



Poesia/Transpoesia/ Repoesia

Alguns tópicos atuais nas poesias brasileira e portuguesa

Escrever sobre poesia neste fim de século quase se torna impossível. As funções ensaística e teórica, investidas de uma imparável complexidade, incorporam aquilo que Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) já no “Ultimatum” publicado em *Portugal Futurista*, de 1917, formulava:

**E. M. DE MELO
E CASTRO** é poeta,
professor e ensaísta.

“Proclamo em primeiro lugar,

A LEI DE MALTHUS DA SENSIBILIDADE

Os estímulos da sensibilidade aumentam em progressão geométrica;

[a própria sensibilidade apenas em progressão aritmética”.

Ora, é precisamente a progressão geométrica dos estímulos que, ao gerar um aumento da complexidade perceptiva, vai esbatendo as fronteiras, sempre algo arbitrárias, entre o gesto criativo e o gesto teórico, situação esta em que a sensibilidade se confunde, quase se esvaindo na turbulência dos crescentes estímulos.

Ocorre, portanto, perguntar: onde termina o poema e começa o ensaio?, onde termina o ensaio e o poema se escreve?, onde poema e ensaio começam a ser outra coisa, talvez ainda só denominada *texto*? Ou ainda: em que sistema de coordenadas se diferencia a descida (ou subida?) vertical nas esferas do eu que é o poema, e a distensão horizontal na invenção de um estilo de pensar-sentir (ou de sentir-pensar?) que caracteriza o ensaio?

Onde essa outra coisa que passou pelo nome de *centones* na Antigüidade Clássica e no Barroco e a que hoje se tem dado os nomes e conceitos de uma mais desenvolvida complexidade, tais como intertextualidade, metapoesia, plagiotropia, etc., onde essa outra escrita se encontra com essa outra visão fragmentada, caleidoscópica, catastrófica, browniana e fractal, em que a nossa percepção de leitura se transforma na desleitura do mundo? Desleitura em que nós próprios, os indivíduos, escreventes e leitores, nos fragmentamos e dissolvemos?

“O poeta em Nova York faz figura de vírgula”, escrevi eu há muitos anos, já não sei se num poema se num ensaio. Mas até Nova York não é aqui mais do que uma contrametáfora da complexidade em que o eu se desencontra de si mesmo e se escreve no signo reducionista de uma vírgula sem texto, mas só com contexto alheio e outro.

Mas afinal o que é que a poesia diz? Diz isto (?), diz aquilo (?) ou diz uma terceira coisa que não é isto nem aquilo, mas também não é aquilisto?

Mas afinal onde é que a poesia está? Aqui ou além, ou no quase aqui, ou no quase além, sem ser nem um nem outro, como escreveu Mário de Sá-Carneiro?

“Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte do tédio
Que vai de mim para o Outro.”

Mas afinal quem fala na voz do poeta? O eu (?), o outro (?), o impossível que está para lá do nós (?), ou o outrem, ou o nosoutro? Ou, que escrita é a escrita da poesia, que na *diferença* se materializa e no *mesmo* se perde, inscrevendo-se muito mais numa co-elaboração do que numa comunicação?

É que a poesia é um ruído (noção da teoria da informação) que na sociedade das comunicações úteis e necessárias se imiscui como interferência perturbadora, introduzindo um princípio de desorganização entrópica, ou seja, de um novo tipo de ordem. Já em 1960, o cientista Heinz von Foerster apresentou a idéia da “ordem a nascer do ruído” contrariando a idéia tradicional da “ordem a nascer da ordem” segundo as chamadas leis naturais. Mas como o aumento da entropia nas nossas sociedades não cessa de produzir a desordem, Edgar Morin fala de uma permanente tensão entre “ordem, desordem e organização”, e René Thom, em sintonia com o princípio da “ordem pelo ruído”, estuda e teoriza o modo como uma pequena perturbação das condições iniciais de um processo pode ser a origem de grandes e inesperadas transformações nos sistemas dinâmicos, a que chamou “catástrofes”. Julgo ser este o modo de agir próprio da poesia: uma pequena ação, um ruído, que é capaz de co-elaborar catástrofes emocionais que são novas ordens na percepção do mundo, das sociedades e de nós próprios.

Por isso entre as várias funções e/ou significados que durante os últimos cento e

tantos anos (desde Charles Baudelaire e desde Antero de Quental) têm sido atribuídos à poesia, considerá-la como um projeto que nunca se cumpre pode ser apontado com o valor de uma síntese, “onde a luz e a obscuridade coincidem ou perdem o seu nome”, no dizer do poeta espanhol Àngel Crespo, para se transformarem num outro tipo de sabedoria que a si própria se questiona. Uma sabedoria que reinventa e renomeia tudo aquilo que produz ou em que toca: POESIA, TRANSPoesia, REPOESIA.

E, no entanto, a poesia, se produz alguma coisa, essa alguma coisa é em primeiro lugar a materialidade da escrita. Materialidade que é um modelo perceptivo através do qual se exercem as leituras pelas quais tudo o que está escrito de um modo pode ser lido e entendido de um modo diferente... E, quando se diz, com tonalidades ontológicas, que a poesia é uma forma de conhecimento, ela não se limita ao conhecimento nela textualmente expresso, mas coloca em abismo todo o conhecimento experienciado pelo autor, tanto quanto o do próprio leitor, mesmo para além do consciente, interrogando-o, questionando-o, pondo em causa a sua mais obscura natureza.

É que o projeto da escrita da poesia que cada poeta tenta realizar é uma busca interminável, em constantes avanços e recuos, descobertas e ocultações, obscuridades e revelações luminosas, certezas e dúvidas, numa complexa espiral em que a linguagem e o sentimento reciprocamente se descobrem e encobrem, descobrindo e encobrindo o que nesse projeto se busca, se reflete e se volta a perder.

Creio que é o que podemos ler neste poema de Paulo Leminski:

“LIMITES AO LÉU

POESIA: ‘words set to music’ (Dante via Pound), ‘uma viagem ao desconhecido’ (Maiakóvski), ‘cernes e medulas’ (Ezra Pound), ‘a fala do infalável’ (Goethe), ‘linguagem voltada para a sua própria

materialidade’ (Jákovson), ‘permanente hesitação entre som e sentido’ (Paul Valéry), ‘fundação do ser mediante a palavra’ (Heidegger), ‘a religião original da humanidade’ (Novalis), ‘as melhores palavras na melhor ordem’ (Coleridge), ‘emoção relembrada na tranqüilidade’ (Wordsworth), ‘ciência e paixão’ (Alfred de Vigny), ‘se faz com palavras, não com idéias’ (Mallarmé), ‘música que se faz com idéias’ (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), ‘um fingimento deveras’ (Fernando Pessoa), ‘criticism of life’ (Mathew Arnold), ‘palavra-coisa’ (Sartre), ‘linguagem em estado de pureza selvagem’ (Octavio Paz), ‘poetry is to inspire’ (Bob Dylan), ‘design de linguagem’ (Décio Pignatari), ‘lo imposible hecho posible’ (García Lorca), ‘aquilo que se perde na tradução’ (Robert Frost), ‘a liberdade da minha linguagem’ (Paulo Leminski)...”

Ao que se poderia juntar “...a liberdade da linguagem”, ou seja, a liberdade de, ao dizer o que se diz, dizer sempre *outra coisa*. Por isso a poesia é o lugar das perguntas que se deslocam e das identidades que se refletem no abismo do seu próprio pesquisar. Por isso a poesia é, neste fim de século, o lugar incômodo das perguntas, tais como:

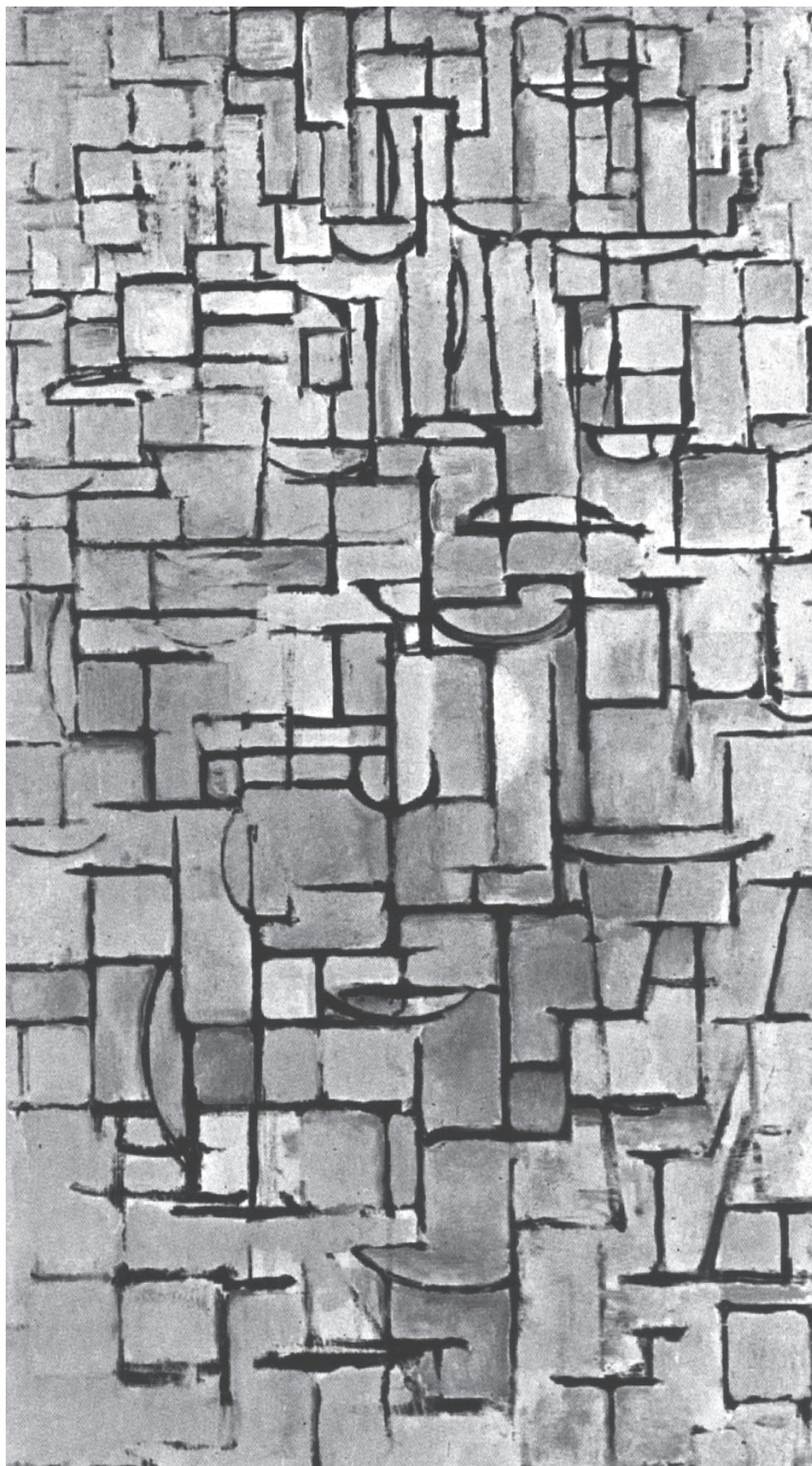
— Quem somos nós, agora e aqui, neste espaço-tempo de transformação?

— Seremos espectros de um tempo já vivido, condenados à condição de “post” ou, pelo contrário, anjos anunciadores dum espaço novo?

— Seremos apenas Homens ameaçados e perplexos?

As respostas não poderão certamente ser lineares, mas estarão algures nos textos que nós próprios escrevemos e lemos. Escrever e ler que, seja por que meios, suportes e códigos for, são os únicos meios de pesquisa e de resistência de que ainda dispomos.

Mas, resistência a quê? Certamente ao *nada* das palavras e dos sinais gastos e



Mondrian,
*Composição em
Linha e Cor*,
1912-13

poluídos que invadem continuamente o espaço do nosso cotidiano, já incapazes de formular as questões ou até de detectar a sutileza das nossas perplexidades.

Dir-se-á mesmo que na era da informática e das comunicações por satélite, o vivencial comunicável tende vertiginosamente para o zero da mensagem, tanto no sentido corrente de conteúdo semântico, como no sentido que à “mensagem” deu Roman Jakobson. É que o aumento estatístico das possibilidades de comunicação apenas revela a impossibilidade de comunicar o que realmente nos importa e que é especificamente nosso, tal como o autoquestionamento e a crítica do conhecimento adquirido. Mas é o *nada* da fala o que por todos os meios se comunica.

Leia-se Manoel de Barros, no seu recente *Livro sobre Nada*:

“O que não sei fazer desmancho em frases.

Eu fiz o nada aparecer.

(Represente que o homem é um poço
[escuro.

Aqui de cima não se vê nada.
Mas quando se chega ao fundo do poço já
[se pode ver
o nada.)

Perder o nada é um empobrecimento”.

No entanto, até esse *nada* deve ser interrogado porque ele próprio tem um sentido ambíguo. Sentido que é revelador da intencionalidade que a palavra em si própria detém. É por isso que se pode estabelecer uma relação sinérgica entre esse vazio de sentido e a sobrecarga de sentidos que Ezra Pound assinalava como sendo o lugar poético da palavra. Lugar que assim se torna na probabilidade do sentido, da informação aberta que a si própria se enriquece, da manifestação da diferença e do novo, isto é, de dizer o que ainda não existe ou que nunca foi dito antes e que por isso tem a qualidade autotélica do inaugural e da nomeação.

Nesta perspectiva de consideração da

palavra que a si própria se redescobre e interroga nos seus diversos sentidos, poderemos encontrar três momentos da poesia do século XX suficientemente bem caracterizados. São eles o momento da *poesia do sentido*, o momento da *poesia da poesia* e o momento da *poesia da visão* ou “poesia visual” como é geralmente chamada.

Da *poesia do sentido* podemos dizer que se caracteriza pela ênfase colocada nos aspectos semânticos da palavra ou nas coordenadas ideológicas do verbo, consideradas anteriores às próprias palavras, tal como já acontecia na poesia filosófica de Antero de Quental, no século XIX, ou como se verificou na primeira metade do século XX, na poesia do realismo socialista (neorealismo). De um ponto de vista ideológico, a poesia será o veículo emocional para transmitir ou suscitar idéias, segundo as intenções explícitas ou não do poeta. Como exemplo de uma poesia ideológica fortemente intencional (mas isenta de preconceitos de escola) pode referir-se a obra de José Gomes Ferreira, de que cito um poema de *Poesia II* (1950):

“(Andei toda a noite por essas ruas
a sofrer o problema da liberdade)

Quero voar
– mas saem da lama
garras de chão
que me prendem os tornozelos.

Quero morrer
mas descem das nuvens
braços de angústia
que me seguram pelos cabelos.

E assim suspenso
No clamor da tempestade
Como um saco de problemas
– tapo os olhos com as lágrimas
para não ver as algemas...

(Mas qualquer balouçar de vento
me parece Liberdade.)”

Carlos de Oliveira será, por seu lado, um ótimo exemplo de um poeta da transi-

ção entre a *poesia do sentido* e a *poesia da poesia*. O mesmo se podendo dizer das poéticas de Carlos Drummond de Andrade, de João Cabral de Melo Neto e de Murilo Mendes. Deste último recorde-se:

“QUEM

Quem um dia dançou os pés de outro?
Todos os que dançam, todos
Apenas dançam os próprios pés.
Quem pensa na imortalidade do outro
E durante seu próprio sonho
Sonha o sonho do outro?
Quem, no nascimento do menino humilde,
Pede sua coroação pelos reis?
Quem manda violetas ao pobre
[encarcerado?
Quem se sente poeta pelo que não é?”

Quanto à *poesia da poesia*, ela instaura um metadiscorso que a si próprio se elege como substrato dos sentidos que será ou não capaz de convocar. É que agora o sentido das palavras passa a ser o que as próprias palavras são, isto é, os materiais da construção do poema. Por isso os diversos sentidos e o próprio poema são agora coincidentes, simultâneos e indissolúveis. Estamos em plena “Galáxia Mallarmaica” em que o eu do poeta lírico cede lugar ao eu da palavra e do texto. Um bom exemplo português será a poesia de António Ramos Rosa, sendo grande parte da Poesia Experimental dos anos 60 um exercício dessa transferência do sujeito poeta para o sujeito texto:

“[...]”

Mas entre mim e os meus passos há um intervalo também: então invento os meus passos e o meu próprio caminho. E com as palavras de vento e de pedras, invento o vento e as pedras, caminho um caminho de palavras. [...]” (“Sobre o Rosto da Terra”, 1961).

Também a poesia neobarroca de Haroldo de Campos é um exemplo superlativo de metapoesia, sendo importante notar que o autor chama ao seu longo poema *Galáxias* (1963-73), *livro de ensaios*:

“e começo aqui e meço aqui este começo
[e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a
[espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso
[meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milumapáginas para
[acabar com a escritura para
começar com a escritura para
[acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço por isso arremesso por isso
[teço escrever sobre escrever é
o futuro do escrever sobrescrevo
[sobrescravo em milumanoites miluma-
páginas ou uma página em uma noite que
[é o mesmo noites e páginas
mesmam ensimesmam onde o fim é o
[começo onde escrever sobre o escrever
é não escrever sobre não escrever e por
[isso começo descomeço pelo
descomeço desconheço e [...]”

É então que uma metamorfose do âmbito poético se inaugura de uma forma radical: a redescoberta da visualidade da escrita como valor intrinsecamente criativo. E é com grande surpresa para alguns que se redescobre também que o sentido não é mais exclusivo do verbo. Os sinais não-verbais são também construtores de sentido e de sentidos. São até poderosos fatores de elaboração icônica. As coordenadas visuais da concepção poética tornam-se evidentes já que é o sentido da vista que constrói o enquadramento perceptivo do mundo e assim o oferece ao nosso entender e sentir. A Poesia Concreta é mesmo um momento de total radicalismo constituindo uma base de redefinição das coordenadas viso-espaciais na poesia. Redescobrir e recuperar o sentido original e genésico da visão que permaneceu obscurecido durante muitos séculos na nossa civilização ocidental é assim um desafio inescapável para o poeta da segunda metade do século XX, confrontado com a infirmosociedade onde a visualidade é restaurada no seu papel de primeira importância. Redescobrir o sentido do ver como um fato essencialmente visual (como o desejava Almada Negreiros) e não como um fato subjetivo ou sonâmbulo é

uma das conquistas da *poesia visual* contemporânea. É que “ver ou não ver” sempre foi a condição da nossa civilização ocidental, já desde Homero. Homero que sendo cego, tal como diz a lenda, se coloca na passagem da oralidade para a cultura da escrita, ou seja, da memória interna e auditiva para a memória externa e visual da escrita alfabética.

Eric A. Havelock, no seu estudo *A Revolução da Escrita na Grécia e as suas Consequências Culturais*, observa :

“Mas algo mais profundo estava a acontecer. Um artefato visível podia ser preservado sem recurso à memória. Podia ser recomposto, reordenado, repensado, a fim de produzir formas de declaração e tipos de enunciação antes indisponíveis – por não serem facilmente memorizáveis. Se fosse possível designar o novo discurso por uma palavra nova, o termo seria *conceitual*. A fala iletrada favoreceu o discurso descritivo da ação; a pós-letrada alterou o equilíbrio em favor da reflexão. A sintaxe do grego começou a adaptar-se a uma possibilidade crescente de enunciar proposições, em lugar de descrever eventos. Este foi o traço fundamental do legado do alfabeto à cultura pós-alfabética”.

Mas a escrita alfabética, por ser muito mais um processo mental que um puro processo visual, também abre a possibilidade da introspecção e da fantasia subjetiva, como partes do processo da escrita e da leitura. Daí resulta uma forma de poesia puramente verbal que poderá continuar a ser praticada enquanto a nossa civilização ocidental usar a escrita alfabética, porque ela própria é uma consequência dessa escrita.

Pelo seu lado, a *poesia visual*, desde os anos 60 deste século, enveredou por um caminho inventivo de criação, diferente da tradição ocidental da poesia verbal e da ênfase conceitual no sentido e no sentimento. É que a *poesia visual* é o despertar de um processo diferente de escrever e ler que está também profundamente enraizado na cultura mediterrânica, utilizando predominantemente o sentido da vista como

instaurador do sentido, ligando-se subliminarmente aos resíduos das escritas pictográficas e ideogramáticas oriundas dos muitos séculos da cultura egípcia.

Poderemos assim estabelecer uma nova tradição da escrita poética que virá desde os pictogramas egípcios e da antologia grega e suas tecnofanias alexandrinas, como um rio subterrâneo que passa pelas *carmina figurata* medievais, pela combinatória visual das máquinas de Ramón Lull, pelas tábuas crípticas dos alquimistas e pela poesia barroca dos séculos XVII e XVIII. Poesia barroca que é antecessora cronológica da poesia visual do século XX, com os caligramas de Apollinaire, as *Palavras em Liberdade* do Futurismo, o Construtivismo russo, o Letrismo francês, a Poesia Visiva italiana, o Espacialismo, a Poesia Concreta brasileira e internacional e a Poesia Experimental portuguesa. Podendo todas essas poéticas da visão ser agora consideradas como a base do neobarroco finissecular que hoje vivemos e dá uma cobertura teórica à nossa cultura multissistêmica e inter-semiótica.

Mas esta mesma cultura revela-se diluidora dos seus próprios conteúdos e contextos. Carlos Ávila, poeta integrante da mais recente poesia brasileira, diz-nos (num artigo publicado na *Folha de S. Paulo* em 25/4/93):

“O que parece estar em questão é a existência da Poesia, essa arte integral da palavra, enquanto força semântica capaz de denotar significados novos, formas novas do ‘dizer’ que interfiram no mundo real procurando despertá-lo de seu automatismo, cada vez mais celerado via tecnologia [...] a questão deve ir a níveis mais profundos que dizem respeito à própria linguagem, aos signos que utilizamos hoje e que se encontram saturados, banalizados, desgastados ao extremo para possibilitar a detonação de significados novos”.

O artigo prossegue citando Italo Calvino, quando em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* levanta a hipótese da ocorrência de uma epidemia sgnica ou de uma

“peste da linguagem”, uma dramática “perda de força cognosciva e de imediatividade, com um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos e a extinguir toda a centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias”.

Como defesa contra essa situação, o próprio Calvino propõe a criação de “uma idéia de literatura” e Carlos Ávila especifica uma “idéia de poesia”. Tal idéia de poesia deverá assumir os contornos de um projeto, mais do que um retorno a uma ideação idealista. Segundo Ávila ela

“conterá uma paisagem humana e material caótica que só a exatidão da linguagem precisa e concentrada poderia ordenar, criando eixos de referência necessários à compreensão, recuperando assim o significado no seu grau mais profundo. Isso nos conduz à essência do poético, à síntese da síntese que o poeta busca, trazendo à baila o verso-proposta de Mallarmé: *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*”.

Já em 1977, Botho Strauss colocava de um modo semelhante o problema:

“Todavia, como de costume, a tecnologia da reelaboração de um saber simbólico gasto, o reciclar do lixo do significado, continua a ser apanágio de uma categoria de gente inepta: os poetas”.

Gosto de fazer esta citação porque ela coloca a ênfase na inépcia dos poetas perante a sociedade econômico-tecnológica atual e, ao mesmo tempo, reconhece a dependência dessa mesma sociedade perante os poetas, quando se trata de valores que a transcendem e com que obviamente não sabe lidar: os valores da linguagem. Isto é exatamente o que Carlos Ávila propõe como projeto para a atual poesia brasileira: uma reciclagem, ou reativação, ou ressemantização da linguagem, lembrando Wallace Stevens quando, aforisticamente, observa: “Um novo significado é o equivalente de

uma nova palavra”, ou seja, ao operar uma transformação semântica no seu texto, o poeta dá às velhas e gastas palavras da tribo uma ressonância conotativa nova.

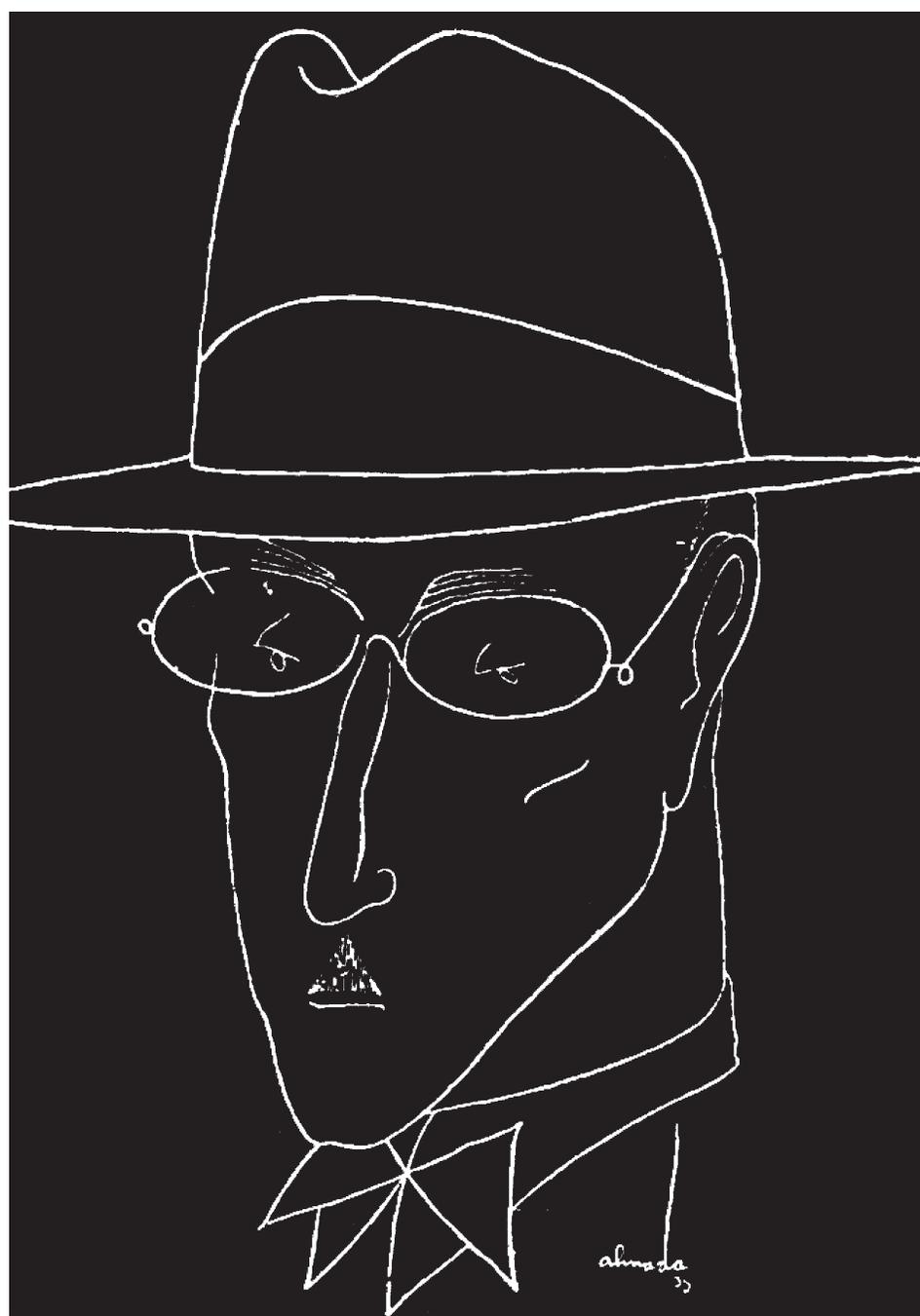
E é de fato isto o que se lê na recente antologia bilíngüe de vinte poetas contemporâneos brasileiros, com o título (traduzido de um poema de Paulo Leminski) *Nothing the Sun Could not Explain*, organizada por Michael Palmer, Régis Bonvicino e Nelson Ascher e publicada em Los Angeles por Sun & Moon Press. A poesia contida nessa antologia, que reflete e realiza em larga medida as propostas de Oswald de Andrade de, através da concisão, do rigor e da síntese, produzir uma poesia nova e de *exportação*, a que chamou *Poesia Pau-Brasil*, não deixa todavia de ter como referentes as coordenadas líricas e antiépicas do intimismo quotidiano de Bandeira, das imagens oníricas de Murilo Mendes, do misterioso lirismo de Cecília Meireles ou das descobertas iluminadas do neobarroco de Jorge de Lima. Mas, no entanto, um clima de distanciamento existencial entre o texto e o eu que o produz confere a essa poesia uma qualidade metatextual onde uma ressemantização do radicalismo da Poesia Concreta está por vezes muito presente. É, julgo, o que acontece no poema altamente sinestésico, “Rarefato”, de Frederico Barbosa:

“Nenhuma voz humana aqui se pronuncia
chove um fantasma anárquico, demolidor

amplo nada no vazio deste deserto
anuncia-se como ausência, carne em unha
odor silencioso no vento escarpa
corte de um espectro pousado na água
tudo que escoo em silêncio em tempo ecoa”.

Creriosamente os organizadores dessa antologia, que, não sendo de um grupo ou de uma escola poética, marca profundamente um modo característico da prática e da função da poesia na contemporaneidade, observam, na introdução, que, embora possa parecer estranho, esta poesia “nada tem

Na outra página,
Fernando Pessoa,
em traço
de Almada
Negreiros



Cavalgada desarticulada por baixo de
[todos os poços,
Cavalgada vôo, cavalgada seta,
[cavalgada pensamento-relâmpago,
Cavalgada eu, cavalgada eu, cavalgada o
[universo – eu.
Helahoho-o-o-o-o-o-o-o...

Meu ser elástico, mola, agulha,
[trepidação...”

A aguda (agulha) percepção intra-subjetiva do poeta leva-o a identificar-se com a elasticidade das formas, com a energia em sístole e diástole da mola, com a trepidação, sinônimo de instabilidade e transformação (cavalgada) plástica de si próprio e por isso da matéria do mundo concebido em níveis sempre para além de cima e de baixo: elementos-imagem de uma nova concepção geométrica dos sentidos, fluida e instável.

À distância de 81 anos, este verso lê-se hoje como uma premonição perceptiva da situação atual, em que a concepção interseccionista de Fernando Pessoa, ou seja, o entrecruzamento e intersecção de todas as sensações simultâneas num espaço múlti-

plo, variável e elástico, é o espaço das nossas próprias indefinições. Mas é também o espaço em que os meios informáticos se abrem para a criação poética.

A *infopoesia*, ou seja, a poesia produzida com instrumentos informáticos que é já e agora uma possibilidade, ao se instalar na realidade virtual, equaciona as ainda algo enigmáticas relações da interação homem-máquina. Interação que, diluindo a noção de autor, ao mesmo tempo a potencia, agora de uma forma exponencial, nas suas capacidades criativas e críticas. É que as imagens assim produzidas, ou seja, os infopoemas, ao atingirem graus de complexidade estrutural e perceptiva de outro modo impossíveis de alcançar, representam uma virtualização da virtualização, o que pode tornar-se num ponto de não-retorno para a própria percepção do poético, uma vez que as imagens são luz e a luz branca é a síntese total.

Mas a mola, cujo signo representa a busca inquieta das nossas projeções em nós próprios e no mundo, certamente não possui uma última espiral e o processo continuará, transformável e em aberto enquanto um homem...

BIBLIOGRAFIA

- AL BERTO. *Horto de Incêndio*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.
- BADIA, Lola e BONNER, Anthony. *Ramón Llull: Vida, Pensamiento y Obra Literaria*. Barcelona, Quaderns Crema, 1992.
- BARROS, Manoel de. *Livro Sobre Nada*. Rio de Janeiro, Record, 1996.
- CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de Estrelas*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- HATHERLY, Ana. *A Experiência do Prodígio*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1959.
- HAVELOCK, Eric A. *A Revolução da Escrita na Grécia*. São Paulo, Editora da Unesp/Paz e Terra, 1994.
- LEMINSKI, Paulo. *La Vie en Close*. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- MELO E CASTRO, E. M. de. *Voos da Fénix Crítica*. Lisboa, Cosmos, 1995.
- MENDES, Murilo. *Melhores Poemas*. São Paulo, Global, 1995.
- MENÉRES, Maria Alberta e MELO E CASTRO, E. M. de. *Antologia da Poesia Portuguesa – 1940-1977*. Lisboa, Moraes Editores, 1979.
- PALMER, Michael; BONVICINO, Régis e ASCHER, Nelson (orgs.). *Nothing the Sun Could not Explain – 20 Contemporary Brazilian Poets*. Los Angeles, Sun & Moon Press, 1997.
- PESSIS-PASTERNAK, Guitta. *Do Caos à Inteligência Artificial (entrevistas)*. São Paulo, Editora da Unesp, 1992.
- PORTUGAL FUTURISTA, edição fac-similada. Lisboa, Contexto, 1990.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesias*. Lisboa, Edições Ática, 1946.