subverting any possibility of classification.

Keywords: Altino Caixeta; contemporaneous poetry; tradition; modernity.

Altino Caixeta de Castro, que se autointitulou Leão de Formosa, nasceu na Fazenda Campo da Onça, hoje município de Lagoa Formosa, em 4 de agosto de 1916. Filho de Leão Theotônio de Castro e Júlia Fernandes Caixeta. Do pai, herdou o nome Leão para o pseudônimo, e da mãe, o gosto pelas rosas e a temática da cabra. Nascido de sete meses, o primeiro dos 14 filhos do casal Leão e Júlia tinha saúde frágil, recebeu todos os cuidados da mãe e distanciou-se dos trabalhos da fazenda reservados ao primogênito por tradição. A família, desde os avós, exercia duas profissões – fazendeiros e farmacêuticos. Por razões históricas, Altino dedicou-se aos estudos ainda na fazenda. Na década de 1930, estudou como interno no Colégio D. Lustosa, em Patrocínio. Ali dirigiu o jornal estudantil *O ideal*, e nele publicou seus primeiros poemas de feições parnasiano-simbolistas. Em 1937, matriculou-se como aluno do curso de Farmácia da Escola de Odontologia e Farmácia da Universidade de Minas Gerais. Cin-

* Este artigo é parte integrante de minha dissertação de Mestrado, defendido na PUC Minas, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Esther Maciel de Oliveira Borges

co anos mais tarde, farmacêutico bioquímico, diplomado, retornou a Patos de Minas, onde exerceu o comércio de drogas farmacêuticas, sem muito sucesso, dado seu fascínio pela poesia. Gostava de afirmar o poeta que, à feição de Drummond, ficou drogado pelas palavras.

A poética altiniana, que se ancora na diversidade temática e na pluralidade de estilos, se mostra múltipla, pois que floresce a partir da consciência lírica de um poeta mineiro que canta de sua aldeia e, por seu canto, eleva sua voz poética ao nível da grande e, por vezes, dissonante sinfonia da poesia universal. Em se tratando de Altino Caixeta de Castro, essa inserção no contexto da literatura universal se torna um paradoxo, pois sua poesia “tem sido uma rebelião solitária, subversão no subsolo da linguagem ou da história” (PAZ, 1993, p. 87). Rebelião porque Altino se alça ao universo da poesia por meio de sua própria experiência de leitura e de seu insistente exercício como poeta, o que constitui sua “altinidade”. Este neologismo, criado pelo poeta como título de um poema, guarda afinidades, sugere um diálogo com o conceito de *otredad*, de Octavio Paz, e ainda esclarece questões acerca da alteridade e da referencialidade da poesia altiniana. Para facilitar a compreensão, eis o poema, um belo exercício de poesia-crítica:

ALTINIDADE

Alço a sumidade de ser
dentro do soma de ser.

A minha altinidade:
outra altinidade.

Eu me consumo em alteridade.

A minha rosa é o meu soma
somado ao sumo do soma
assumo o pathos do poema (1980, p. 272).

Ao dialogar com os teóricos de seu tempo, Altino delineia sua individualidade na releitura do universo alheio, para conjugar com a urdidura das coisas de sua aldeia o olhar da universalidade – consciência de quem se consumiu em leituras de todos os campos do saber. Transformar o local em universal pelo exercício da linguagem, inscrever-se como sujeito lírico de sua escritura e assumir “o *pathos* do poema” é aceitar-se como matéria a ser moldada poeticamente. Assim, o *pathos* da poesia altiniana se declina (cf. CASTRO, 1980, p. 164) no espanto da paixão pela leitura, na perplexidade do olhar baudelairiano lançado sobre sua aldeia, no pastoreio da palavra e no exercício erotizante da escritura.

Na leitura e releitura do (uni)verso alheio, Altino “escava o palimpsesto” para decantar seu próprio “lixo lírico” (cf. CASTRO, 1980, p. 31). Dialoga com poetas e críticos de todos os tempos para que seu poema possa se elevar ao nível dos clássicos. Se essa atitude permite ao poeta a ousadia de visitar a tradição, também concede-lhe os lou-

ros da modernidade. Pois que nesse trânsito arriscado de quem aparentemente não se define, o poeta sequestra, parafraseia, parodia, saqueia e rastreia (cf. CASTRO, 1980, p. 253) os versos dos outros, inclusive os seus. Essa relação ultrapassa os limites da poesia e se transforma num jogo criativo de homenagem e negação a poéticas de outros tempos. Dessa forma, o diálogo que Altino trava com a tradição não é a partir de uma visão dogmática ou de engessamento, mas de renovação. Isso se torna um viés de mão dupla, pois no uso dos valores da tradição, o poeta se mostra moderno, e na sua modernidade, vê-se a tradição. Se vista em seu conjunto, a poesia altiniana se revela heterogênea, pois que retoma modelos da tradição e, ao mesmo tempo, nega-os. Altino constrói sua poesia também na desconstrução de formas rígidas do passado – inclusive modelos cultuados pelo autor em outros momentos –, mesmo que para isso seja necessário negar a sua própria poesia. E dessa maneira, a poesia altiniana é sempre outra nela mesma. A isso, Octavio Paz chamou de tradição da ruptura. O poema abaixo é um bom exemplo de ruptura com a forma da poesia tradicional:

DECLINAÇÃO DA FISSÃO DA FLOR

Feição dá flor	Fruição da flor
Faisão da flor	Fluição dá flor
Frezão dá flor	Fé (ação) da flor
Frição da flor	Fiação da flor
Ficção da flor	Fixão dá flor

FISSÃO
DA
FLOR

(CASTRO, 1980, p. 253)

A tensão gerada pela conjugação do local com o universal, do velho com o novo, da tradição com a modernidade, do eterno com o efêmero provoca essa explosão da “flor final”. Altino não foi vanguardista, nem mesmo um passadista, porém conseguiu aliar num mesmo projeto poético esse tipo de construção mais experimental com o modelo de soneto camoniano, sem apresentar uma fissura que estrangulasse a sua proposta poética. A habilidade em não se fixar fez do poeta da rosa um autor que se insere na modernidade e, por isso, se equipara a seus contemporâneos. Sabia, como Borges, que “a poesia é uma experiência nova a cada vez” (BORGES, 2000, p. 15).

Baudelaire, ao falar de Constantin Guys, o pintor da vida moderna, atribui-lhe três imagens que se complementam: o *flâneur*, o *homem do mundo* e a *criança*. E para ele, o *flâneur* é o observador apaixonado, “um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida” (idem, p. 21). O *homem do mundo*, para o poeta e crítico francês, é “o homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (idem, p. 16). E a *criança*, imagem da

sensibilidade da *infância redescoberta*, “é a curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do *novo*, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínio da beleza realçada pelo traje” (BAUDELAIRE, 1996, p. 19).

Altino Caixeta incorpora, por um viés diferente, essas imagens em vários momentos de sua poesia. É preciso salientar que o *flâneur* baudelairiano é uma figura urbana, que fixa “residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” da metrópole (BAUDELAIRE, 1996, p. 20), enquanto que Altino se fez observador de sua aldeia e de sua gente para pintá-las em palavras. Bem escreveu a esse respeito o Professor Roberto Carlos dos Santos:

A cidade fundada pelos modernos invoca a fuga ao monolítico, ao padronizado e ao homogêneo, talvez, esse ponto tenha servido para que Altino re-fundasse a sua aldeia, espaço-tempo que lembra o tempo medievo com a sua Cocanha pela fartura de beleza para saciar a fome de todos que dela precisam. A aldeia que existia na infância ainda permanece, mas em eterna recomposição. A aldeia é reconhecida por Altino, a priori, como infinitamente possível de declinação gradativamente ampliada em sua beleza. Em sua aldeia, socializada prodigamente com todos nós, há até mesmo o destempo, onde é possível e real os ponteiros rodarem “para trás”. Na realidade de sua aldeia os sacos de luz que enchem o carro de bois podem-se perder pelas estradas porque há o suficiente para ser repartido. Altino concebe a aldeia como “templo”, onde o seu cavalo pasta os vastos vitrais verdes e ainda rumina rimas.¹

Desde as moças-musas até as personalidades mais importantes de sua cidade, como professores, médicos, políticos, amigos estão expostos no painel de seus poemas. Se o *flâneur* baudelairiano admira a “beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais” (idem, p. 22), Altino decanta o lirismo de seus descampos advindo dos carneiros de seu pai, das rosas de sua mãe, da fartura do milho, mas também cede lugar à beleza do efêmero e do contingencial. A loucura de seu irmão Arnaldo, as rosas de seu amigo Pico, a história inusitada de Chantecler – seu cavalo comedor de dentifrício –, a experimentação em torno da abóbora madura, a chegada da primeira bicicleta são temas captados na busca da relativização da beleza e dos valores burgueses uniformizadores de uma sociedade. Desta maneira, o olhar altiniano desloca a antipoesia para a poesia. Se sua poética se move em direção a um cânone para o deslocar e depois se instalar nos seus intervalos, também ela se desarranja para permitir a poeticidade dos anônimos que, como o poeta, circulam no meio de sua gente.

Não bastasse a eternização por celebrar a sua aldeia, quis ser o *homem do mundo* nos poemas “Na manhã dos mortos” (1980, p. 207), “Das duas violências” (idem, p. 229), “Safra” (idem, p. 220), em que o poeta se mostra consciente do momento histórico mundial. Ou mesmo em:

¹ SANTOS, Roberto Carlos dos. *Altino Caixeta de Castro, Leão de Formosa: entre o universo da aldeia e a universalidade da poesia*. Trabalho apresentado no Seminário de Literatura, “Altino Caixeta de Castro: Uma eterna escritura”, Patos de Minas, 2002. Não publicado.

BIAFRA

Os celeiros de Deus
ainda comportam
mais
mortos de Biafra?

O Senhor dos Exércitos
não precisa Segar
mais papoulas este ano:

Basta
a safra
dos mortos de Biafra. (1980, p. 208)

Projetar o local no universal parece um projeto poético audacioso, mas para Altino a poesia é sempre um não-lugar que permite as combinações e recombinações. O não-lugar onde o poeta é o “pastor das palavras” (cf. CASTRO, 1980, p. 167) e, por isso, pode criar e recriar seu mundo e a visão que se tem dele.

A poesia altiniana nasce do espanto e da perplexidade de quem está diante do novo. A cada olhar, a realidade se mostra – não como ela mesma, mas como possibilidade de ser transformada em poesia. A cada página branca, o surgimento de uma nova possibilidade poética. Em “O Cântico do beabá”, o poeta patense fala de sua relação com a página branca:

(...) Prestígio caprichado de letra redonda. O mundo plano sem limites. Minha mãe sempre rezando certas rezas e apontando as estrelas. Minha mãe na roca. Minha mãe anilando a lã. O menino anilando o papel. Dois modos de tecer: as colchas azuis de minha mãe. As letras azuladas do menino azul. Agora no papel do tempo o gango azul da Saudade (o violáceo trissílabo). Agora esta predisposição para findar o inédito. Quando menino valeu a pena tingir o branco de papel almaço paralelo de linhas. A gente sentia emoção da pena enchendo a leira de palavras ilegíveis, mas claras. Agora adulto ou adulterado só me resta o desencanto da “parolle” [sic] ou da “langue” mas principalmente aquela ausência do cheiro da página, papiro angelizado de brancura, pejudas de devir. Ilétrado, intranquilo, agora e aqui ainda me assalta aquele temor de tomar o papel do pudor de feri-lo. Papel, “meu deus pequenino”, me perdoa te manchar de lágrimas, agora eu sei também que infinita a tua face não é fácil... (1989, p. 17).

O papel, “mundo plano sem limites” para a poesia, é esse lugar da *infância redescoberta*, “a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitirem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulados” (BAUDELAIRE, 1996, p. 18-19). A sensibilidade que domina o poeta Altino Caixeta de Castro é provocada pela perplexidade quase infantil de um poeta que se deleita com a possibilidade de (re)fazer, pelas palavras, o seu mundo.

Não se trata da palavra simplesmente. Mas da palavra deslocada de seu contexto e de sua significação pelo exercício consciente do fazer poético e que, por isso, se torna capaz de também deslocar a habitualidade do mundo. O poeta português António Ramos Rosa legitima essa ideia ao discutir o uso da palavra poeticamente a partir de sua capacidade de desestruturar, subverter e adulterar o mundo. Leia:

A palavra (poética) subverte, instaura. Um mundo em que se formula uma palavra nova é um mundo que perde as suas articulações habituais. (...) A palavra poética cria a perspectiva absolutamente aberta de uma possibilidade, e de modo algum constitui um mundo fechado e já feito. Esta possibilidade faz vacilar a estrutura discursiva da linguagem, não para a aniquilar, mas para lhe dar a verdadeira raiz: o silêncio, que faz da palavra uma falha aberta ao real. Assim se explica a natureza sacrificial da palavra, concentração e descentração perpétua em torno de um centro que não é centro mas o extremo limite de um ser (ROSA, 1991, p. 31).

Como quer Octavio Paz (1982, p. 191), Altino fez da palavra o núcleo da experiência poética. Pastorejou-as uma a uma até se tornar um “ser em sintagmas” (CASTRO, 1980, p. 157) ou “em lexema” que “obra ou lavra o poema/ dá pauladas/ nas palavras/ esconde a cobra” (idem, p. 160). Com elas, diz o indizível e o interdito, tanto na tensão do significado, quanto na intenção sonora. Diz pela voz que canta e pelo silêncio que se instala nos interstícios. Extraí delas toda a possibilidade arquitetural da linguagem para que a tessitura da forma seja fruto do trabalho e da consciência lírica. Matematicamente tece a sua poesia para tecer ou destecer modelos.

Por esse prisma, a relação da poética altiniana com duas “linhas de força” da história da literatura – a tradição e a modernidade – é a do ultrapassamento de regras preestabelecidas e da *jouissance* diante da possibilidade do poema, veículo da desconstrução e da reconstrução. Movido por uma *libido scribendi*, o poeta escrevia/reescrevia incessantemente, como se estivesse em estado de gozo. A relação erotizada de Altino com a poesia não está na realidade criada pela palavra, mas na relação com a palavra mesma. Isso pode ser explicitado no que disse Leila Perrone-Moisés:

Não uma realidade desejada e representada pelas palavras, mas a realidade processual do desejo, inscrita e ocultada nas palavras e em seus interstícios, desejo tornado letra; não a arqueologia desse desejo (na história pessoal do escritor), mas o aqui e agora de sua inscrição no discurso (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 112).

O poeta-pastor tem, enfim, uma volúpia pelas palavras que o impele a viver intensamente a poesia e dedicar a ela uma vida inteira.

A relação de Altino Caixeta com a poesia da modernidade também se dá pelo viés da imagem do poeta, construída por ele e pela sociedade. De acordo com Octavio Paz, “nenhum dos poetas que inauguraram a modernidade procurou a aprovação da maioria; todos, ao contrário, escolheram ‘de modo deliberado escrever contra o gosto público’” (PAZ, 1983, p. 87). Essa postura conduz o poeta moderno ao título de maldito, como acontece com os franceses Baudelaire, Rimbaud e Verlaine, ou com os brasileiros

Cruz e Souza e Augusto dos Anjos. Altino tece sua obra à margem de todo o processo literário brasileiro. Não se filia a nenhum grupo ou corrente, mas, por outro lado, também não se afasta de nenhuma preferência estética. Suas leituras permitem uma sintonia, mesmo que por outro viés, com os contemporâneos. Daí a “rebelião solitária” do poeta Leão de Formosa. Ergue uma bandeira, solitário, em defesa de uma única causa: a poesia. Uma poesia incomum que “veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida” (FRIEDRICH, 1991, p. 20).

Dentro dessa perspectiva, o artista menor se torna o maior, assume sua condição de maldito, e produz a arte de que a modernidade necessita. Nega o belo e nega a sociedade que o cultua por meio da figura do artista. Altino não é um consagrado, mas um desconhecido; se pertenceu à aristocracia rural do século XX, negou-a: “Meus irmãos ficaram / com as escrituras das fazendas. / Eu fiquei com as escrituras / de meus versos” (1980, p. 249). Negou-a para pertencer a um outro mundo: o universo da poesia, para captá-lo e, no esforço de sua solidão, como um Midas, transformar tudo em arte.

Outra discussão pertinente na poesia altiniana é a sua consciência do conceito de beleza. Foi Baudelaire, ao valorizar o efêmero, o provisório e o contingente como constituinte da arte e, principalmente, ao atribuir à moda a responsabilidade de representar o moderno, que primeiro relativizou a imagem do belo clássico, para ensejar uma nova maneira de a arte se relacionar com essa ideia. Altino, ao permitir novos valores estéticos, não rompe diretamente com a tradição, mas mantém com ela uma relação criativa. A própria discussão crítica de Altino acerca dos conceitos de beleza conduz ao relativismo proposto por Baudelaire. No poema “Metáfora da beleza no tempo”, a beleza se instala no embate proposto pela significação sonora do poema, mais evidente nos últimos versos: “A beleza é lógica e louca e lírica e lúdica. / A beleza embate o bronze no busto das amadas” (1980, p. 69), em que a exploração de sons líquidos se contrapõe à repetição de sons oclusivos.

Ainda na tensão do jogo paradoxal se instala um relativizado conceito de beleza: “A beleza demora não demora sobre os mármorees. / A beleza é dura frágil sobre os gessos” (1980, p. 69). Nesse caso, o belo, que desde os clássicos foi visto como divino, torna-se também humano. O seu valor absoluto pode estar no contingente, no cotidiano, à altura do artista. Se é eterno, também é efêmero.

Dessa forma, Altino não concebe a modernidade absolutamente sem modelos, nem mesmo aquela que cria seus parâmetros unicamente a partir de suas próprias cições. Antes legítima, por sua obra, uma modernidade que rompe, mas que também sobrevive da herança de outros valores. Daí uma poética do ultrapassamento de seus modernos-contemporâneos.

Se esses aspectos fizeram de Altino Caixeta, ainda que tardiamente, um poeta da modernidade, outros revelam seu respeito pela tradição. Nem sempre em momentos distintos. Ele consegue, ao mesmo tempo, dialogar com todas as possibilidades poéticas sem se filiar a nenhuma, mas sem excluí-las. Altino é como uma grande antena telescópica que capta todas as possibilidades de realização da poesia. Nem mesmo os títulos de poeta plural, múltiplo ou polivalente rotulam Altino Caixeta de Castro. A sua obra, pela consciência do fazer poético, pelo jogo intertextual, pelo exercício crítico

e pela relação com posturas diversas da poesia universal, ultrapassa conceitos, valores e classificações para ser, simplesmente, poesia.

Referência bibliográfica

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *As Flores do mal*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Barbosa e Hemerson Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: Os livros e a escola do tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Vários Tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

BORNHEIN, Gerd A. et al. *Tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

CAMPOS, Geir. *Coroa de sonetos*. Rio de Janeiro: Simões, 1953.

CASTRO, Altino Caixeta de. *Cidadela da rosa: com fissão da flor*. Brasília: Horizonte, 1980.

_____. *Diário da Rosa Errância e Prosoemas*. Brasília: Escopo, 1989.

_____. Do espanto da palavra e outras perplexidades: Conversa com Altino Caixeta de Castro, *Revista Alpha*, Patos de Minas, ano 3, número 3, p. 11-21, nov. 2002. Entrevista concedida a Maria Esther Maciel.

_____. *Sementes de Sol*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Diálogos na poesia de Altino Caixeta*. 2002. Trabalho apresentado no Seminário de literatura "Altino Caixeta de Castro: uma eterna escritura". Patos de Minas, 2002. Não Publicado.

CURTIUS, Robert Ernst. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curione. São Paulo: Duas

Cidades, 1990.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEGEL, G. W. F. *Estética: poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães & C., 1980.

_____. *Curso de Estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JAKOBSON, R. Linguística e poética, in: *Linguística e comunicação*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultix, 1992, p. 118-162.

LEFÈBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Tradução de Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MACIEL, Maria Esther. *Vô Transverso: poesia, modernidade e fim de século XX*. Belo Horizonte: Sette Letras/ FALE/ UFMG, 1999.

_____. Itinerários da Modernidade: sobre os conceitos de tradição e ruptura na obra de Octávio Paz. *Cadernos de pesquisa*, n. 24. Belo Horizonte: UFMG, abril de 1995.

_____. *Vertigens da lucidez: Poesia e crítica em Octavio Paz*. São Paulo: Experimento, 1995.

PAZ, Octávio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Los hijos del limo*. México: Seix Barral, 1989, pp. 63-87.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PONGE, Francis. *Le parti pris des choses*. Paris: Gallimard, 1977.

POUND, Ezra. *O ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1998.

READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Sem dados.

ROSA, Antônio Ramos. *A parede azul*. Lisboa: Caminho, 1991.

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre poesia*. Trad. Victor Pierre Stinirmann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STEINER, George. O poeta e o silêncio, in: *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 55-74.

UNGARETTI, Giuseppe. *Razões de uma poesia*. São Paulo: EDUSP, 1994.