

ENUNCIÇÃO E ESTRANHAMENTO OU USO DA TÉCNICA DO MODO CÂMERA EM UM POEMA DE DRUMMOND

Raul de Souza Püschel¹

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP
Professor Titular aposentado do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de
São Paulo – *Campus* São Paulo (IFSP)

A primeira fase do Modernismo primava pelo combate, pelas ações de oposição da estética vanguardista, cujo radical aponta para um termo militar de combate e confronto. Uma das marcas deste primeiro momento modernista foi o poema piada que comparece também na poética de Drummond – autor normalmente incorporado à segunda fase de tal movimento – como em “No meio do caminho”. Entretanto, sem juízo de valor, mesmo nesta obra já se vê um adensamento semântico de caráter existencial. Em “Morte no avião”, por sua vez, o estranhamento (CHKLOVSKI) em parte provém dos índices de enunciação que compõem o texto, das marcas pragmáticas da primeira pessoa do indicativo e da pontuação cortante. O leitor é surpreendido ao acompanhar o roteiro de um eu-lírico que se encaminha para morte. Sob a aparente neutralidade do chamado modo câmera de narrar, aparece um eu que se diz bem informado, contudo ele se revela cheio de incertezas. Antecipadamente, o eu-lírico diz que vai morrer e, ao mesmo tempo, este eu se reconhece como um estranho a si mesmo e lê de dentro e de fora sua própria morte. Sabe e não sabe, e se surpreende: “Não me despeço, de nada sei, não temo”. Age no cotidiano cheio de pequenas rotinas como um outro de si mesmo. E nós o vemos na presentidade, em um aqui e agora pleno, pois, entre a voz onisciente e a voz que nada sabe, cria-se uma zona de indefinição na recepção que só é possível revelar no puro presente em que se está ao acompanhar o homem fadado à morte, no entreato, no instante em, no âmago da dessubstancialização, reificado e transformado em mera notícia.

¹ Endereço eletrônico: puschel@uol.com.br

Morte no avião

Acordo para a morte.
Barbeio-me, visto-me, calço-me.
É meu último dia: um dia
cortado de nenhum pressentimento.
Tudo funciona como sempre.
Saio para a rua. Vou morrer.

Não morrerei agora. Um dia
inteiro se desata à minha frente.
Um dia como é longo. Quantos passos
na rua, que atravesso. E quantas coisas
no tempo, acumuladas. Sem reparar,
sigo meu caminho. Muitas faces
comprimem-se no caderno de notas.

Visito o banco. Para que
esse dinheiro azul se algumas horas
mais, vem a polícia retirá-lo
do que foi meu peito e está aberto?
Mas não me vejo cortado e ensanguentado.
Estou limpo, claro, nítido, estival.
Não obstante caminho para a morte.

Passo nos escritórios. Nos espelhos,
nas mãos que apertam, nos olhos míopes, nas bocas
que sorriem ou simplesmente falam eu desfilo.
Não me despeço, de nada sei, não temo:
a morte dissimula
seu bafo e sua tática.

Almoço. Para quê? Almoço um peixe em outro e creme.
É meu último peixe em meu último
garfo. A boca distingue, escolhe, julga,
absorve. Passa música no doce, um arpejo
de violino ou vento, não sei. Não é a morte.
É o sol. Os bondes cheios. O trabalho.
Estou na cidade grande e sou um homem
na engrenagem. Tenho pressa. Vou morrer.
Peço passagem aos lentos. Não olho os cafés
que refinem xícaras e anedotas,
como não olho o muro de velho hospital em sombra.
Nem os cartazes. Tenho pressa. Compro um jornal. É pressa,
embora vá morrer.

O dia na sua metade já rota não me avisa
que começo também a acabar. Estou cansado.
Queria dormir, mas os preparativos. O telefone.
A fatura. A carta. Faço mil coisas
que criarão outras mil, aqui, além, nos Estados Unidos.
Comprometo-me ao extremo, combino encontros

a que nunca irei, pronuncio palavras vãs,
minto dizendo: até amanhã. Pois não haverá.

Declino a tarde, minha cabeça dói, defendo-me,
a mão estende um comprimido: a água
afoga a menos que dor, a mosca,
o zumbido... Disso não morrerei: a morte engana,
como um jogador de futebol a morte engana,
como os caixeiros escolhe
meticulosa, entre doenças e desastres.

Ainda não é a morte, é a sombra
sobre edifícios fatigados, pausa
entre duas corridas. Desfalece o comércio de atacado,
vão repousar os engenheiros, os funcionários, os pedreiros.
Mas continuam vigilantes os motoristas, os garçons,
mil outras profissões noturnas. A cidade
muda de mão, num golpe.

Volto à casa. De novo me limpo.
Que os cabelos se apresentem ordenados
e as unhas não lembrem a antiga criança rebelde.
A roupa sem pó. A mala sintética.
Fecho meu quarto. Fecho minha vida.
O elevador me fecha. Estou sereno.

Pela última vez miro a cidade.
Ainda posso decidir, adiar a morte,
não tomar esse carro. Não seguir para.
Posso voltar, dizer: amigos,
esqueci um papel, não há viagem,
ir ao cassino, ler um livro.

Mas tomo o carro. Indico o lugar
onde algo espera. O campo. Refletores.
Passo entre mármore, vidro, aço cromado.
Subo uma escada. Curvo-me. Penetro
no interior da morte.

A morte dispôs poltronas para o conforto
da espera. Aqui se encontram
os que vão morrer e não sabem.
Jornais, café, chicletes, algodão para o ouvido,
pequenos serviços cercam de delicadeza
nossos corpos amarrados.
Vamos morrer, já não é apenas
meu fim particular e limitado,
somos vinte a ser destruídos,
morreremos vinte,
vinte nos espatifaremos, é agora.

Ou quase. Primeiro a morte particular,
restrita, silenciosa, do indivíduo.

Morro secretamente e sem dor,
para viver apenas como pedaço de vinte,
e me incorporo todos os pedaços
dos que igualmente vão perecendo calados.
Somos um em vinte, ramalhete
dos sopros robustos prestes a desfazer-se.

E pairamos,
frigidamente pairamos sobre os negócios
e os amores da região.
Ruas de brinquedo se desmancham,
luzes se abafam; apenas
colchão de nuvens, mortes se dissolvem,
apenas um tubo de frio roça meus ouvidos,
um tubo que se obtura: e dentro
da caixa iluminada e tépida vivemos
em conforto e solidão e calma e nada.

Vivo
meu instante final e é como
se vivesse há muitos anos
antes e depois de hoje,
uma contínua vida irrefreável,
onde não houvesse pausas, sínopes, sonos,
tão macia na noite é esta máquina e tão facilmente ela corta
blocos cada vez maiores de ar.

Sou vinte na máquina
que suavemente respira,
entre placas estelares e remotos sopros de terra,
sinto-me natural a milhares de metro de altura,
nem ave nem mito,
guardo consciência de meus poderes,
e sem mistificação eu voo,
sou um corpo voante e conservo bolsos, relógios, unhas,
ligado à terra pela memória e pelo costume dos músculos,
carne em breve explodindo.

Ó brancura, serenidade sob a violência
da morte sem aviso prévio,
cautelosa, não obstante irreprimível aproximação de um perigo atmosférico,
golpe vibrado no ar, lâmina de vento
no pescoço, raio
choque estrondo fulguração
rolamos pulverizados
caio verticalmente e me transformo em notícia.

(Carlos Drummond de Andrade)

O poema acima de Drummond faz parte do livro *Rosa do Povo*, que pertence à fase mais engajada do autor, e é uma obra publicada no ano de 1945, quando termina a II Guerra Mundial. Neste livro, sem nenhuma pretensão de esgotar, sob forma de categorias e classificações fechadas, a produção drummondiana, aparecem temas como a da função da literatura (“Consideração do poema” e “Procura da poesia”, por exemplo), a condição humana (“O medo”, entre outros), o poema-crônica (“Morte do leiteiro” e “Desaparecimento de Luísa Porto”), o poema intransitivo (“Áporo” e “Assalto”), a família (“Retrato na Família”, etc.), a guerra (Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou” “Visão 1994”, “Com o russo em Berlim”, entre outros), os exercícios lúdicos (“O elefante”, entre outros), o drama amoroso (“O mito”, “Caso do vestido”).

Pela densidade, não é à toa que Merquior (1990) chama Drummond de um clássico moderno. Valendo-se de conceituação de T. S. Eliot, produzida em outro contexto, diz o crítico e diplomata que “o clássico deve possuir consciência histórica; ampla gama de sentimentos abrangidos; superação de uma visão provinciana”².

Em relação à consciência histórica, a obra drummondiana é pontuada, no eixo temporal, por mudanças culturais e estéticas, bem como ela permite ao leitor contemplar a realidade política e social de sua época, inclusive com uma poesia engajada que discute agudamente a II Guerra Mundial.

Até a forma de sua produção sofre modificações, de acordo com o momento histórico. Poesias piadas no Drummond de 30. Antes disso, uma poesia neossimbolista, aliás muito pouco conhecida do público, sob o influxo de Álvaro Moreyra. Poemas que se alongavam e ganhavam maior desdobramento narrativo em várias das produções da época da Segunda Guerra, em torno da década de 40. O “tinha uma pedra” de “No meio do caminho” parodiado pelo próprio autor e transformado, “anticoloquialmente” em “Havia uma pedra” no período de certo ceticismo de *Claro enigma*. Uma aproximação de algumas novas pesquisas formais em *Lição de coisas*. O memorialismo na série *Boitempo*, diferente do memorialismo inicial, entre outras coisas. Mas como Drummond é um mundo, como Drummond tem amplitude, tudo isso de limitá-lo a um esquema temporal só pode ser tomado apenas como certa aproximação do objeto.

² PÜSCHEL, R. S. *Intransitividade e transitividade: Mallarmé, Drummond, Cabral*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUC, 1994, p. 94.

Em relação ao item “ampla gama de sentimentos abrangidos”, é possível perceber, além da amplitude temática, como ele polariza esta obra, assim como o conjunto de sua produção (essa tendendo ora mais ora menos para um polo ou para outro), entre o individual e o social. Não é, por acaso, que o autor deste trabalho em 1994 apontou para uma faceta mallarmeana da lírica de Drummond, que se confrontava dialogicamente com uma faceta mais engajada³.

No que concerne “à superação de uma visão provinciana”, sua obra extrapola realidades fechadas. Itabira pode estar referida aqui ou acolá, no entanto o sentimento da condição humana, assim como o caráter cosmopolita de sua obra, é marcante⁴, o que não foi compreendido pelos outorgadores do Nobel, que o julgaram provinciano, por não entenderem que Itabira era uma metáfora do mundo.

O poema “Morte no avião” é um, dentre outros, dos mais significativos do talvez mais relevante livro de Drummond. Mostra-se aqui também como um clássico moderno. Uma espécie, tirando-se as óbvias diferenças, de Virgílio ou Camões moderno. Será um poeta que poderá se ombrear, na literatura de seu tempo, a outras vozes, como as de T. S. Eliot, Pound, Pessoa, Maiakóvski, Brecht, Wallace Stevens, Vasko Popa ou Wysława Szymborska.

No poema, a angústia e os reflexos das concepções existencialistas estarão presentes. A consciência histórica aqui se mostra.

Tudo o que pode passar e roçar os momentos de quem está prestes a morrer também está presente. Ou seja, há uma ampla gama de sentimentos abrangidos.

A visão local é superada. É superada pelo vencer barreiras geográficas. Está-se no ar. E vai muito além da barreira individual. Seus fragmentos corporais se juntam aos de outros dezenove mortos. É cosmopolita, então, até na morte.

Vejamos, então, como isto se dá tecnicamente.

Para tanto, é preciso ainda observar o uso da primeira pessoa para mostrar um eu-lírico que se revela como se falasse de um outro, o que produz uma espécie de distanciamento; o emprego cortante da pontuação; a disposição dos versos que não obedece à lógica de segmentação, que mais tradicionalmente estaria em consonância com a constituição de orações ou de núcleos sintáticos; a montagem cinematográfica à

³ IDEM, *ibidem*, p. 32-42 e p. 82-120.

⁴ IDEM, *ibidem*, p. 94-99.

moda do preconizado por Einsentein (1969), evidenciada pelas justaposições, pelo jogo de oposições violentas com adversativas explicitadas (ou não) e pela inclusão de elementos que acumulam o retardamento e as hesitações; a utilização daquilo que, em teoria da narrativa, se chama de modo câmera (FRIEDMAN, 1967; LEITE, 2001; TENFEN, 2008); o efeito do estranhamento (CHKLOVSKI, 1971).

O primeiro verso já é surpreendente: “Acordo-me para a morte”. As ações rotineiras (“Barbeio-me, visto-me, calço-me”) se chocam com aquilo que uma voz de fora (apesar da primeira pessoa) apresenta: “É meu último dia: um dia/ cortado de nenhum pressentimento”. Metalinguística e isomorficamente⁵, o verso já traz em si a palavra “cortado”, justamente no momento em que o poeta apresenta um “enjambement”. Isso demonstra que não só o dia é cortado por um terrível acontecimento, como também o eu-lírico está prestes a ser cortado, a ser desintegrado (vê-se, assim, que os dois pontos têm uma função muito clara de antecipação). Entretanto, o mundo não dá sinais evidentes (“Tudo funciona como sempre/ Saio para a rua. Vou morrer”). Deve-se frisar esta expressão: “como sempre”. A noção de continuidade do indivíduo, que ainda não se percebe como fragmento e que parece tão autocentrado, não permite que ele se abra ao real valor de sinais de antecipação, a ponto de dizer ser “um dia cortado de nenhum pressentimento”. O “sujeito” que se julga inteireza, indivíduo, não se vê como múltiplo, mais amorfo do que poderia imaginar ao final. A ideia do sempre, da continuidade, cria a ilusão de um mundo, de uma vida, sem fissuras. Mas na dialética que o texto apresenta, observam-se, na segunda estrofe, já os sinais que não se mostram claramente ao eu-lírico bifurcado, porém que se dão a conhecer ao leitor. Caso se volte em visão retrospectiva, os versos “Muitas faces/ comprimem-se no caderno de notas” antecipam, de certa forma, as mortes dos que inicialmente só estarão face a face no avião, mas que serão faces comprimidas no avião, mortos e feitos uma única unidade.

O estranho é esta voz que de fora apresenta tal afirmação. Há uma enunciação e com um ato de maestria o desconhecimento do enunciador de seus próprios atos. Ele age como uma câmera que revela sua morte como se fora a morte de um outro qualquer.

⁵ Conceito criado por Haroldo de Campos e que atravessa sua produção teórica. Por meio dela haveria uma correlação entre forma e conteúdo na criação poética de boa qualidade. O conteúdo e a forma teriam relações essenciais na poesia.

A segunda estrofe apresenta uma protelação: “Não morrerei agora”. Há outra marca de enunciação (agora), pois um dia longo se desata à frente. A voz adensa para dentro de si e simultaneamente alonga sua marca no tempo. Tudo é acumulado, como se fora o tempo de Zenão de Eleia, em seu paradoxo sobre Aquiles e a tartaruga. Pode-se preencher o agora, com o qualitativo (BERGSON⁶), o qualitativo que marcará o último dia de um sujeito. O rotineiro que se choca com o momento decisivo. É o homem como o ser para a morte de Heidegger. O dia se desata, uma trama se revela, mas como ele não finaliza, pois morrerá, não se dará conta, ao narrar, que há uma outra força na enunciação, que desloca e descentra, já que, se no dia da morte muitas coisas se desatam, muitas outras são apenas previstas, porém o nó não se desfaz. E, com total domínio técnico, Drummond separa “um dia” (no primeiro verso desta estrofe) de “inteiro” (no segundo verso). No mostra-esconde do poema, a inteireza revela-se como um posterior esfacelamento.

As perguntas são feitas sobre a inutilidade de várias ações: ir ao banco; passar no escritório; mirar-se nos espelhos; almoçar; corresponder; comprar jornal. Existe a pressa, embora ele vá morrer. Há promessas vãs que nunca serão cumpridas, como a de uma amanhã que não virá. Ou seja, existe a promessa de a trama continuar, de sempre guiá-lo, de permitir que se veja como unidade. Por isso, o eu-lírico faz diversos preparativos, diversas ações, assume compromissos, e se despede com um “até amanhã”, que “não haverá”.

Como se revela múltiplo na enunciação, a voz que fala de compromissos e promete um amanhã é negada pelo desdobramento do eu-lírico, como se fosse a sua voz a voz neutra de um outro que avalia friamente as ações. “- Eu prometo”. “- Não. O eu, que sou você, não cumprirá, pois morrerá”. O eu se fragmenta e, assim, revela que, no amanhã, nada haverá. E fala isso de modo também cortante. O enunciador 1 diz: “até amanhã”. Irrompe o enunciador 2 que atropela os compromissos do primeiro: “Pois não haverá”. Se um se ata a compromissos, o outro desata. E não é uma revelação do inconsciente. Também não se trata da genial heteronímia pessoana. Não é exatamente o denso e profícuo dialogismo da escola de Bakhtin. É alguém que se revela em sua cisão, na esquizo-visão. Essa se enquadra na normalidade, entretanto também não é a mesma

⁶ Conceito que perpassa boa parte da obra de Henri Bergson, principalmente desde *Os dados imediatos da consciência*, em oposição ao meramente mecânico, homogêneo e quantitativo.

da *Psicopatologia da vida cotidiana* freudiana, com a série de achados fora do normal na corre-corre do dia a dia. É antes a vida como cisão no instante, como flagrante da multiplicidade do eu (do eu mesmo feito outro pela vida a mil que o reifica). Mas é ainda mais que isso, já que todas as afirmações são semoventes. O mover do mundo, que não para, cercado por aquilo que tem de parar. É como se, fisicamente, houvesse o choque entre a força centrípeta e a centrífuga. A vida continua e a vida não continua. Somente a criatividade do artista consegue mostrar em um átimo do tempo o que o filósofo tão lenta e analiticamente nos mostra com o desdobramento de sua argumentação e o cientista com suas intuições materializadas em conceituações e equações.

O poema surpreende com seus avisos falsos. “Ainda não é a morte, é a sombra/ sobre edifícios fatigados, pausa/ entre duas corridas”. O que “desfalece”, na sequência, do verso “é o comércio de atacado”.

Os dribles que a morte dá são constantes. “Pela última vez miro a cidade,/ Ainda posso desistir, adiar a morte, / não tomar esse carro. Não seguir para.” A frase fica cortada, pois a ação poderia ser interrompida.

A morte engana com seus confortos, com sua dissimulação, mas no final “caio verticalmente e me transformo em notícia”. A inércia dentro do movimento. O centrípeto frente ao centrífugo.

Tal como uma câmara, tudo é registrado objetivamente. O que cria o estranhamento é a paradoxal presentidade, as marcas de enunciação: agora, eu, primeira pessoa do presente, bem como a divergência entre a disposição sintática e a disposição dos versos na página, que quebra, explode o texto, tendo-se antes o caráter mais próximo da fala, com suas rupturas, neste caráter de quase anacoluto, de um lado, e da experimentação do vanguardismo modernista, de outro. Tal ligação paradoxal entre duas instâncias, a do texto e a do discurso; a da vida e a da morte; a do presente como agora e a do presente como relato, se mostram constantemente. Na hora da morte, a marca da vida: “sou um corpo voante e conservo bolsos, relógios, unhas,/ ligado à terra pela memória e pelo costume dos músculos,/ carne em breve explodindo”.

Assim, o leitor acompanha algo que tem simultaneamente as marcas do relato e da enunciação. Algo se vê por fora e por dentro. Por isso é que escrever bem é um gesto de escolhas estilísticas, de formulações que ampliam o repertório de uma língua, bem

como da experiência humana. Aqui, no caso, é fruto de uma fusão, que propicia descobrir em vida a experiência da morte, de se afligir com aquele que poderia evitar o pior. Em síntese, frente à dor humana, “Morte no avião” é poema de adesão, de participação, de nos sentirmos na pele do outro. É um texto que pertence à faceta engajada de Drummond. Há uma outra, uma mallarmeana, que é intransitiva à vida. Entrementes, o poema aqui discutido pertence à vertente transitiva da obra de Drummond.

Entre outras razões, o poema é impressionante em função de criar o efeito da morte em vida, o que, em nossa literatura, foi alcançado com grande felicidade expressiva por Machado de Assis em *Memórias póstumas*, antes, e pelo Moacyr Scliar de “Nós o pistoleiro não devíamos ter piedade”, depois de Drummond. Mas há duas técnicas diversas. Com Machado, a da memória, a do já sabido, é apresentada com a sincera ponta da galhofa, da ruína que é o ser humano. Tanto Drummond quanto Scliar – este último três décadas depois do poeta mineiro – usam a técnica da presentidade, o de mostrar o fecho (morte) como antecipação, surpreendendo até um dos eus do eu-lírico, no caso de Drummond, e o narrador em primeira pessoa, no caso de Scliar. Entretanto, o que é marcante em “Morte no avião” é que o eu-lírico do poema de Drummond revela antes, de cara para o leitor, que acordou para a morte. Sabe-se uma trajetória, e ela é ao mesmo tempo tornada desconhecida. O eu-lírico se desdobra. Em uma instância diz saber; em outra, não.

Escritores de primeira linha são capazes de acrescentar novas formulações à língua de que se valem, e assim criam arestas que reformulam sua língua. (A linguagem falante de Merleau-Ponty). Dizem o que nunca foi dito, vislumbram algo novo da experiência humana, captam o momento, sentem (dizem, pensam) do mundo o que nunca conseguiu antes ser materializado em palavras. O acontecimento no instante. De “um dia cortado de nenhum pressentimento”, isomorficamente surge ao final o corpo recortado, explodido, porém com engodos tudo funciona a mil maravilhas. Nada se presente. Esse é o dito. Mas trata-se de um dito desmentido pelos fatos e antecipado pela revelação do primeiro verso. Já se sabe de cara o que acontecerá. O incrível é mostrar o como. Não seria só uma questão de um “flash-back”, mas sim surpreender o que já sabe (o leitor) e o que não sabe-sabendo (o eu-lírico múltiplo). Mas para se chegar à morte, mostra-se a vida nas suas inutilidades, no inócuo do corre-corre. O

falsamente anódino, em vez da esfera de proteção (o dentro do corpo da mãe na gestação, a cabine do avião hermeticamente fechada, o planeta que nos circunda), oferece o “golpe vibrado no ar”, a “lâmina de vento”, “raio choque estrondo fulguração”. Estes últimos propositadamente sem pontuação. Eles quebram, e não são quebrados. O corpo no mundo, em sua natureza, é esfacelado, mas se deforma e, simultaneamente, se conforma à massa de outros dezenove corpos diversos, tornando-se algo indefinido. No entanto, paradoxalmente, temos frente à desordenação uma ordenação discursiva. E como se faz isso? Com algo muito velho, com a experiência de buscar o igual diferente da poesia, com a analogia, que aproxima o diverso pela similitude de sons (aliterações, assonâncias, entre outras), de estruturas (anáforas, polissíndetos, quiasmos etc), de aspectos semânticos (símiles, metáforas etc). E o poeta nos surpreende, ao perceber a vida como amplitude, fazendo o novo com palavras, com discursos, com quebras do discurso, com a linguagem em seus diálogos e limites, com até suportes que são descentrados.

A certeza da morte, que racionalmente conhecemos, é que produz o sentido expressivo do texto. O eu-lírico afirma que vai morrer. Ele antecipa e mostra a morte. Uma voz dissocia-se e narra as ações. É a câmera que prossegue. O que diz saber revela em muitos pontos como o que não sabe, e o texto revela paradoxos – mais do que isso – e aporias sobre a vida e suas instâncias, como a morte; sobre o eu e seus desdobramentos. Poesia é, assim, a linguagem da instauração do sentido, a linguagem que diz o impossível, o inefável, e que foge do facilmente rotulável. Ela mostra o inefável, porém se nega a dizer que descobriu os arcanos do verbo. E se revela ao se esconder. E diz.

Referências bibliográficas

BERGSON, H. *Os pensadores*. 2ª. ed. São Paulo: Abril, 1979.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In TOLEDO, D. (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

EISENSTEIN, S. *Montagem 38. Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.

FRIEDMAN, N. Point of view in fiction, the development of a critical concept. In STEVICK, P. (ed.). *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.

LEITE, L. C. *O foco narrativo*. 10^a. ed. São Paulo: Ática, 2001. p. 62-66.

MERQUIOR, J. G. Nosso clássico moderno. *Crítica 1964-1984: ensaios sobre arte e lírica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 305.

PÜSCHEL, R. S. *Intransitividade e transitividade: Mallarmé, Drummond, Cabral*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUC, 1994. p. 94.

TENFEN, M. *Breve estudo sobre o foco narrativo*. Blumenau: Edifurb, 2008. p. 61-63

REGRASP, n. 1, nov.2016, ARTIGO CONVIDADO