

POESIA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Luiz Costa Lima
Professor Emérito do Departamento de História da PUC-RIO
l.18danil@gmail.com

Resumo: O Presente texto foi escrito como suplemento às discussões acerca da filosofia da linguagem. Uma vez que a poesia torna a relação Conceito-Linguagem uma forma problemática, pois ela extravasa a capacidade explicativa do discurso analítico e torna não o que é, ou tampouco mentira, mas o eterno devir do que poderia ter sido. Essa relação acaba por estabelecer um outro funcionamento que aqui pretendo explorar tomando como ponto de partida, objeto e terreno a experiência estética que se realiza na linguagem.

Palavras-Chave: Linguagem; Experiência Estética; Poesia.

Abstract: The present text was written as a supplement to the discussions about the philosophy of language. Since poetry makes the Concept-Language relationship a problematic form, for it overflows the explanatory capacity of analytic discourse and makes not what it is, or a lie, but the eternal becoming of what might have been. This relationship ends up establishing another operation that I intend to explore here, taking as a starting point, object and terrain the aesthetic experience that is realized in language.

Keywords: Language; Aesthetic Experience; Poesia.

Artigo recebido em: 05/08/2018
Artigo aprovado em: 15/10/2018

There is a sense in sounds beyond their meaning, "Pieces".

Wallace Stevens

Mesmo que não tenhamos lido Agostinho, teremos ouvido falar de seu dito sobre o tempo: “que é [...] o tempo? Se ninguém me perguntar, eu, se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei” (AGOSTINHO, 1965, p. 14). É menos divulgado que, muitos séculos depois, um certo Samuel Johnson diria o mesmo sobre a poesia. James Boswell, seu biógrafo exemplar, relata o diálogo, travado em 11 de abril de 1776: Boswell: “Then Sir, what is poetry?” Johnson: “Why, Sir, it is much easier to say what it is not. We all know what light is; but it is not easy to tell what it is” (BOSWELL, 1791, p. 85).

O cotejo das passagens nos ensina a confiar menos na suficiência das definições. Não se diz que elas sejam impraticáveis - mesmo fora das ciências e do ambiente acadêmico, a sobrevivência diária se tornaria caótica sem um mínimo delas. Sua eficácia contudo depende de dois limites: a) que se restrinjam a ser descritivas, tenha ou não a descrição uma função normativa; b) que concirnam a objetos ou situações verificáveis ou de reconhecimento imediato. Posso então definir um martelo, um parafuso, uma colher ou uma situação, como "a arrogância do império não impediu que a torre ruísse". Contudo, mesmo em relação a instrumentos e situações tão evidentes, o segundo limite aludido concerne a situações verificáveis ou de reconhecimento imediato. Já é afetado se me pergunto: para que servem tais coisas ou advertências? A resposta passará a depender de variáveis não necessariamente dadas – necessitará antes precisar um tempo e um espaço e, dentro destes, uma conjuntura, os hábitos e valores de uma comunidade de homens. Por essa razão, um conjunto de definições não forma uma teoria, ou uma teoria não se confunde com um conjunto de axiomas.

Tais considerações não diminuem as dificuldades em que Agostinho e Johnson nos meteram. No primeiro caso, porque Agostinho não ultrapassa o obstáculo a uma definição do tempo pelo uso de uma "fenomenologia pura do tempo". “[...] A ‘teoria’ é inseparável da operação argumentativa pela qual o pensador corta uma depois das outras cabeças sempre renascentes da hidra do ceticismo” (RICOEUR, 1983, p. 23). Ser argumentativa sua "teoria" significa que sua concepção do tempo não caberá numa definição, que, caso seja formulada,

será apenas um recurso editorial, indispensável para a circulação de dicionários e enciclopédias. No caso de Samuel Johnson, a situação é muito pior: embora tão variadas, suas conversas com Boswell nunca pretenderam discutir alguma teoria, com ou sem aspas, para a poesia.

Só aparentemente, o pensamento contemporâneo nos põe numa situação menos embaraçosa. Seus dois máximos extremos, Heidegger e Wittgenstein, indicam nosso desconforto. Para aquele, a poesia (no sentido amplo de arte) é um instrumento privilegiado na revelação do Ser dos entes. Mas o Ser não é uma substância, situada "atrás" ou habitante de uma região diversa daquele em que os entes proliferam, mas sim o que se revela apenas instantaneamente para que logo retome à sua situação de velado (*verborgen*). A poesia é uma das maneiras pelas quais o Ser se desvela, para que, como sucede nas outras maneiras, logo recaia em seu encobrimento (*Verdeckung*) originário. A formulação, embora mereça e já tenha recebido longos desenvolvimentos, é mais especulativa do que explicativa. Pergunta a desenvolver: seria possível extrair-se uma "teoria" heideggeriana da poesia? Sem embargo, algo de fecundo é trazido ao leitor: embora o pensador a encare oblíqua e especulativamente, passamos a saber melhor que a poesia não é uma miragem ou algo dependente de um puro arbítrio (o leitor como árbitro). É algo sim que a atividade no mundo cotidiano tende a ignorar. "Não é acidental que, mesmo sem considerar o caráter de fábula que lhe dá acesso a La Divina commedia, a imaginação de Dante faça vir doutro lugar a inspiradora do verso: 'Amor mi mosse, che mi fa parlare'" (DANTE, 1950, p. 72).

No extremo oposto, localiza-se o que se extrai de Wittgenstein. É verdade que, na passagem que temos em mira, o filósofo austríaco não falava de poesia mas sim de experiência estética. Mas a diferença de sujeito não seria por si um obstáculo: se encontrarmos alguma trilha, no que diz sobre a experiência estética, se tomará menos misterioso o caminho de compreensão da poesia. Sem negar que assim se dê, o avanço não será de ajuda para quem ainda aspirasse algo próximo a uma definição. A experiência estética, para Wittgenstein, é mais um "jogo da linguagem", o qual só se define no campo de uma cultura: "What belongs to a language game is a whole culture" (WITTGENSTEIN, 1938, p. 8). Como jogo da linguagem, a experiência estética não acolhe, revela e desfaz algo encoberto. O que se passa nelas se passa se dá na superfície das palavras sintaticamente coordenadas, portanto entre elas e não dentro delas. Apesar de que seja assim, da reflexão de Wittgenstein resulta que o mero recurso à "ciência da linguagem" não bastará para que se entendam as regras do jogo. Será preciso

determinar o quando e o onde o jogo se desenrola e, a partir destas coordenadas, sua situação precisa. Se imaginamos, por exemplo, uma cultura extremamente ritualística em que a formulação "*m'illumino d'immenso*" constituísse uma forma de cumprimento (!), digamos que reservado ao reencontro de um raro amigo, o dístico de Ungaretti simplesmente perderia o caráter de poesia. Não passaria de um pragmático automatizado. (O exemplo inverso parece altamente improvável. Mas não esqueçamos da experiência do poeta alemão que, pela simples conversão em "estrofe" da escalação de uma equipe de futebol, a apresentava como poema).

Em síntese, as reflexões que se seguiram às duas citações iniciais podem levar a dois desenvolvimentos imediatos, recebe uma formulação pontual: há fenômenos diários que, apesar de sua frequente incidência, oferecem uma entrada mínima para o entendimento, no sentido pleno do termo. E, este ainda quando alcancemos algum acesso a ele, será sempre argumentativo e ao apodítico. Daí a impossibilidade de definições, no sentido próprio e dicionarizado do termo. É o caso da poesia.

O segundo desenvolvimento é movido pela conclusão do primeiro. Só seu sumário pode ser rapidamente formulado: a dificuldade, até hoje invencível, de definir a poesia parece escandalosa ao progresso científico. Ou objeto de desdém. No entanto, é este escândalo ou desdém mesmo que merece ser pensado. Terá o leitor a paciência de nos seguir? Talvez lhe pareça preferível seguir o conselho do poeta: "Non ragioniam di lor, ma guarda e passa". De todo modo, procuro interessá-lo. Não é verdade que, diante de qualquer mediana dificuldade, costumamos recorrer a uma ciência, ainda que através de seu escalão mais trivial? Ora, a qual ciência deveria o contemporâneo recorrer para entender a poesia? Como esta tem por veículo a palavra, a resposta haveria de ser a linguística. Assim, de fato, se tentou, ainda nas primeiras décadas do século. O que antes era tarefa dos retóricos, passou a ser dos linguistas. Seria excessivo resgatar aqui a sua história. Consideremos apenas a linha dos formalistas. E ainda assim já em etapa avançada. Quando sua sobrevivência se tornou ameaçada sob o poder stalinista, alguns tantos (Trubetzkoy, Jakobson, Karcevski) passaram a colaborar com o círculo linguístico de Praga, fundado em 1926 por Mathesius. Poucos anos depois, publicava-se as hoje famosas teses de 1929. Entre suas formulações, nos interessa a seguinte: "Em seu papel social, cabe distinguir a linguagem segundo a relação que existe entre ela e a realidade extra linguística. Ela tem, seja uma função de comunicação, se dirige para o significado e uma função poética, se dirige ao próprio signo" (MATHESIUS, 1929. p. 4).

Ao considerarmos sua formulação, logo notaremos que aí surge um operador que escapava da estrita competência linguística, ao menos de como a encarava Saussure, Hjelmslev (ou de como Chomsky a encarará): o papel principal da linguagem. Para desenvolvê-lo, o especialista ou ampliará seu objeto, articulando a apreensão de sua estrutura às formas de seu uso, ou reconhecerá que empregava uma variável que exigiria a reorganização de seu campo, tornando-o interdisciplinar. Mas a interdisciplinaridade ainda não era uma prática corriqueira. Ao continuarmos essa mínima retrospectiva, notaremos que, contemporaneamente, alguém que participava do Círculo, Jan Mukarovsky, ao tratar da linguagem poética, não só reiterava a relevância da distinção das funções de uso da linguagem, como a aprofundava pela introdução do operador “valor estético”.

A linguagem poética é permanentemente caracterizada somente por sua função; função, contudo, não é uma propriedade mas um modo de utilizar as propriedades de um certo fenômeno. A linguagem poética está entre as numerosas outras linguagens funcionais, cada uma das quais é uma adaptação de um sistema linguístico a certa meta da expressão. “O efeito estético é a meta da expressão poética” (MUKAÍOVSKY, 1940, p. 3-4).

Se o princípio de uso da língua ainda poderia ser pensado como passível de ser expandido pelos linguistas, o do efeito estético o levava para longe de sua estrita área de competência. A linguagem poética, dizia o autor, não é uma propriedade da linguagem. Como então poderia ser uma propriedade dos linguistas, a menos que vissem sentido em se converterem em sociolinguistas? O que nos interessa, contudo, não é chamar a atenção para um conflito de competências, mas sim como a questão se deslocava, saindo de uma área científica para a da reflexão filosófica. Qual a sua consequência? Para acompanhá-la, recorreremos a passagem de outro ensaio do mesmo autor, publicado em data mais próxima das teses do Círculo “[...] O objeto imediato da valoração (*Bewertung*) estética atual não é o artefato 'material', mas sim o 'objeto estético', que apresenta seu reflexo e correlato na consciência do observador.” (MUKAROVSKY, 1935, p. 105-106).

Não nos interessa aqui apontar para os outros embaraços em que o analista assim entrava. É suficiente dizer que eles assentavam na afirmação de que o valor estético assumia o caráter de “reflexo e correlato”, na mente do receptor. Mas, em vez de levá-lo adiante, apenas nos perguntamos por que, em um período tão curto (1929 - 1935), um participante ativo do Círculo teria preferido afrontar a selva *selvaggia* do efeito estético, em vez de se contentar com

o promissor tratamento linguístico? Talvez só um eslavista especializado na questão saiba a resposta. Podemos contudo presumir que tenha sido ele motivado pelo mesmo motivo que havia forçado seus colegas linguistas, russos e tchecos, a recorrer, já em 1929, a um operador linguisticamente não de antemão legitimado. Assim sucedera porque a poesia se mostrava recalcitrante a ser explicada por uma disciplina científica. Daí desviar-se Mukarovsky para uma reflexão nitidamente de cunho filosófico, da qual estudos de poética e literatura estiveram desligados durante o século XIX. Mas não se renuncia impunemente a uma trilha científica.

É o que mostraria trabalho de uma norte-americana que, muitos anos depois, se preparava para se tornar uma especialista em estudos literários. O primeiro capítulo de seu livro se intitula *A Falácia da "linguagem poética"* e, em sua abertura, censurava os seus responsáveis por não notarem algo extremamente simples: "Exemplos da literatura virtualmente nunca são acompanhados por dados do discurso extraliterário" (PRATT, 1977, p. 5). Seu ataque à pretensão dos formalistas eslavos nunca ultrapassa essa trivialidade pasmosa: "Uma simples prova negativa disso (de que não há as chamadas 'propriedades literárias') é o fato de que os textos não podem sempre ser identificados como literatura de cara (*on sight*)" (PRATT, 1977, p. 6). Ou (a "ideologia estética") "tem dificuldades em explicar o fato de que enunciados literários e não literários são absolutamente semelhantes" (PRATT, 1977, p. 16). Ou ainda: "[...] A prosa literária não é sistematicamente distinguível como literatura com base em propriedades textuais que a linguística estrutural possa distinguir" (PRATT, 1977, p. 16). O que ela chamava "a falácia poética" consistia em a linguística haver aceito reconhecer como objetos distintos o que não se diferenciava de enunciados do dia-a-dia. "Pois, pois", diria um colega luso.

Que concluir daí? Bem, se poderia dizer que nenhuma instituição está isenta de legitimar profissionais incompetentes. Mas, para sabê-lo, não precisamos nos dar ao trabalho de nos curvar sobre páginas escritas. Conclusão menos óbvia seria dizer que tal tipo de ataque à poética de base linguística se explica porque vivemos em uma sociedade que pressupõe que um objeto só adquire existência quando for cientificamente demonstrado.

Também essa conclusão seria ociosa se, a contrário, não justificasse rever o que notamos a partir da passagem das Teses de 1929. Ao introduzirem o operador 'função', os linguistas eslavos implicitamente reconheciam que a análise da estrutura linguística não bastava para objetivar o poético; que não há marcas linguísticas que sejam específicas ao poético ou cujo reconhecimento em um enunciado cotidiano o converta em objeto literário. Em poucas palavras,

que a diferenciação de formas de uso da linguagem ou adquiriria um respaldo científico, ou que a poesia não se legitimaria. A opção dos linguistas era pelo primeiro caminho. Um Jakobson a manteria até o fim da vida. Se a cientificidade de sua abordagem do poético não parece convincente, assim parece suceder por conta do próprio objeto, a poesia. Por acaso, a biologia saiu-se melhor com a vida, que pretensamente seria seu objeto? A ciência operacionaliza um modo de ser, é capaz de instrumentalizá-lo. De definir suas instrumentações, mas não de definir seu objeto, senão que de maneira ociosa. Como Weber já sabia, ao médico cabe prolongar a vida do paciente. Não lhe compete saber para que. Se as conclusões a que Weber chegava ainda no começo do século passado houvessem sido melhor consideradas, o desenvolvimento que aqui se faz ou teria sido desnecessário ou haveria sido muito menos complicado: a ciência pressupõe "que o que é produzido pelo trabalho científico é importante, no sentido de ser 'digno de ser conhecido' (*wissenswert*) E isso, manifestamente, estão contidos todos nossos problemas. Pois esse pressuposto não é, de seu lado, verificável com os meios da ciência" (WEBER, 1919, p. 599).

Em síntese: o que se diz sobre a poesia, sobre a ficção literária, sobre arte, não são respaldados por instrumentação científica. Querer definir a experiência estética é pretender apreendê-la cientificamente. Explica-se pois a opção de Mukarovsky, ainda que não fiquemos nela. Mas sua retificação se faz a partir do terreno que escolhe: o campo da reflexão filosófica. Será por ela que tentaremos entender em que consiste a experiência estética - o meio pelo qual se configuram os valores estéticos - e como ela se metamorfoseia em experiência crítica. Tanto melhor, se a ciência um dia nos for de ajuda. Mas considerá-la condição *sine qua non* é apenas prova de sermos "demasiado modernos". Ou que somos demasiado estúpidos.

O segundo desenvolvimento a que nos dedicamos talvez nos tenha levado muito longe do alvo inicial. Mas essa volta explícita melhor o passo que nos permitiu. Há anos atrás, na tentativa de desdobrar o entendimento da experiência estética segundo Kant, avançava a hipótese de que tal experiência se desse e então se caracterizasse pela oscilação entre o sintático e o semântico. (Entendia o termo sintaxe em sua acepção usual: mecanismo formal de articulação entre os membros de um enunciado, vigente em uma língua, como condição para a formulação e transmissão de significados). Repito agora sua justificativa em termos quase absolutamente idênticos.

Fora da experiência estética, tanto na relação pragmática mais banal, como na composição do mais abstrato dos tratados, estamos sempre presos ao império do semântico. Pode-se modelar quanto se queira a sintaxe, lançar-se mão de toda a gama dos recursos expressivos da língua, sempre contudo a sintaxe e, com ela, o andamento alcançado pela modulação da frase, estará a serviço do semântico. Assim sucede porque, independente da elaboração do texto não-artístico, é ele sempre presidido por um interesse objetivo e este não se transmitirá caso não se observe o império do semântico. Em decorrência, sendo a experiência estética apropriada para a arte, podemos dizer que elas (tanto a experiência adequada, quanto o objeto “arte”) implicam a suspensão provisória do império do semântico. Assim se dá toda vez que, diante de uma formulação ou mesmo pela posição de uma única palavra, suspendemos sua decodificação - isto é a pergunta por seu sentido - e nos deixamos ocupar pela própria configuração conseguida. A experiência estética implica tornar-se a sintaxe como espera e intervalo que, provisória e contingencialmente, antecede a (re)ocupação semântica (COSTA LIMA 1993, p. 137). Neste sentido, a experiência estética realiza uma espécie particular de movimento psíquico. Embora não fosse nela que o autor estivesse pensando, a ela se aplica por excelência a sua reflexão: "a mobilidade é uma qualidade de certas intuições" (Simmel, 1916, p. 48).

Enquanto a experiência dura, dissolve-se o confronto entre sujeito e objeto. Essa dissolução não se confunde com a distância do eu criada pela arte, "a arte cria a distância do eu" (*Ich-Ferne*), intuída por Celan (Celan, 1961, p. 49). É o passo prévio que a prepara, sem que, do ponto de vista do receptor, inevitavelmente tenha êxito. Dizê-lo, significa que entendemos que a experiência estética não se confunde com a recepção da obra de arte. A experiência estética é também do autor, não porque seja ele autor mas na medida em que consiga romper seus limites personalizados, ou melhor, conectar-se a limites que desconhece. Mas tampouco a experiência estética é suscitada apenas pela obra de arte. Ela se compara a uma perda de peso, provocada por qualquer evento que nos faça perder o sentido de orientação, sem que, por isso, nos desatine. A vantagem da experiência estética provocada por urna obra de arte estaria apenas em que, ao cessar, sabemos identificar o que a provocou, sendo pois capaz de nos orientar mais frontalmente na reocupação (crítica) do semântico. Provisória, contingente, de pequena duração, ela nem se confunde com uma alucinação, nem muito menos poderia se converter em um "programa de vida". Não estranharia, contudo, que se dissesse que ela exige

um certo preparo para reconhecê-la. Mesmo porque ela não é necessariamente prazerosa. Tanto o belo, como o sublime, kantianamente definido, podem provocá-la - e o belo e o sublime não são motivados apenas pelo objeto de arte. Penso, contudo, que só a experiência estética suscitada por um objeto de arte é passível de provocar a reocupação crítica do semântico. Como os dois parágrafos anteriores correm o risco de uma desmedida abstração, procuremos concretizá-los por meio de um exemplo. No prefácio ao *Traité du verbe* (1886), de René Ghil, escrevia Mallarmé (1886, p. 857):

Je dis: une fleur! Et, hors de l'oubli ou ma voix relegue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se leve, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.

Harald Weinrich, que cita a passagem, enfatiza a poética mallarmeana como uma poética fundada no esquecimento (WEINRICH, 1997, p. 177-180). Mas aqui a utilizamos não para falar de uma poética, mas sim da experiência provocada por suas obras. Mas que dizemos? Aparentemente, o exemplo não é bem escolhido. Por acaso não ressaltamos que, na experiência estética, a sintaxe rompe, embora por curto instante, o império do semântico, ao passo que, na passagem referida, é uma ideia, "a ausente de todos os buquês", que se eleva do esquecimento da flor? É pelo próprio choque das formulações que esperamos avançar. Pois a suspensão provocada pela sintaxe não significa ausência de ideia - algo semelhante ao que, há pouco tempo, se chamava popularmente "curtir um som" - senão ausência de alguma ideia precisa, obediente aos limites fixados por esta ou aquela palavra. Se assim o fosse estaríamos confundindo a experiência estética com um subjetivismo extremo, em que qualquer coisa poderia ser entendida por qualquer outra. Mas não é absolutamente isso. A suspensão propiciada pelo realce da sintaxe significa a oportunidade de uma proto-ideia passível ou não de germinar. Caso entretanto ela fecunde, o resultado não será uma repetição da ocupação semântica prévia. Depois de se elevar sobre a ausência de todos os buquês, a ideia não mais remeterá à flor que, indiretamente, a suscitara; nem tampouco a negará, como talvez propusesse o próprio Mallarmé. Fique claro que não entendemos a experiência estética à semelhança de como a poética da negatividade entende a obra de arte. A experiência estética ou se esgota em si ou provocará uma decisão, própria da crise que a engendrou. Com isso, adiantamos seu enlace com a experiência crítica.

Não vou me deter na pergunta se, sendo prévia à reocupação, a experiência estética se esgota nessa anterioridade. Não o creio. Antes penso na possibilidade de sua inter-relação: a suspensão dá lugar à reocupação, que, enquanto é trabalhada, dá lugar a nova suspensão e, assim, sucessivamente. Mas é claro que esse ziguezague só é pensável se a suspensão inicial, tanto no produtor como no receptor, tenha dado lugar ao distanciamento do eu.

Continuemos a pensar, considerando agora a volta, isto é, a reocupação semântica. A volta nos conduzirá obrigatoriamente ao pragmático cotidiano. Mas ela será diferente se terminar por nos reintroduzir em um campo analítico, sobretudo o analítico de uma arte. Assim, se ao sair de um concerto, o espectador não voltar de imediato à sua condição habitual, terá dificuldades com as imposições do dia-a-dia: a de voltar para casa, a de ir a um encontro antes programado, etc. A dificuldade não será menor - ainda que de tipo diferente - se se tratar de um crítico. Suponhamos um crítico de poesia. Caso, terminada a leitura de um poema que tanto o extasiou, ele, ao começar a indagá-lo, continuar sob a mesma oscilação de que se alimentara sua experiência estética, o resultado inevitável será desastroso: escrever uma análise que seria a diluição de um poema. Sua crítica seria "literária", as aspas indicando seu desajuste (não importa que agradável a certo tipo de leitor). Mas a reocupação poderá consistir na percepção mais aguda de sua função crítica, isto é, de sua percepção dos limites da razão, provocados pelo objeto e pela tentativa consequente de ver adiante, isto é, de penetrar no que antes a razão não lhe permitia.

Avancemos um pouco mais sobre os dois regressos. No primeiro caso, o reingresso no cotidiano não pode ser afetado pela experiência da suspensão, pois, no entretanto, as regras que presidem o cotidiano não se modificaram - terei de lembrar-me onde tomar a condução que me trará para casa ou onde e quem são as pessoas que fiquei de encontrar. No segundo caso, o retomo, embora sempre implique um hiato inevitável, terá um modo de continuação. Se me está vedada a perduração pura e simples da experiência estética, se, de imediato, terei as mesmas dificuldades se não compreender o mundo não-estético, poderá ela, em troca, afetar o sentido ordinário que tenho das coisas, depois de tê-las vivido de longe, de tê-las experimentado "sem peso". Obviamente, a diferença do retomo não significa que a capacidade, aberta pela experiência estética, de passar a ver as coisas de longe se reduza ao analista! (O analista é apenas uma espécie de leitor). Mas, ainda que esteja teoricamente aberto para todos, este ver à distância não anula o choque do retomo (o fechar o livro, o cessar do acorde equivalem à volta à vida

pública). Podemos pois dizer, independente da fecundidade ou não que tenha a experiência estética pela qual passei, de imediato seu encerramento provoca uma descontinuidade. Nos termos de Wittgenstein, exige o reconhecimento de que passei a outro jogo da linguagem.

Referências bibliográficas

AGOSTINHO, Santo. *Confessiones*. Livraria do Apostolado da imprensa, Porto: 1977.

BOSWELL, James. *The Life of Samuel Johnson*. George Bell & Sons: Londres - Nova Iorque, 1892.

CELAN, Paul. Rede. In: *Der Meridiam und Der andere Prosa*. Surkamp Verlag, Frankfurt: 1988.

COSTA LIMA, Luiz. *Limites da Voz*. Editora Rocco, Rio de Janeiro: 1993.

_____. *Mímesis desafio ao pensamento*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 2000.

MALLARMÉ, Stephane. Avant-dire du traité du verbe (1886), incluído em Pages (1891). In: *Mallarmé Oeuvres Completes*, Pléiade, Paris, 1956.

MANDELSTAM, Osip. *O Rumor do Tempo*. Editora 34, São Paulo: 2000.

MUKAROVSKY, Jan. Aëstetische Funktion und Aestetich norm als sozialen fakten. In: SCHAMSCHULA, Walter. *Kapitel und das Ästhetik*. Surkamp Verlag. Frankfurt: 1970.

_____. *On Poetic Language in The Word and The Verbal art*. Yale University Press: 1977.

PRATT, Mary Louise. *Toward a speech act theory of literary discourse*. Bloomington: Indiana University Press: 1977.

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, tome 1,2,3. Paris, Le Seuil: 1987.

SIMMEL, Georg. *Rembrandt, Ein Knustphilosopher Versuch*. Matheis & Seitz, Munich: 1985.

VALERY, Paul. *Poesie et Pensée Abstract*. In: Oeuvres. Pléiade, Paris: 1957.

WEINRICH, Harald. *Lethe: Kunst und Kritik der vergessens*. Beck, Munich: 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and relegious Belif*. University of California Press, Los Angeles: s/d.