

Da literatura oral à performance poética: análise de poemas de língua portuguesa

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO
Universidade Federal da Paraíba
Brasil

Resumo

O presente estudo propõe a análise da história desde a literatura oral até a performance poética de poemas de língua portuguesa. Para este fim, será utilizada a base teórica da literatura oral, e se discutirão aspectos como o ritmo, a métrica e a rima. Pretender-se-á compreender como cada um destes fatores contribui para a integridade da poesia. Também serão desenvolvidos aspectos da performance poética, como os gestos, as pausas e o tom de voz. Serão considerados ainda o papel do intérprete da poesia oral e a recepção do ouvinte.

Palavras-chaves: literatura, poesia oral, performance, intérprete, ouvinte

Resumen

El artículo propone un análisis desde la historia de la literatura oral hacia la *performance* poética de poemas de lengua portuguesa. Para este fin, se recurrirá a la teoría sobre literatura oral y se discutirán aspectos como el ritmo, la métrica y la rima. Se tratará de comprender cómo cada uno de estos factores contribuye a la integridad de la poesía. También se tratará de desarrollar aspectos de la *performance* poética como los gestos, las pausas y el tono de voz. Serán considerados el papel del intérprete de la poesía oral y la recepción de parte del oyente.

Palabras claves: literatura, poesía oral, *performance*, intérprete, oyente

De todas as manifestações artísticas, a literatura é uma das mais flexíveis. Pode ser lida. Pode ser recitada. Pode ser musicada. Pode ser encenada. Pode virar roteiro e ser filmada – estendendo-se à chamada sétima arte. Enfim, a literatura se presta aos mais variados papeis. Tinianov (1983: 452) afirma que “a forma de uma obra literária deve ser entendida como uma entidade dinâmica”. Uma das riquezas da literatura, enquanto arte, reside exatamente no fato de que ela – ademais de sua plurissignificação – é elástica, transfigurável, passível de conversão. E cada roupagem adquirida pela literatura abre novas e múltiplas possibilidades de interpretação. E nenhuma dessas possíveis análises condiciona o leitor a encontrar uma finalidade última no texto: Oscar Wilde já dizia, toda arte é inútil. E a suposta “inutilidade” da arte permite ao seu autor encontrar o sentido que espera dar a sua obra, ainda que seu esforço, se for consciente, vá resultar vão. Nem por isso vai afetar menos a sociedade na qual a arte é produzida, expliquemos: a afirmação de Wilde arte refere-se ao fato de que não é necessário e nem conveniente que a literatura use de um pretexto do mundo real para forjar-se enquanto manifestação artística. Ou seja, não é preciso que a arte tenha em si mesma uma finalidade: o simples fato de sua existência já converte-se em um motivo para que ela ocorra.

Porém, à revelia desse “despropósito artístico”, a arte – aqui, mais precisamente a literatura - revela-se como um importante instrumento de análise da sociedade. Mais do que isso: de transformação da mesma. “O escritor não se limita a ser influenciado pela sociedade: o escritor influencia a sociedade. A arte não só reproduz a vida, como lhe dá forma” (Wellek, Warren, 1987: 123). Ao reproduzir ou questionar determinado padrão vigente, a literatura permite ao leitor mais atento a possibilidade de refletir acerca do retrato que lhe é tão nitidamente revelado. Independente de esta ter sido ou não a intenção inicial do autor.

Barthes já avisou: o autor morreu. Suas intenções não nos valem de nada, ele perdeu o controle do seu próprio texto, doutor Frankenstein já não domina a criatura. Se Guimarães Rosa, um dia, pensou em fazer de *Grande sertão: veredas* um romance de teor homossexual, sem o deus ex-machina – que foi a morte de Diadorim e a revelação de sua feminilidade - garantindo o fim dos conflitos de Riobaldo, nunca saberemos ao certo e nem nos importa saber. Suas ideias, suas intenções, de nada nos servem: Diadorim, na trama, era uma mulher. Basta.

Como definir, então, uma expressão artística tão multifacetada? Aristóteles em sua poética a definiu como imitação ou representação (*mimêsis*). Pound (2006: 32) afirma que a “literatura é linguagem carregada de significado”. Parece-nos uma assertiva muito ampla. Ora, sabemos que mesmo a linguagem cotidiana, dependendo da intencionalidade de seus interlocutores, está carregada de significados nada denotativos. Ou seja, ainda resta muito a discutir para se conseguir chegar a uma definição. Barthes (2005: 79) parece aproximar-se mais do cerne da discussão quando diz que “A literatura ‘mais verdadeira’ é aquela que se sabe a mais irreal, na medida em que ela se sabe essencialmente linguagem, é aquela procura de um estado intermediário entre coisas e palavras”. Este significado metafórico, este “entre-lugar” entre signos e símbolos, parece estar

no nosso imaginário leitor desde sempre. Mas quando terá sido institucionalizada a origem da literatura enquanto manifestação artística?

Recuperando a história da literatura ocidental, invariavelmente recordamos de Homero e suas epopeias. Estamos falando, entretanto, de literatura oral. Teria tido reconhecimento enquanto literatura nessa época? Eagleton (1983: 23) afirma que “é um tanto improvável que a *Ilíada* fosse considerada arte para os antigos gregos”. Claro que entendemos arte aqui no seu sentido *lato*, comparada à escultura ou à pintura.

Quando, afinal, a literatura oficialmente “começou”? Compagnon (2003) afirma que a noção de literário varia de acordo com a época e as culturas. Para Aristóteles, por exemplo, a epopeia e o drama eram os dois grandes gêneros. Ou seja, a literariedade se dava apenas através do verso, apesar do gênero lírico ter sido excluído da acepção do autor, pois “não era fictício nem imitativo – uma vez que, nele, o poeta se expressava na primeira pessoa – vindo a ser, consequentemente, e por muito tempo julgado um gênero menor” (Compagnon, 2003: 32).

A partir do século XVIII, uma outra definição de literatura se opôs cada vez mais à ficção, acentuando o belo (...). A partir de então, a arte e a literatura não remetem senão a si mesmos. Em oposição à linguagem cotidiana, que é utilitária e instrumental, afirma-se que a literatura encontra seu fim em si mesma (Compagnon, 2003: 39).

Ainda segundo o autor, “um deslocamento capital ocorreu ao longo do século XIX: os dois grandes gêneros, a narração e o drama, abandonavam cada vez mais o verso para adotar a prosa” (Compagnon, 2003: 32).

Os contornos gerais desta história já se discernem com razoável clareza. Na literatura oral popular, podemos estudar o papel do cantor ou narrador que depende estreitamente do favor de seu público: o bardo na Grécia antiga, o *scop* na antiguidade teutônica, o contador profissional de histórias populares no Oriente e na Rússia (...). Na Idade Média temos o monge na sua cela, o trovador e *Minnesänger* na corte ou no castelo do barão, os letrados vagamundos pelas estradas. O escritor ou é um escriba ou um erudito, ou então é um cantor, um jogral, um menestrel. Mas até alguns reis, como Venceslau II da Boêmia ou James I da Escócia, são então poetas – amadores (...).

Nas suas linhas gerais, a história ulterior é a da modificação do suporte econômico do escritor: o proporcionado por patronos – nobres ou não – passou para o que é representado pelos editores, que actuam como agentes predeterminantes do público leitor (Wellek, Warren, 1987: 118-119).

Wellek e Warren discutem a questão sob a perspectiva financeira: para eles, a literatura só começou, de fato, a ser institucionalizada quando os escritores deixaram de ser financiados por reis ou mecenas variados e passaram a viver de um mercado editorial. Ou seja, já quase no século XIX.

Eagleton, por sua vez, salienta o caráter intrínseco da literatura, que só teria sido reconhecida enquanto tal quando se abriu uma nova perspectiva a respeito da escrita imaginativa. Afirma o autor:

O sentido moderno da palavra “literatura” só começa a surgir de fato no século XIX. A literatura, nesse sentido da palavra, é um fenômeno historicamente recente: foi inventado mais ou menos em fins do século XVIII e teria sido considerado muito estranho por Chaucer, ou mesmo por Pope. O que aconteceu, em primeiro lugar, foi uma limitação da categoria da chamada obra “criativa” ou “imaginativa”. As últimas décadas do século XVIII testemunharam uma nova divisão e demarcação dos discursos, uma reorganização radical do que poderíamos chamar de “formação discursiva”. (Eagleton, 1983: 20).

Compagnon (2003) explica que a literatura, para ter sido definida como tal no século XIX, acabou sofrendo um estreitamento institucional a partir da normatização do cânone. Entretanto, apesar disso, reconquistou uma parte do território perdido no século XX, com a consagração do poema em prosa; também a autobiografia e o relato de viagem foram reabilitados. Houve também espaço para a oficialização da paraliteratura. “Sob a etiqueta de *paraliteratura*, os livros para crianças, o romance policial, a história em quadrinhos foram assimilados. Às vésperas do século XXI, a literatura é novamente quase tão liberal quanto as belas-artes antes da profissionalização da sociedade” (Compagnon, 2003: 34).

A literatura do século XXI em relação à poesia é bastante contraditória. Décio Pignatari (2005) afirma que ela é um corpo estranho nas artes da palavra. Explica-se: “é a menos consumida de todas as artes, embora pareça ser e a mais praticada (...). Há dois mil anos, o poeta latino Ovídio dizia que as folhas de louro (com as quais se faziam coroas para poetas e heróis) só serviam para temperar o assado” (Pignatari, 2005: 9). Ironicamente, a acepção de Aristóteles desprendeuse do que hoje se entende por poesia: e a poesia lírica, excluída de sua poética, hoje tornou-se sinônimo para poesia como um todo.

E é sobre este gênero, o lírico, que nos iremos debruçar. Mais precisamente, a poesia feita voz, recitada, posta em movimento sonoro, como era nos tempos idos da Grécia antiga, no tempo dos aedos. Uma texto lírico declamado, vocalizado, dramatizado. Afinal, não podemos esquecer que assim começou o que depois veio a tornar-se literatura: com a propagação da voz. Zumthor (2010: 85) afirma que “[a performance] faz de uma comunicação oral um objeto poético, conferindo-lhe a identidade social, em razão daquilo que se percebe e declara como tal”.

Candido (1987: 25) afirma que “todo poema é basicamente uma estrutura sonora”. Nem sempre tem-se essa consciência: Pignatari (2005:18) relata que a maioria das pessoas lê poesia como se fosse prosa. “A maioria quer conteúdos – mas não percebe formas. Em arte, forma e conteúdo não podem ser separados” (Pignatari, 2005: 18). Equivaler-se-ia a ler a letra de uma música sem atentar à sua melodia: o que se apreende a partir deste exercício será, inevitavelmente, incompleto.

Destarte, um poema requer mais do que a compreensão de suas metáforas ou de seus jogos semânticos: é necessário ouvir o poema. Saber como soam suas palavras, a que se destinam suas rimas, como se modula essa cadeia de significantes devidamente verbalizada. Para isso é mister atentarmos à rima e à métrica (quando houver) e ao ritmo. Um poema como “Juca Pirama”, de Gonçalves Dias, se presta à observação de todos estes fatores. Observe o excerto abaixo:

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo tupi.

Da tribo pujante,
Que agora anda errante
Por fado inconstante,
Guerreiros, nasci;

Sou bravo, sou forte,
Sou filho do Norte;
Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi.

Perceba o ritmo marcado imposto pela métrica, composta de estrofes de cinco sílabas poéticas (Da/ tri/bo/ pu/jan(te), Que a/go/ra an/da e/rran(te)), vulgo redondilha menor. O texto - que narra a coragem do índio Juca Pirama, que enfrenta sozinho a tribo inimiga para orgulhar o pai depois de ter sido humilhado por omitir-se de uma batalha para tentar protegê-lo - poderia ser lido ao som de tambores, como um típico hino tribal. As rimas, frequentes mas de composição variada e composta predominantemente por palavras paroxítonas (pujante/errante/inconstante), reforçam o vigor poético e favorecem ainda mais a naturalização do movimento sonoro no poema.

“[O ritmo] é a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado” (Candido, 1987: 48). Ou seja, o aporte rítmico empresta ao poema uma materialização sonora.

Além desses fatores, a acentuação tônica e mesmo a escolha dos vocábulos também influenciam a musicalidade do verso. A produção lírica atual privilegia o verso livre, sem nenhuma alusão à métrica tradicional, o que não impede de haver um ritmo definido. Da mesma forma, nem todos os poemas são rimados e nem por isso deixam de ter seu próprio ritmo. “Os poetas gregos e latinos nunca empregaram a rima. Nem por isso foram menos musicais” (Pignatari, 2005: 38).

Tomemos como exemplo o poema, livre por princípio, de Oswald de Andrade. Chama-se “Ditirambo”, em uma alusão a como eram chamados os poemas ditos entusiastas ou dionisíacos.

Meu amor me ensinou a ser simples
Como um largo de igreja
Onde não há nem um sino
Nem um lápis
Nem uma sensualidade

O verso é sem rimas e sem métrica definida. Entretanto, há um ritmo, ainda que não esteja bem marcado. Se o lermos em voz alta, atentando à sonoridade das sílabas poéticas, “meuamor mensinoua ser sim (ples)/comounlargo digre(ja)”, percebemos que se trata de um ritmo ternário ascendente, a saber: dois acentos fracos seguidos de um forte. Aqui o acento das duas primeiras sílabas tônicas (mor), (si), ainda que originalmente tenham um acento mais pronunciado, no verso acima aparecem apagados diante da terceira tônica (sim). Pignatari (2005: 26) explica:

As consoantes nasais (m,n) e o grande número relativo de vogais (11 vogais para 11 consoantes no primeiro verso, eliminando-se a sílaba fraca final) torna o ritmo mais ondulante, mais suave. Uma outra razão está no tom coloquial das palavras usadas. Outra ainda, muito importante, é que um poema é um todo orgânico – umas partes influem nas outras. O som do vocábulo “sino” já não vem anunciando no som ou vocábulo “en(sino)u”?

Podemos perceber que o ritmo, nos versos livres, se impõe mais fortemente se o poema for vocalizado; da mesma forma, outros elementos ausentes em uma leitura silenciosa ganham destaque na declamação poética, como a performance do declamador/intérprete. “A voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência” (Zumthor, 2010: 232).

A respeito do papel da performance na poesia oral, Zumthor (2010: 166) explica ainda que, além de um “saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço (...). É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser”. Ou seja, a partir da emanação vocal, há o envolvimento com a língua, com os vocábulos que formam determinado texto. “As palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa)”. Dessa maneira, a poesia desvincula-se, a seu modo, de seu fazer-poético e mesmo se deu autor/eu-lírico: o declamador assume a função de coautoria do texto, reinterpretando e ressignificando o que foi lido.

A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. É por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença” (Zumthor, 2010: 166).

Outros fatores interferem na performance da poesia recitada, como os gestos. “Os movimentos do corpo são assim integrados a uma poética” (Zumthor, 2010: 217). Dependendo da expressão que o intérprete assume ou do seu movimento corporal, o poema pode adquirir uma roupagem diferente. O poema “Cântico negro”, de José Régio, exemplifica essa situação: se for recitado com tom forte, expressão sisuda e gestos largos e firmes, pode denotar revolta e rancor; por outro lado, se interpretado com tom irônico, risos e gestual reduzido, pode ganhar contornos de humor e sarcasmo. Transcrevo abaixo um excerto do referido poema:

Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...
Se vim ao mundo, foi
Só para desflorar florestas virgens,
E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada!
O mais que faço não vale nada.

Como, pois, sereis vós
Que me dareis impulsos, ferramentas e coragem
Para eu derrubar os meus obstáculos?...
Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós,
E vós amais o que é fácil!
Eu amo o Longe e a Miragem,
Amo os abismos, as torrentes, os desertos...

Ide! Tendes estradas,
Tendes jardins, tendes canteiros,
Tendes pátria, tendes tetos,
E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios...
Eu tenho a minha Loucura !
Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...
Deus e o Diabo é que guiam, mais ninguém!
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe;
Mas eu, que nunca principio nem acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.

Ah, que ninguém me dê piedosas intenções,
Ninguém me peça definições!
Ninguém me diga: “vem por aqui”!
A minha vida é um vendaval que se soltou,
É uma onda que se alevantou,
É um átomo a mais que se animou...

Não sei por onde vou,
Não sei para onde vou
Sei que não vou por aí!

Podemos perceber que há várias imagens concretas suscitadas pelos signos empregados (becos/ventos/florestas/jardins/tetos/arder/noite/deus/diabo/venda-val/onda) que poderiam receber gestuais amplos ou resignados, dependendo da intencionalidade de seu intérprete. São palavras que poderiam, inclusive, virar mímica.

O eu-lírico, ao recusar-se ser guiado por qualquer outra pessoa, já que julga que ninguém é capaz de compreendê-lo, enfatiza sua negativa – por motivos subjetivos – com signos concretos, como os citados acima. “A frase poética é objetivamente falsa, mas subjetivamente verdadeira” (Cohen, 1966: 171). A partir da enumeração de signos, o poema abre espaço para uma gama de gestualização possível, cuja interpretabilidade é ainda mais abrangente:

- gestos de rosto (olhar e mímica);
- gestos de membros superiores, da cabeça, do busto;
- gestos de corpo inteiro.

Juntos, eles carregam sentido à maneira de uma escrita hieroglífica. O gesto não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo (Zumthor, 2010: 220).

Percebemos, também, a negação ao conservadorismo vigente (“Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós,/E vós amais o que é fácil!”) e a sede de liberdade do eu-lírico (“Eu amo o Longe e a Miragem,/Amo os abismos, as torrentes, os desertos...”), que podem ser desenvolvidos pelo intérprete com amplidão de voz e de gestos.

Outro aspecto a ser trabalhado, ademais da voz e dos gestos, é o silêncio. Uma pausa no momento certo pode causar um efeito impressionante. “A vocalização poética, como já assinalai, às vezes confere uma função ao silêncio: assim, a gestualidade pode integrar, de maneira significativa, ‘gestos zero’” (Zumthor, 2010: 222).

Se houver uma pausa depois dos versos “Ide! Tendes estradas/ Tendes jardins, tendes canteiros/ Tendes pátria, tendes tetos/E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios..”, o impacto é perceptível: depois de enumerar vários itens (jardins/canteiros/pátrias/tetos/regras/filósofos/sábios) que não fazem parte do universo imagético do eu-lírico, e sim do das pessoas cujas atitudes e conselhos ele despreza, cria-se uma expectativa da desconstrução deste capital semântico a partir da descoberta do que, afinal, possui o eu-lírico que o faz assumir esta postura de superioridade diante dos demais. E então, após uma pausa de média duração, o intérprete faz a revelação, que justifica todo o teor altivo do poema sem no entanto fazê-lo de maneira racional: “Eu tenho a minha Loucura !/Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,/E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...”

Pignatari (2005: 12) afirma que o poeta é radical (do latim, *radix*, *radices*=raiz), ou seja, ele trabalha as raízes da linguagem. “Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos. É por isso que um poema parece falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo. É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade”. Este mundo da linguagem, que já possui plurissignificação na poesia escrita, ganha ainda mais possibilidades na poesia oral a partir da dramatização do texto. “Com efeito, toda forma de poesia oral, atualmente, se destaca sobre um pano de fundo fortemente dramatizado” (Zumthor, 2010: 69). A partir da escolha dos gestos, da composição facial e do dizer poético, a lírica ganha novos contornos.

A palavra “Loucura”, personificada com o “l” maiúsculo, surge como potencializadora do efeito esperado no ouvinte, o que acontece pela quebra de expectativa: o eu-lírico subvaloriza aspectos assumidos como relevantes para a sociedade, como “regras” e “tratados” ao mesmo tempo em que a “Loucura” é assumida com orgulho e louvor (“Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura”), justificando os argumentos posteriores, que o convertem em uma espécie de criatura superior, mítica e amoral (“Deus e o Diabo é que guiam, mais ninguém!/Todos tiveram pai, todos tiveram mãe;/Mas eu, que nunca principio nem acabo,/Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo”).

O intérprete conta com elementos conscientes – gestos, tom de voz, pausas – para a concretização de sua performance, mas também é tomado por fatores de ordem inconsciente, que independem de sua vontade mas que influenciam sobremaneira seu dizer poético. Zumthor (2010: 252) explica que a memória humana faz seleções vocabulares e cria tensões nem sempre percebidas pelo declamador. Diz ainda:

[A poesia oral situa-se] entre a finitude das normas de discurso e a infinidade da memória; entre a abstração da linguagem e a espacialidade do corpo. Eis por que o texto oral nunca se encontra saturado, nunca preenche inteiramente seu espaço semântico (Zumthor, 2010: 59-60).

A performance obtida a partir do poema – com gestos ou não, com pausas ou sem, em tom forte ou suave – não depende, entretanto, exclusivamente do intérprete. Na poesia oral, o ouvinte tem um importante papel: para ele é dirigida a declamação e cabe, também a ele, o papel de receptor e de coautor, na medida em que ele reinterpreta, a seu modo, o entender lírico do declamador. A poesia ganha novos coautores, derivados do primeiro, o que ressignifica e amplia o campo semântico lírico. “O ouvinte faz parte da performance. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete” (Zumthor, 2010: 257).

O efeito desta coautoria do ouvinte é imprevisível e nisto consiste sua riqueza: ele vai emprestar a roupagem que melhor caiba à sua mundivisão. Há uma série de fatores de ordem subjetiva (aparência do declamador, tom de voz, expressões faciais) que coadunam-se com o teor do poema no processo de construção de sentido lírico por parte do receptor. “Com efeito, a função de uma poesia oral se manifesta em relação ao ‘horizonte de expectativa’ dos ouvintes” (Zumthor, 2010: 67).

Enquanto na poesia escrita, o verso se restringe à sua forma gramatical, ainda que conotativa, na poesia oral outros elementos - performance do intérprete, recepção do ouvinte – concorrem para a criação semântica do poema. “Por isso, a estruturação poética, em regime de oralidade, opera menos com a ajuda de procedimentos de gramaticalização (como o faz, de maneira quase exclusiva, a poesia escrita) do que por meio de uma dramatização do discurso” (Zumthor, 2010: 84).

Ao analisarmos um poema à égide de sua performance, portanto, estamos oferecendo ao universo lírico maiores possibilidades semânticas e oportunizando uma ponte entre o fazer e o dizer-poético que só poderá ser vislumbrada a partir da interação direta entre seu intérprete e seu ouvinte, ambos coautores do processo lírico que é desencadeado a partir deste movimento sonoro.

Referências bibliográficas

- Aristóteles. *Poética*. São Paulo: Ática, 2006.
- Barthes, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- Cândido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH/USP, 1987.
- Cohe, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- Compagnon, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- Eagleton, Terry. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- Moriconi, Ítalo. *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- Pignatari, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- Pound, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- Tinianov, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- Tufano, Douglas (org). *De Camões a Pessoa: antologia da poesia portuguesa*. São Paulo: Moderna, 2000.
- Wellek, René e Austin Warren. *Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Biblioteca Universitária, 1987.
- Zumthor, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora do UFMG, 2010.