

Isidro Iturat

ARTE POÉTICA

Brasil

2010

www.indrisos.com

(Português)

ÍNDICE

Nota ao leitor	4
1. Adquirir conhecimento	4
1.1. Sobre as leituras	4
1.2. O melhor leitor é um releitor e um meditador daquilo que foi lido	5
1.3. Os dicionários	6
1.4. Antologias e obras individuais	6
1.5. Educar o discernimento	7
2. A introspecção	8
2.1. <i>Gnôthi seautón</i>	8
2.2. A polaridade mental	8
2.3. <i>Vanitas vanitatum</i>	9
2.3.1. Natureza da vaidade	10
2.3.2. Seus efeitos	10
2.3.3. Como impor limites à vaidade	10
2.4. O elogio e a crítica	11
2.5. Inspiração e trabalho	13
2.6. Disparadores do ato criativo	13
2.6.1. Externos (na percepção dos estímulos exteriores)	14
2.6.2. Internos (na percepção dos estímulos interiores)	14
2.7. Períodos de seca criativa	14
2.8. O bloqueio	15
2.8.1. Tipos	15
2.8.2. Algumas causas	15
2.9. Evolução e mudança	16
2.10. Criação, prazer, coragem	16
3. Trabalhar o texto	17
3.1. Tensão versal	17
3.2. Ler em voz alta	17
3.3. O ritmo	17
3.3.1. Ritmo versal e ritmo prosaico	17
3.3.2. Ritmos de quantidade, intensidade, timbre e tom	18
3.3.3. Versos em cláusulas silábicas	19
3.4. Insuficiências poéticas	20
3.4.1. As palavras “profundas”	20
3.4.2. As palavras gastas	21
3.4.3. Associação de nome e adjetivo	21
3.4.4. Insuficiências na rima	21
3.4.5. Algumas considerações gerais sobre a rima	22

3.5. Colocar-se na pele do leitor	22
3.6. Deixar repousar o texto	23
3.7. Corrigir	23
3.8. O fácil e o difícil	24
3.9. Inovação formal	24
3.9.1. Através da associação de características formais	24
3.9.2. Através da associação de características formais e características semânticas	24
3.9.3. Através da expansão	25
3.9.4. Através da multiplicação	25
3.9.5. Através da condensação	25
3.9.6. Através da redistribuição das partes	25
3.9.7. Através da imitação	26
3.9.8. Através da oposição	26
3.9.9. Através da fusão de objetos distintos	26
Referências	28

*OUTRA DEFINIÇÃO INFRUTUOSA
DO TERMO "POESIA"*

*Palavra ritmicamente ordenada,
ou veículo visível para a alma
invisível, ora o rio que mana*

*alimentício, ou a sede que não acaba,
mulher misteriosa nua na cama,
deus que sopra, ou uma má álgebra.*

Ou o assombro, ou o amar, e/ou a raiva.

O pleno todo, o carente nada.

Isidro Iturat

NOTA AO LEITOR

O texto a seguir constitui uma síntese das ideias que considero mais essenciais sobre criação poética que pude acumular durante os meus anos de exercício literário. A razão de sua existência provém da praticidade que supõe dispor de um documento único, breve e de fácil consulta que possa ajudar a mantê-las presentes. Inicialmente, decidi realizá-lo como um apoio à minha própria tarefa literária, mas também pensando na possibilidade de que pudesse auxiliar o trabalho de outros autores.

1. ADQUIRIR CONHECIMENTO

*Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos pero doctos libros juntos...*

Francisco de Quevedo

1.1. Sobre as leituras

Na hora de aprender sobre qualquer tema, é conveniente procurar primeiro as melhores obras e os melhores autores. Na abordagem de cada matéria, sempre existe aquele livro realmente capaz de expandir com verdadeira força a nossa visão do assunto, aquele autor que tem especial

talento, especial capacidade para separar o importante do insignificante etc. A leitura de um só livro excelente pode aportar em poucos dias um alto grau de conhecimento que, de outra maneira, exigiria anos de leituras de uma qualidade mais diluída, além de mostrar aquilo que nunca chegaria a ser aprendido por outros meios.

E, por extensão, cabe adotar a atitude de procurar sempre as melhores bibliotecas, livrarias, listados de bibliografia, centros de ensino e mestres possíveis.

Um bom sistema para procurar bibliografia quando não dispomos de orientação pode ser, por exemplo, ir até uma biblioteca de uma universidade, idealmente aquela que tenha um maior prestígio em relação à matéria que queremos aprender (o acesso ao edifício e a consulta aos livros costuma ser possível mesmo que não sejamos alunos da instituição). Ali, podemos tentar reunir o maior número de livros sobre o tema e folheá-los para selecionar os melhores. Dentre todos, podemos escolher de um a três para leitura.

Por que nas universidades? Simplesmente, porque os compêndios das obras mais refinadas costumam ser encontrados em suas bibliotecas, ou nos listados de bibliografia oferecidos em suas matérias (hoje em dia, estes últimos podem ser encontrados facilmente na Internet). Estas obras, justamente por ser as mais refinadas, também são ignoradas por quase todos com frequência, e chegam a deixar de ser editadas. Mas, por causa do interesse dos professores especialistas, sobrevivem nas prateleiras das bibliotecas universitárias.

Caso não seja possível tal acesso, logicamente a pessoa terá de se adaptar à sua realidade: se não é na universidade, será na Internet, ou nas livrarias da própria cidade, ou na livraria de outra cidade porque a nossa não possui os livros etc., mas acima de tudo, tentar fazer sempre o máximo possível, custe o que custar, para ter acesso ao bom conhecimento.

Nota: Gostaria de destacar ao leitor, que não vou sugerir aqui nada que eu mesmo não tenha experimentado e constatado como produtivo.

1.2. O melhor leitor é um releitor e um meditador daquilo que foi lido

Primeiro, a frase de Gustave Flauvert¹: *“Como seríamos sábios se conhecêssemos bem somente cinco ou seis livros”*; e depois, Arthur Schopenhauer²: *“Meditação: só com ela nos apropriamos daquilo que lemos”*.

Estas ideias são especialmente necessárias em nossos dias, nos quais somos frequentemente impelidos a receber grandes volumes de informação e com grande velocidade, o que nos leva, em último caso, a interiorizar solidamente bem pouca coisa de tudo isso.

Então, primeiro é necessário selecionar as leituras, ler e reler (sem esquecer de sublinhar, anotar, esquematizar etc.); depois, meditar profundamente sobre o que foi lido, caso a matéria valha a pena.

1.3. Os dicionários

O hábito de utilizar os dicionários na hora de escrever é fundamental para manter nosso *corpus* particular de palavras em movimento e crescimento. Contando também com que o processo de aprendizado oferece naturalmente altos e baixos, períodos de avanços lentos e rápidos, estancamentos, regressões, e novos avanços. Este hábito, então, facilitará dispor do acervo expressivo necessário para quem pretende escrever, dominar fenômenos como a rima, superar a recorrência excessiva de determinadas palavras... ,ou seja, expandir o próprio universo interior.

Os dois tipos mais necessários são:

1º. O dicionário geral. Além dos motivos mencionados acima, será útil no momento da criação porque, com frequência, quando surge uma frase na nossa mente, alguma palavra nos parece atraente e não sabemos claramente o que significa. O dicionário confirmará se a mesma é adequada ao contexto ou não.

2º. O dicionário de sinônimos e antônimos. É apropriado para o caso contrário, quando aparece no verso uma palavra cujo significado conhecemos, que expressa justamente a ideia desejada, mas precisamos de uma outra porque a sua forma não se harmoniza na frase ou quando incluída em um verso de medida regular, não tem o número de sílabas adequado.

Outras sugestões que podem ajudar de acordo com a preferência pessoal: enciclopédias, dicionários de gírias, jargões, retórica, terminologia literária, filosofia, psicologia, sociologia, etimológicos, de símbolos etc.

1.4. Antologias e obras individuais

Além de um primeiro contato com os autores, a leitura de antologias e manuais de história da literatura nos permitirá obter, relativamente em pouco tempo, uma visão panorâmica sobre a poesia de qualquer cultura de nosso interesse. Também é preciso levar em consideração que sem conhecer pelo menos as obras e recursos utilizados pelos poetas historicamente mais influentes, será mais fácil cair no equívoco de pensar que estamos inovando, quando, realmente, não é assim.

Para adquirir um conhecimento amplo e ao mesmo tempo profundo, pode ser útil dedicar alguns períodos para obter esta imagem panorâmica da cultura e outros para focar em apenas um autor, abrangendo assim o geral e o específico.

1.5. Educar o discernimento

A leitura é qualquer coisa, menos algo inócuo, as modificações nas ideias e estados de ânimo podem ser radicais, principalmente na leitura dos grandes escritores, os quais costumam distinguir-se por saber fascinar através da forma. Isto pode significar, por exemplo, que sem nos darmos conta interiorizemos ideias que podem ser daninhas. Por isso, para o leitor e especialmente para o leitor-escritor, que depois de receber a mensagem se converterá em um novo emissor, é extremamente necessário se exercitar no discernimento, do que há de ser bom ou não, tanto para si mesmo como para os outros.

Será recomendável meditar, tanto sobre as ideias quanto sobre os estados de ânimo que o texto induz. Por exemplo, depois de ler um autor que transmite niilismo com eficácia, podemos esperar sentir-nos deprimidos, desesperançados, coléricos etc.; diante de outro vitalista, sentir coisas como amor, coragem, alegria... Também será necessário ver o que queremos incorporar para nós mesmos, pois, em grande parte, somos aquilo que comemos.

Não se trata, contudo, de eliminar de repente qualquer leitura que intuitivamente nos pareça ameaçante. De fato, não será incomum que uma obra seja de nosso interesse, por exemplo, para aprender sobre o seu estilo e que contenha realidades perante as quais sintamos aversão. Uma leitura abordada com os filtros críticos bem dispostos afetará em menor medida as nossas emoções. Então, delimitar o grau que permitiremos nos deixar levar pelo texto é sempre possível.

2. A INTROSPECÇÃO

La poesía es entrar en el ser

Octavio Paz

2.1. *Gnôthi seautón*

Sem conhecimento sobre a própria interioridade não há escritor. Sem atender, em alguma medida, os próprios processos psicológicos: nossas fortalezas e fraquezas, atrações e repulsões... ao mental por fim e, idealmente ao espiritual.

Nota: Devido à complexidade do assunto, estudar o fenômeno poético sob a perspectiva do espírito excede os limites deste trabalho. Por isso, nos limitaremos a abordar aqui a dimensão psíquica. No entanto, temos que dizer que não é infrequente que o indivíduo que se interessa pela introspecção, em um determinado ponto do querer ver "mais adentro", descubra os movimentos da alma.

2.2. A polaridade mental

A psicologia moderna explorou as zonas do cérebro onde residem as distintas funções mentais. Uma apresentação sucinta disto poderá ajudar-nos a entender alguns processos relacionados com a criatividade.

A continuação, algumas destas funções (aquelas que mais interessam ao nosso assunto), e a sua localização:

Hemisfério esquerdo

Plano consciente

Pensamento lógico (razão, cálculo, análise)

Linguagem (sintaxe e gramática, leitura e escritura)

Visão do detalhe

Noção de tempo

Interpretação do ambiente físico

Hemisfério direito

Plano inconsciente

Pensamento analógico (imagem, símbolo, metáfora, fantasia)

Música

Visão do conjunto

Noção de espaço

Intuição

Dos dois hemisférios, um deles sempre é o dominante, mas a zona que os conecta, o corpo caloso, permite a ação integrada das funções de ambos. Curiosamente, segundo a psicologia, os indivíduos mais saudáveis seriam aqueles que conseguem uma melhor compenetração e equilíbrio entre estes dois polos, aproximando-se do que é denominado de *coniunctio oppositorum* (conciliação dos opostos). Tais sujeitos apresentariam uma personalidade mais integrada, traduzido em signos como um maior conhecimento e adaptação perante o mundo interior e exterior, capacidade de empatia, individualidade, auto-regulação, capacidade de experimentar prazer diante das situações vitais e, obviamente, criatividade. Também pode nos interessar saber que a poesia, pelo fato de exercitar naturalmente a interação entre ambos os hemisférios, colabora com os processos integradores da personalidade.

Relacionando tudo isto com o temperamento do poema, poderemos observar que, quando a atividade mental é excessivamente dirigida pelo hemisfério esquerdo, tende a produzir obras “frias” e sem intrepidez artística. Do mesmo modo, se acontecer uma polarização para o direito, o poema propende a oferecer formas caóticas. Quando ambos hemisférios trabalham unidos, evoluciona-se para o tipo de obra onde o intelectual e o passional, em vez de atuar confrontados, recebem um incentivo mútuo. Podem dar-se ao mesmo tempo, por exemplo, a emoção intensa e a regularidade formal, as expressões insólitas e o sentido, o pensamento profundo e a forma refinada, o trabalho consciente e a inspiração mágica.

2.3. *Vanitas vanitatum*

Começaremos mencionando o que os estudiosos chamam de “grandiosidade infantil”. Aqui, o desejo natural de ser admirado e aprovado em determinadas fases da infância não é transcendido. A causa se encontra em experiências específicas relacionadas com a frustração e o abandono, que levam esse desejo a permanecer com intensidade patológica durante a vida adulta. Menciono o caso porque sinto que é necessário mostrar, mesmo brevemente, a expressão mais aguda do problema, mas em última instância, uma abordagem profunda concernirá, acima de tudo, ao psicólogo.

Deixando de lado as situações extremas, temos que dizer que, qualquer ser humano que cria alguma coisa e é aplaudido por isso, em algum momento sentirá vaidade, e em maior ou menor medida, dependendo da intensidade dos aplausos, da história pessoal ou da predisposição natural à mesma.

Então, o que o poeta pode questionar-se não é se a sentirá ou não, mas como impor-lhe limites. Algumas ideias para isto:

2.3.1. Natureza da vaidade

Quando a sua origem não provém de um conflito dos primeiros anos, trata-se de uma resposta instintivamente natural diante da recepção de um impacto emotivo (no caso do escritor, os aplausos) e que se traduz em um estado de instabilidade emocional. A pessoa envaidecida está fora do próprio equilíbrio, fragilizada. Além disso, quanto maior é a demonstração externa de grandiosidade, maior é a insegurança interior.

2.3.2. Seus efeitos

As consequências mais comuns são:

1ª. As pessoas realmente valiosas (por exemplo, aquelas que nos estimam com sinceridade) tendem a se afastar.

2ª. O autor perde a objetividade em relação à qualidade da própria obra. Assim, qualquer coisa que escreve considera uma "grande obra". Inclusive, não é raro o caso de quem já produziu obras excepcionais e que, em determinado momento, envaidecido, produz obras medíocres acreditando que são genialidades.

2.3.3. Como impor limites à vaidade

1º. Dedicção ao estudo. Principalmente nos momentos de agravamento da emoção, pode ser útil submergir-se no estudo literário ou da língua. Quanto mais difícil for esse estudo melhor, pois, desse jeito, a pessoa recupera a consciência do muito que ainda falta por saber e fazer.

2º. O sexo, idealmente com amor. Quando não é realizado com a intenção de agredir, significa propriamente um ato de entrega. Sempre supõe uma "pequena morte" do eu, nos ajudando a delimitá-lo e a colocar os pés no chão. Normalmente, a pessoa que se dedica a tarefas intelectuais e não tem uma vivência mínima do sexo tende a produzir um tipo de discurso intrincado e embebido de um intelectualismo vazio.

3º. O *memento homo* ("Lembra-te, homem, que és pó..."). Sem querer ser demasiado trágico, podemos lembrar de que nada impede que, em qualquer momento da vida chegue algum tipo de acidente imprevisível e inevitável que anule a potência física do melhor atleta, a mente do melhor pensador, a fortuna do mais rico, a beleza do mais gracioso, a tarefa do trabalhador mais esforçado, a arte do melhor artista etc.

4º. Diante do público. Recorrer à leitura de livros de oratória pode ser de grande utilidade, mas menciono igualmente algumas estratégias específicas relacionadas com a nossa epígrafe:

- A insistência em proclamar 'como sou humilde' ou criticar a vaidade dos outros não ajuda, porque qualquer observador minimamente lúcido nos dirá o velho ditado espanhol "*Dime de qué presumes y te diré de qué careces*". ("Diga-me do que te vanglorias e te direi do que careces").

- No contato direto com as outras pessoas o fato de saber ouvir é centrador e fortalecedor. Estar atento às necessidades do outro, ser acessível, mas também saber restringir o contato caso nos sintamos explorados ou esgotados emocionalmente. E, obviamente, evitar sempre a rispidez.

- Restringir, na medida do possível, o contato com os adutores e incrementar esse contato com as pessoas que tenham integridade e coragem suficientes para nos dar uma opinião crítica, caso seja necessária.

- No entanto, tendo talento ou não, sempre é prudente não falar mal da própria obra ao público. Primeiro, porque isso desestimula o leitor para abordar os nossos escritos (como alguém vai se interessar por um texto cujo próprio autor afirma explicitamente que não é bom?...); segundo, isto costuma ser uma das formas mais usuais de falsa modéstia.

- Se formos elogiados, a princípio, agradecer é suficiente. Isto inclui também algo muito necessário: permitir-nos ser queridos, "alimentados", pelo público.

- Dar atenção à gestualidade. A postura corporal e os gestos podem mostrar nosso estado emocional antes mesmo que as nossas palavras. Por exemplo, encarar o público ou um interlocutor com os braços cruzados já denota uma atitude de defesa, um "nariz empinado" deixa transparecer nosso envaidecimento etc.

5º. A lei maior. O que mais nos fortalece na hora de lidar com a vaidade é agir com humor, compreensão e compaixão, tanto em relação a si mesmo quanto em relação aos outros. Somos todos feitos da mesma matéria.

2.4. O elogio e a crítica

O elogio é bom e necessário, mas existe uma tênue linha que separa o efeito positivo que ele provoca e o desequilíbrio. Para identificar esta linha, primeiro, é preciso ter uma visão minimamente clara dos nossos limites artísticos. O elogio bem assimilado supõe um forte incentivo para continuar criando e, realmente, o artista precisa dele; porém, a crítica não é algo menos indispensável.

Com relação a este segundo objeto, cabe dizer que, logicamente, é desejável receber críticas lúcidas e que mantenham a cortesia, mas até mesmo a pior delas, a mais grosseira e obtusa, pode ser benéfica se aproveitada tanto para delimitar a vaidade quanto para melhorar a própria obra.

Na verdade, a indignação provocada ao receber um insulto, por exemplo, pode significar um valioso estímulo para reexaminar aquilo que se faz. Se o autor tiver algum interesse de que a sua obra alcance a qualidade, colocará verdadeira energia em tentar reforçar as próprias debilidades. Então, mesmo que doa, toda crítica é boa se queremos e sabemos aproveitá-la.

De qualquer maneira, se desejamos que o impacto emocional seja menor, podemos aumentar a própria receptividade e flexibilidade aprendendo como funciona o processo de reação instintiva que costuma desencadear-se quando uma pessoa é contrariada. Tal processo consta das seguintes fases:

1ª. Negação. A pessoa nega automaticamente a crítica.

2ª. Racionalização. Tenta justificar-se, encontrar argumentos racionais para demonstrar que a sua atitude não é errônea.

3ª. Agressividade. Responde à crítica com hostilidade.

4ª. Assimilação/aceitação. Em um momento posterior de calma, a pessoa começa a reeditar sobre o assunto e a entrever a sua posição equivocada, caso realmente seja assim.

Uma forma de evitar as três primeiras fases pode consistir em fazer perguntas para o emissor da crítica. Perguntar o porquê, como, formas de solução e correção. Desse modo, quebramos o cenário de confrontação saindo da nossa postura defensiva, tendo como consequência natural converter nosso oponente, antes "inimigo", em um aliado para a solução da carência.

Por último, cabe assinalar os benefícios de escutar a todos, sim, mas também de "filtrar" aquilo que nos dizem, seja lá quem for, de modo que, finalmente, as ideias e decisões adotadas sejam fruto de um sólido e cuidadoso processo de discernimento.

2.5. Inspiração e trabalho

A inspiração é algo que não vem exatamente quando queremos, mas podemos formar as bases mentais para que chegue com maior frequência e facilidade. Isso pode ser alcançado por meio de:

1º. Trabalho. Seguindo aquela "lei do foco", segundo a qual tudo o que recebe atenção cresce, se o hábito de escrever é maior, também serão mais frequentes os momentos de inspiração produtiva.

2º. Ofício poético. É bem certo que um autor com ofício pode escrever um poema com uma técnica perfeita, servindo-se de uma ideia interessante e que esse poema não tenha "alento", "magia", "alma", que não "vibre", que não "tenha vida", que seja "frio"... porque faltou a "conexão com o coração". Contudo, também existirão momentos em que essa conexão seja muito intensa e, se o autor não tiver ofício, também não disporá dos recursos expressivos necessários para aproveitá-la, de modo que, efetivamente produzirá um poema que reflita emoções muito intensas, mas tão incapaz de cativar o leitor como no primeiro caso.

Compor, esporadicamente, um poema frio ou que simplesmente não funcione não deve nos preocupar tanto assim. Como não deve nos preocupar que um volume mais ou menos considerável daquilo que escrevemos termine na lixeira (de fato, se isso acontecer, será um indicador a mais de objetividade e sinceridade consigo mesmo). Podemos inclusive dizer que, um poema que não funciona pode estar preparando a nossa sensibilidade para outro que se materializará mais tarde com toda a magia e força poética. Isto é mais provável, por exemplo, quando se volta à escritura depois de um longo período de inatividade.

No entanto, o que desperta a energia criativa pode variar muito de acordo com os temperamentos, aquilo que funciona com uma pessoa não funciona com outra. Por isso, o poeta deve aprender a conhecer seus próprios processos internos, procurar entender o que o leva a escrever, para que, para quem, que tipo de poesia lhe interessa e quer fazer, quais situações, vivências, leituras desencadeiam, ou não, o verso.

2.6. Disparadores do ato criativo

Encontram-se naturalmente no que vivemos com especial interesse ou intensidade. Lembraremos, pelo menos, os mais habituais, que podem dividir-se em dos grupos:

2.6.1. Externos (na percepção dos estímulos exteriores)

1º. As leituras.

2º. A observação direta do ambiente físico.

3º. As outras artes: pintura, escultura, música, cinema, teatro etc.

4º. O conflito e/ou harmonia externos, tanto naqueles em que intervimos ativamente quanto naqueles em que somos simples observadores interessados.

2.6.2. Internos (na percepção dos estímulos interiores)

1º. As próprias emoções: agressividade, júbilo, excitação amorosa, depressão, humorismo etc.

2º. O próprio pensamento: meditação filosófica e vital.

3º. A imaginação.

4º. A intuição.

5º. As fantasias diurnas e os sonhos.

6º. As lembranças.

7º. Os desejos.

2.7. Períodos de seca criativa

Durante o caminho artístico, por mais talento que se tenha, é totalmente natural que venham épocas de baixa criatividade, inclusive épocas nas quais seja totalmente impossível escrever. Isto é inevitável, pois, por um lado, a vida pode não nos conceder sempre um espaço para fazer coisas como compor um poema; por outro, mesmo que não seja assim, a energia criativa expressa, *per se*, seus altos e baixos.

Porém, nem mesmo um período no qual não possamos escrever dever ser entendido como estéril. Pode ser necessário, por exemplo, para restaurar a energia, acumular novas vivências etc.

A seguir, algumas sugestões para os períodos nos quais, por uma razão ou outra, o novo texto não sai: se não conseguirmos escrever coisas novas, podemos tratar de corrigir textos anteriores ou que se encontrem em processo

de refinamento. Se não conseguimos corrigir, podemos aproveitar para ler. Se não conseguimos ler, podemos limitar-nos a deixar que venham novas experiências vitais significativas. Se nem isso acontece, podemos aproveitar para fazer nada. No poeta, tudo trabalha para conjurar o poema, tudo é matéria transmutável em verso, mesmo a não ação, e se realmente queremos manter a poesia no próprio caminho, em algum momento ela voltará.

2.8. O bloqueio

2.8.1. Tipos

1º. Total. Quando não conseguimos escrever nada, nem começar uma obra nova, nem dar continuidade a partir de qualquer ponto de uma já iniciada ou mesmo mudar o gênero discursivo (por exemplo, muitas vezes nos sentimos bloqueados escrevendo em verso, mas conseguimos produzir se passamos a escrever em prosa).

2º. Específico. Podemos nos sentir bloqueados em algum ponto específico de uma obra em curso na hora de expressar uma determinada ideia, de encontrar uma palavra que falta, um tom, um estilo, de continuar com a construção da psicologia de uma personagem, de um espaço etc.

2.8.2. Algumas causas

1º. Pela falta de conhecimento

Soluções:

- Aprendendo mais sobre o assunto, evidentemente. Através do estudo, da leitura de outros autores que já tenham abordado a matéria, tentando acumular novas experiências vitais...

- Dando tempo ao tempo. Temos que levar em consideração que o inconsciente possui a faculdade de guardar o desejo de expressar algo durante muito tempo. Por exemplo, pode acontecer que em um primeiro momento, não consigamos achar a forma adequada para uma determinada ideia que surgiu. Mas caso ela seja significativa para nós, ficará guardada, como uma semente que espera as condições adequadas para germinar, de modo que o texto definitivo que expresse essa ideia apareça inclusive anos depois do primeiro desejo de materialização.

Às vezes, o texto não sai no momento em que a ideia surge, simplesmente porque ainda não adquirimos a maturidade literária ou vivencial necessárias para isso. A melhor forma de encarar a situação é com tranquilidade e paciência, conscientes de que no futuro o dilema será resolvido

e que não haverá problema algum se, momentaneamente, nos ocuparmos com outras questões.

2º. Pelo desequilíbrio emocional ou mental. Estresse, depressão, fadiga, desmotivação, medos etc. A solução é determinar e resolver as causas dos sintomas.

3º. Pelo descenso natural no ciclo da energia criativa. Há épocas que estamos naturalmente mais predispostos para tarefas de introspecção e outras para a extroversão. Este fenômeno é cíclico e perante ele não há outra opção além da espera. Devemos nos adaptar de acordo com a exigência de cada momento.

2.9. Evolução e mudança

Uma das grandes preocupações para o autor costuma ser a sua própria evolução. Diante disto, pode-se dizer que a poesia muda apenas quando o ser do poeta muda.

Claro que, se queremos a mudança, será indispensável um certo grau de abertura para o novo. No entanto, isso supõe um esforço, porque de forma natural tendemos a criar o que se chama "zona de conforto", ou seja, que queremos desenvolver a nossa ação no mundo dentro de determinados limites espaciais e mentais nos quais nos sintamos à vontade, bem adaptados, inclinando-nos assim a manter estáticos nossos valores e ideias. Sair desta zona significa encarar o desconhecido e isso produz, na maioria dos casos, medo.

Porém, o estancamento associado ao fator mudança pode vir tanto por causa da não ação quanto pelo seu excesso, isto é, quando nos vemos submetidos a estímulos e situações indutoras de mudança a uma velocidade superior à assimilável pela mente. Alguns dos sintomas dessa dinâmica podem ser, por exemplo, os estados de confusão mental, de ansiedade ou de pressa "eterna".

Tomar consciência de tais processos é fundamental para adquirir domínio sobre eles, para decidir o que deve ser mudado ou não em nós mesmos, quais elementos devem ser incorporados e quais descartados.

2.10. Criação, prazer, coragem

A criação está inerentemente ligada a estes outros dois fenômenos: o prazer e a coragem.

O ato criativo produz prazer na obra vital, mas também quando

expressa realidades dolorosas, mesmo que isso possa parecer paradoxal. Podemos encontrar as causas disso em fenômenos como o desabafo, a catarse, o gozo estético, as sensações de verdade e liberdade, o prazer por adquirir conhecimento, de transgredir, de surpreender-se, de resgatar a inocência, de achar e expandir os limites da própria emoção e conhecimento, de levar ao limite a função criadora...

E também está ligado à coragem porque implica que deveremos assumir os riscos de engendrar um objeto suscetível de receber a confrontação de outros indivíduos. O objeto afirma nossa personalidade, a faz visível, e por isso mesmo, nos obriga, para bem ou para mal, a assumir a responsabilidade e as repercussões da sua existência.

3. TRABALHAR O TEXTO

Ama tu ritmo y ritma tus acciones,

Rubén Darío

3.1. Tensão versal

Dentro do poema se produz todo um jogo de tensões e distensões, acelerações e decelerações entre as estrofes, frases, palavras, sílabas, letras e silêncios. Não há regra lógica que possa medir o fato, mas ele pode ser sentido perfeitamente. Por exemplo, a falta de tensão versal é percebida no poema cujo discurso soa “flácido demais”, “sem vitalidade” e o excesso de tensão é sentido naquele que condensa excessivas figuras semânticas e fônicas.

3.2. Ler em voz alta

É o que permite sentir a tensão versal, o ritmo adequado, a harmonia do poema. O verso eficaz, lido em voz alta, oferece uma pronúncia fácil, que flui.

3.3. O ritmo

3.3.1. Ritmo versal e ritmo prosaico

Um fato que distingue radicalmente a poesia de outras formas de discurso é a sua natureza musical. Em síntese, pode-se dizer que a poesia é, seguindo a expressão do gramático espanhol Tomás Navarro y Tomás³, “palavra ritmicamente organizada”.

O elemento mais importante que lhe imprime um grau de ritmo diferenciado de qualquer outro tipo de expressão verbal é a sua disposição em linhas poéticas ou versos, que apresentam eixo rítmico, ou seja, a última sílaba acentuada em cada verso, onde a curva melódica alcança a sua máxima intensidade, não acontecendo o mesmo na prosa (ver BALBÍN, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1975⁴).

Além disso, o autor de um poema sabe que a linha do verso pode parar sempre antes do limite que se estabeleceria no parágrafo da prosa. Ele tem “consciência de verso”, o que por si próprio criará uma cadência rítmica que diferencie o poema de um texto em prosa, mesmo se tratando de uma composição visual ou em verso livre. Isto confere ao primeiro caso um sentido de verticalidade/partição que contrasta com o de horizontalidade/continuidade do segundo.

A respeito de certas composições que relativizam estas ideias, cabe mencionar, por exemplo, o caso extremo onde parágrafos em prosa alternam-se ou aparecem inseridos entre versos. Diante de tal fenômeno, podemos afirmar que, estando presentes linhas com eixo rítmico, estas composições deverão ser consideradas poemas.

3.3.2. Ritmos de quantidade, intensidade, timbre e tom

Mencionaremos agora os quatro elementos considerados fundamentais que imprimem ritmo ao poema⁵:

1º. Ritmo de quantidade. Determinado pelo número de sílabas.

2º. Ritmo de intensidade. Determinado pela colocação, regular ou não, dos acentos intensivos no verso.

3º. Ritmo de timbre. Determinado pela rima.

4º. Ritmo de tom. Determinado pelas pausas (que podem ser estróficas, versais, médias, ou constituir cesura). Caso os grupos fônicos sejam longos, o tom do poema desacelera e tende a adquirir um ar mais solene, cerimonioso. Caso os grupos fônicos sejam curtos, o tom se agiliza e tende a adquirir um ar vivaz, popular.

Na cadeia fônica prosaica (prosa), estes quatro elementos de ritmo apresentam uma distribuição livre e assimétrica, já na cadeia fônica rítmica (verso) tendem à regularidade.

3.3.3. Versos em cláusulas silábicas

As cláusulas silábicas⁶ são agrupações de sílabas que comumente se formam com duas ou três delas, chegando a quatro em alguns casos (dentro do grupo, pelo menos uma sempre é tônica). No verso, as sinalefas e sinéreses podem ser contadas como apenas uma sílaba.

Existem cinco tipos básicos de cláusulas, atendendo à alternância entre as suas sílabas átonas (o) e tônicas (ó), isto é, ao seu ritmo de intensidade, que pode ser:

1º. Trocaico (ó-o)

Ella enreda piernas, brazos.

E-lla en / re-da / pier-nas / bra-zos.
ó-o ó-o ó-o ó-o

2º. Iâmbico (o-ó)

Rubén, azur navío,

Ru-bén, / a-zur / na-ví-o,
o-ó o-ó o-ó-o

3º. Dactílico (ó-o-o)

Corre mil millas horrisono grito.

Co-rre-mil / mi-llas-o / rrí-so-no / gri-to.
ó-o-o ó-o-o ó-o-o ó-o

4º. Anfíbraco (o-ó-o)

Soñé: una mujer de color de azafrán.

So-ñé: u-na / mu-jer-de / co-lor-de a / za-frán.
o-ó-o o-ó-o o-ó-o o-ó

5º. Anapéstico (o-o-ó)

Tienes ojos de gata de angora,

Tie-nes-o / jos-de-ga / ta-de an-go-ra,
o-o-ó o-o-ó o-o-ó-o

Caso queiramos compor versos utilizando estas cláusulas regulares, não devemos ficar excessivamente preocupados com o cálculo exato das sílabas no momento inicial do surgimento do verso, pois facilmente nos sentiremos bloqueados.

Para conseguir realmente que o verso flua é preciso, antes mesmo de calcular, sentir a cadência rítmica. É indispensável escutar a música do verso: primeiro sentir o padrão rítmico, depois o ritmo chamará a palavra e a palavra conformará a imagem e a ideia. Antes de procurar a frase, o ritmo deve estar bem interiorizado mentalmente. Para isto, a cadência rítmica pode ser inclusive cantarolada antes de começar a inserir as palavras na mesma.

Já em um momento posterior, na hora de refinar o poema, poderemos dedicar especial atenção ao cômputo silábico para conseguir que a distribuição das cláusulas fique perfeita.

Especialmente neste tipo de composição, ritmo, palavra, imagem, emoção, ideia, cálculo, caminham juntos.

Nota: Os poemas correspondentes aos versos dos exemplos, podem ser consultados no artigo de minha autoria *Formas del indriso (3. Con uso de cláusulas silábicas)*, na seção *Ensayos y entrevistas* em www.indrisos.com.

3.4. Insuficiências poéticas

Não se pretende vetar as formas que aqui serão descritas, mas facilitar apenas a contemplação consciente dos seus possíveis efeitos sobre o poema. Trata-se de inclinações que são parte do processo natural de aprendizagem da maioria dos poetas e que costumam estar presentes, principalmente, durante as fases de formação. Desse modo, sugerimos o auto-exame, ver se as mesmas são identificadas na própria obra e se devem entender-se como algo que deve ou não ser superado.

3.4.1. As palavras “profundas”

Frequentemente, o versificador iniciante tem a ideia errônea de que deve ostentar um pensamento profundo para que o texto seja poético e que, para alcançá-lo, deve incluir vozes tais como: ser, infinito, universo, eterno, alma...

3.4.2. As palavras gastas

Além das que já foram citadas anteriormente, seguem algumas que também estão extremamente gastas, principalmente no poema intimista ou amoroso: rosa, arco-íris, borboleta, sol, lua, céu, mar, estrela, noite, pássaro, beijo, coração, amor, olhos... Ou no poema niilista: morte, grito, escuridão, vazio, Deus, sangue, medo, nada...

A grande maioria dos poetas neófitos recorre às mesmas intensamente, e qualquer leitor que tenha certo conhecimento da tradição literária perceberá o resultado do seu uso como pouco original. Porém, a questão não será apenas utilizá-las ou não, mas como utilizá-las.

Seja como for, servir-se de tais palavras para escrever um poema nos dias de hoje e não incorrer no lugar comum pede, realmente, uma boa dose de maestria.

3.4.3. Associação de nome e adjetivo

Um dos recursos mais comuns na hora de compor consiste em fazer com que o poema se sustente principalmente sobre a associação de nome e adjetivo. Cabe mencionar também o caso dos poemas de tom surrealista, onde a procura pela combinação insólita entre estas categorias gramaticais predomina.

Se queremos superar esta tendência, a ideia que deve ser incorporada é a seguinte: o autor que procura realmente a versatilidade expressiva não se limita a contemplar o nome e o adjetivo, concede valor a toda palavra, a toda categoria gramatical de palavra, e também à pontuação, às combinações de sílabas, de letras, de silêncios.

3.4.4. Insuficiências na rima

1º. Rima gasta. Alguns dos exemplos mais clássicos são as rimas formadas com as terminações: -nte, -ento, -ava, -ão, -ado, -inho.

2º. Fazer terminar versos diferentes com a mesma palavra. Quando se recorre a isto pelo simples fato de não ser capaz de achar uma rima mais distante, o mais provável é um resultado inarmônico, se bem que há composições nas quais o poeta recorre a isto conscientemente, convertendo assim tal ação em recurso estético.

3º. O rípió. É a palavra colocada no final de um verso que, para fazê-lo rimar com outro, prejudica o sentido e a fluidez do discurso, negando normalmente à rima a sensação de surpresa e prazer estético que produz

quando é engenhosa. Porém, existem autores que o utilizam intencionalmente, ficando demasiado óbvio para obter um efeito humorístico.

3.4.5. Algumas considerações gerais sobre a rima

Quando o autor ainda não domina a rima pode ser comparado, valendo-me de uma metáfora, ao jóquei que quer domar um cavalo sem a habilidade nem a força necessárias para isso. E em tal caso, o animal se descontrola.

A rima é prazerosa ao leitor quando não é sentida como forçada ou óbvia, quando aparece em um texto que flui com naturalidade, que pode conter as ideias mais profundas, a carga afetiva mais intensa, e mesmo assim, surpreendentemente, “magicamente”, rima.

Quando é bem empregada, a forma pode reforçar o conteúdo, o pensamento que quer elevar-se se eleva ainda mais e a emoção que se queira intensificar, intensifica-se. Aqui, o autor será comparável a um jóquei que domina seu cavalo, tendo sempre em consideração que o melhor é aquele que soube, não apenas domar e guiar seu animal, mas estabelecer uma relação afetiva com o mesmo. O poeta desfruta com e pela rima, dança com ela e esse deleite, essa dança, passará finalmente ao leitor.

Para aperfeiçoá-la, além da prática unida ao auxílio dos dicionários, podem ser procuradas as obras dos melhores rimadores e ler ‘saboreando’ detalhadamente as suas rimas, para interiorizar naturalmente e através do prazer suas cadências e alternâncias.

3.5. Colocar-se na pele do leitor

Os autores que conseguem sensibilizar com suas palavras, costumam ter a faculdade de, além de expressar no texto suas próprias inquietações, levar em consideração o leitor: O que sentirá?... O que pensará?... O que verá?... O que interpretará?...

Quando se escreve dessa maneira, o número de planos semânticos do poema tende a aumentar, ele se faz ressonante, plurissignificativo, tende a ir do “plano” ao “esférico”, do psíquico individual ao arquetípico, a deixar de ser de apenas um indivíduo para ser de todos.

Salvo honrosas exceções (por exemplo, se acreditamos em Antón Chéjov, que afirmou que não se preocupava nem um pouco com o leitor⁷), quando um autor escreve só para si mesmo, o receptor do texto não sente que a mensagem também lhe concerne e se desinteressa rapidamente.

O eu literário, que pode ser muito diferente do eu pessoal, tende a virar arquetípico, permitindo assim que o leitor se identifique com ele. Quando o eu pessoal exige muita atenção ele pode fazê-lo, recorrendo, por exemplo, à polarização da obra para a expressão em primeira pessoa, ou fazendo óbvia demais a recriação das suas vivências particulares, evidenciando desse modo, uma mera atitude narcisista (o que será suficiente para provocar rechaço). Além disso, é possível que as recriações vertidas ao papel também tendam a apresentar pobreza imaginativa pelo simples fato de ser produto de uma visão de mundo naturalmente muito limitada.

Por último, devemos levar em consideração que nunca será possível, em última instância, um real e objetivo conhecimento do que o leitor captará (e nem seria salutar, em minha opinião). Quem escreve terá de contentar-se, sem que isto signifique absolutamente um mal resultado, com forjar a imagem do que se chama um "leitor ideal".

3.6. Deixar repousar o texto

O momento da criação está embebido frequentemente de um estado mental especial, nele, levantam-se emoções intensas, o poeta pode se sentir como "em outra esfera", ou inclusive, como diziam os antigos, "possuído pelo numen...", mas neste momento de "fogo criador", de "parto", é pouco habitual conseguir um poema bem acabado. Depois que esse momento criador termina, é recomendável deixar o poema guardado. Passado algum tempo (horas, dias, semanas, meses ou inclusive anos) ao reler o poema novamente, será muito fácil perceber incorreções, pontos que não fluem, que não foram percebidos durante o primeiro ímpeto da criação.

3.7. Corrigir

Frequentemente nosso sentido da razão não é suficiente para decidir quando considerar terminado um poema. Também faz falta atender às próprias sensações, emoções e intuições. Alguns poemas precisam apenas de minutos para ser obra acabada, outros de anos; e há outros que, inclusive depois de anos, não alcançarão uma forma satisfatória.

Alguns autores preconizam uma mínima correção enquanto outros uma correção ostensiva, e em ambos os casos, dependendo da personalidade do autor, podem ter razão. Mas também não podemos deixar de atender aos perigos das duas opiniões: primeiro deixar a obra "verde" (isto é mais provável em quem se sente um "poeta nato"); segundo, anular a vitalidade inicial do poema por excesso de correção (em quem se sente excessivamente inseguro).

Com relação a este ponto, não sugeriria adotar um mesmo padrão para todos os casos, mas simplesmente que cada composição seja considerada

individualmente, que o autor “ouça” o que precisa especificamente cada poema.

Alguns procedimentos para a correção: abreviar, amplificar, eliminar, substituir, mudar de posição.

3.8. O fácil e o difícil

Na nossa cultura ocidental, costumamos irmanar as noções de dificuldade e valia: se é difícil, tem mérito. Mas a experiência demonstra que um poema não deve ser obrigatoriamente melhor que outro apenas por apresentar uma estrutura mais complexa. Também existem vozes que desprezam sistematicamente o poema pelo simples fato de ser artificioso.

Diante de tudo isso, seria conveniente não perder de vista que, em última instância, é a necessidade interior do poeta o que deve primar na hora de definir a natureza do discurso. O poema será um objeto vivo, sendo barroco ou minimalista, se estiver em consonância com esta necessidade interior.

Dando continuidade ao que foi colocado anteriormente, gostaria de lembrar a seguinte máxima: “Há um tempo para tudo”. Isto é, para o simples e o complexo, para o profundo e para o trivial.

3.9. Inovação formal

Algumas estratégias:

3.9.1. Através da associação de características formais

Exemplo: a décima espinela⁸, do autor espanhol Vicente Espinel, onde se estabelece como forma fixa a associação de 10 versos de oito sílabas a um esquema de rima *a b b a a c c d d c*.

3.9.2. Através da associação de características formais e características semânticas

Exemplo: o *haikai* japonês⁹ na sua forma canônica, onde uma estrofe constituída por três versos de 5, 7, 5 sílabas se associa ao *kigo*, que consiste em fazer referência a alguma das estações do ano.

3.9.3. Através da expansão

1º. Expansão do número de estrofes. Exemplo: adição de estrambotes¹⁰ no soneto.

2º. Expansão do número de versos. Exemplo: À estrutura do *haikai* são agregados dois versos de sete sílabas e desse modo é obtida uma nova figura constituída por cinco versos de 5, 7, 5, 7, 7 sílabas: o *tanka*¹¹.

3.9.4. Através da multiplicação

Exemplo: o *renga*¹² ou canção encadeada, que consiste em uma sequência de *tankas*. Normalmente é composta por vários autores que trabalham em conjunto.

3.9.5. Através da condensação

Exemplo: o indriso¹³, que surge de um processo de condensação das estrofes do soneto.

Soneto	>	Indriso
4	>	3
4	>	3
3	>	1
3	>	1

3.9.6. Através da redistribuição das partes

1º. Redistribuição do número de versos na estrofe. Exemplo: o soneto¹⁴, cujas estrofes apresentaram inicialmente estruturas como 8-6 e 8-3-3, e que terminou se consolidando sob a forma 4-4-3-3.

2º. Redistribuição da posição das estrofes. Exemplos: variantes do indriso¹⁵. Da forma inicial 3-3-1-1 (indriso ou indriso em sístole) derivam as seguintes:

- 1-1-3-3: Indriso em diástole.
- 3-1-3-1: Indriso de duas sístoles.
- 1-3-1-3: Indriso de duas diástoles.
- 3-1-1-3: Indriso em sístole interna.
- 1-3-3-1: Indriso em diástole interna.

3.9.7. Através da imitação

Como no caso dos poemas visuais que reproduzem a forma de objetos físicos.

Exemplo: o blavino¹⁶, forma poética ideada pelos poetas brasileiros Juliana Ruas Blasina e Volmar Camargo Junior. Este reproduz a imagem de um triângulo ou pirâmide, apresentando uma estrutura estrófica 1-2-3-1-3-2-1. O primeiro verso está formado por uma única palavra e os seguintes vão aumentando progressivamente o seu número de sílabas, até alcançar a estrofe de verso único central, que é a linha poética de maior medida. Na segunda metade do poema, a medida das linhas decresce progressivamente até o último verso, que também está constituído por uma única palavra.

3.9.8. Através da oposição

Exemplo: o cânone do soneto em decassílabos com rima consoante ABBA ABBA CDC DCD, provoca em diversos autores a vontade de flexibilizá-lo. Desse modo, surgem variações tanto na rima como nas medidas, tais como o soneto em alexandrinos, em verso livre etc.

3.9.9. Através da fusão de objetos distintos

1º. Fusão de formas poéticas diferentes. Exemplo: a decilira¹⁷, ideada pelo poeta espanhol Juan Ruiz de Torres, onde as estruturas da décima e da lira (ambas as formas procedentes da tradição literária espanhola) aparecem fusionadas de acordo com o seguinte procedimento:

- Estrutura da décima: 10 versos de oito sílabas com rima *a b b a a c c d d c*.

- Estrutura da lira: 5 versos que combinam versos de onze e sete sílabas seguindo o esquema 7-11-7-7-11 e com rima *a B a b B*.

- Estrutura da decilira: 10 versos, os cinco primeiros apresentam a mesma medida que a lira e os cinco últimos se combinam de forma especular em relação aos cinco primeiros (7-11-7-7-11-11-7-7-11-7), a rima segue o esquema da décima (*a B b a A C c d D c*). No nível semântico, os quatro primeiros versos formam uma unidade que apresenta o tema, que será desenvolvido e resolvido nos seis seguintes, seja em um único bloco ou em várias subestrofes.

2º. Fusão de diferentes suportes artísticos. Como nos casos onde a palavra se combina com pintura, música, fotografia, escultura, efeitos de computação gráfica etc. Exemplos disto são as obras do espanhol Joan Brossa¹⁸ e do brasileiro Augusto de Campos¹⁹.

REFERÊNCIAS

1. NABOCOV, Vladimir. *Curso de literatura europea*. 1ª edição. Barcelona: Zeta Bolsillo, 2009.
2. SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga y paralipómena. Escritos filosóficos sobre diversos temas* (Cap.: Sobre la lectura y los libros). Madrid: Valdemar, 2009.
3. NAVARRO Y TOMÁS, Tomás. *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. Syracuse: Syracuse University Press, Centro de Estudios Hispánicos, 1956.
- 4, 5, 6. BALBÍN, Rafael. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1975.
7. PÁVLOVICH CHÉJOV, Antón. *Consejos a un escritor* (Cap.: A Dmitri V. Grigoróvich, Moscú, 28 de marzo de 1886). Biblioteca Digital Ciudad Seva página na Internet.
Disponível em:
<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/chejov01.htm>>.
Acesso em: 11/10/2010.
- 8, 10. VARELA MERINO, Elena; MOÍÑO SÁNCHEZ, Pablo; JAURALDE POU, Pablo. *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia Universidad, 2003.
Disponível em:
<http://books.google.com/books?id=5KoqoD4EI4wC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s#v=onepage&q=&f=false>.
Acesso em: 11/10/2010.
- 9, 11, 12. El rincón del haiku página na Internet.
Disponível em: <<http://www.elrincondelhaiku.org/>>.
Acesso em: 11/10/2010.
- 13, 15. ITURAT, Isidro. *Sobre el indriso*. Indrisos.com página na Internet.
Disponível em:
<<http://www.indrisos.com/>>.
Acesso em: 11/10/2010.
14. G. BELTRAMI, Pietro. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*. (Cap.: Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti). Nº 1. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2003.
16. CAMARGO JUNIOR, Volmar. *Um resto de café frio*. Volume 2: *Submersão*.
Disponível em:
<<http://www.scribd.com/doc/16912502/Um-resto-de-cafe-frio-Volume-2-Submersao>>.
Acesso em: 11/10/2010.

17. RUIZ DE TORRES, Juan. *La decilira: un taller práctico*. Página personal de Juan Ruiz de Torres página na Internet.

Disponível em:

<http://www.juanruizdetorres.net/index.php?option=com_content&view=article&id=80:la-decilira-un-taller-practico&catid=39:ensayo&Itemid=57>.

Acesso em: 11/10/2010.

18. *Poeta Joan Brossa* página na Internet.

Disponível em:

<<http://www.joanbrossa.org/>>.

Acesso em: 11/10/2010.

19. *Augusto de campos. Site oficial* página na Internet.

Disponível em:

<<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>>.

Acesso em: 11/10/2010.