

**(DES)CONSTRUÇÃO POÉTICA:
UM OLHAR SOBRE O PAPEL DE COAUTORIA DO LEITOR**

Penha Élide Ghiotto Tuão Ramos (UENF)
elidatuao@hotmail.com

RESUMO

A poesia está tradicionalmente ligada ao conceito de belo e tem como propósito desautomatizar os objetos, tornando-os singulares a partir da mobilização da percepção estética do receptor. Na literatura, a busca da beleza e da perfeição se tornou lema do movimento parnasiano e se concentrou na supremacia da forma, no requinte das rimas e da métrica: o ideal poético fica calcado na arte pela arte. Contestando essa perspectiva literária, o movimento modernista brasileiro buscou uma produção artística fomentada na mistura, na paródia, no humor e na ironia, com uma linguagem maleável e irreverente. Não há mais a separação entre forma e conteúdo nem versos rimados e ritmados, do mesmo modo que as formas fixas de composição já não ocupam a preferência dos poetas, provocando o rompimento com os padrões que, no passado, determinavam o que era poesia. Tomando esse contraste diacrônico, do qual a poesia faz parte, este ensaio tem por objetivo discutir a atuação do leitor enquanto coautor do texto literário, tendo em vista a intensificação dessa função pelos procedimentos de fragmentação e de reconstrução da linguagem introduzidos pelos poetas modernistas, especialmente por Oswald de Andrade, e, posteriormente, sedimentados e extrapolados pelo movimento concretista, alcançando tendências contemporâneas por meio da internet e das redes sociais digitais, como o faz o poeta Pedro Lyra por meio do Facebook.

Palavras-chave: Poesia. (Des)construção. Leitor. Coautoria.

1. As palavras como matéria artística

Poesia é uma palavra de origem grega e significa atividade artística, a atividade de criar ou de fazer, diante da qual o indivíduo fica dominado pelo sentido do belo. Há poesia em lugares, pessoas, objetos e palavras, de modo a desautomatizar os objetos, atribuindo-lhes uma percepção singular que mobiliza a capacidade de identificação estética do olhar:

Na obra há uma organização astuciosa de um conjunto complexo de relações, um mundo único feito a partir do nosso próprio universo (“um quadro deve ser produzido como um mundo”, dizia Baudelaire), capaz de atingir e enriquecer nossa sensibilidade. Ela nos ensina muito sobre nosso próprio universo, de um modo específico, que não passa pelo discurso pedagógico, mas por um contato contínuo, por uma frequentação que refina nosso espírito. (COLLI, 2013, p. 113)

O fazer poético é transgressor. Para além dos efeitos estéticos ligados ao prazer do texto, também há aqueles vinculados à fruição, como

teoriza Barthes.

O signo linguístico também se torna objeto estético à medida que se transmuta para o plano do signo literário. A linguagem perde sua função utilitária e o autor não só emprega o código linguístico em suas obras, mas também o transgride, recriando-o (eis a arte literária):

[...] o texto literário por definição, pode e deve ser subjetivo; pode inventar palavras; pode transgredir as normas oficiais da Língua; pode criar ritmos inesperados e explorar sonoridades entre palavras; pode brincar com trocadilhos e duplos sentidos; pode recorrer a metáforas, metonímias, sinédoques e ironias; pode ser simbólico; pode ser propositalmente ambíguo e até mesmo obscuro. Tal tipo de discurso tende à plurissignificação, à conotação, almeja que diferentes leitores possam chegar a diferentes interpretações. É possível dizer que quanto mais leituras um texto literário suscitar, maior será sua qualidade. (AZEVEDO, 2004, p. 40)

Um texto pode ser chamado de literário quando se torna singular, um recorte da própria realidade recriada pela sensibilidade do escritor de modo a transformar a palavra em matéria-prima da arte e propiciar uma leitura ligada ao real e ao fictício, pois “os textos literários não se esgotam na denotação de objetivos empiricamente dados, a representação por eles intencionada visa ao não dado”. (ISER, 1996, p. 101)

O texto literário, poético, exige um olhar estético e oferece uma criação fomentada nos silêncios que aguardam a voz do leitor para alcançarem alguma acústica. Como toda arte, o texto literário segue o curso estabelecido pela história: “Os objetos artísticos encontram-se intimamente ligados aos contextos culturais: eles nutrem a cultura, mas também são nutridos por ela e só adquirem razão de ser nessa relação dialética, só podem ser apreendidos a partir dela”. (COLLI, 2013, p. 120)

Preenchendo-se de vários afazeres graças à velocidade alcançada pela tecnologia, o sujeito contemporâneo encurta seu tempo livre e torna os eventos cada vez mais breves, não restando espaço temporal para leituras longas. Essas são características de um sujeito produtor e receptor que (des)constrói os textos tradicionais (especialmente os poemas) e os recreia de forma transgressora e inovadora. Nasce, assim, uma poética que não se concentra mais na tradição do belo e sim no novo. O verso é desconstruído e reconstruído para, enfim, retomar sua ação primeira e tácita de construção poética. É nesse espasmo que a poesia modernista e concretista se faz.

É inegável que a obra esteja intrinsecamente ligada ao universo autoral. Do mesmo modo, também é indiscutível que ela se faz concreta

na interação com o leitor, tomando dimensões significativas no ato da recepção. Com a poesia fragmentada de Oswald de Andrade, a coatuação do leitor teria se feito ainda mais explícita? Pode-se dizer que toda obra apresenta uma incompletude a ser preenchida somente com a leitura e que isso se sedimenta com o movimento concretista e alcança tendências contemporâneas por meio da internet e das redes sociais digitais, como o faz o poeta Pedro Lyra por meio do Facebook.

2. *Modernismo: prelúdio da (des)construção do verso*

Com o início do Modernismo no Brasil e a busca por uma independência cultural do país, a geração de 1922 se caracterizou por uma produção artística permeada pela mistura, ambiguidade, paródia, humor e ironia, com uma linguagem mais maleável e irreverente. Nessa nova literatura não havia mais a separação entre forma e conteúdo e os versos rimados e ritmados bem como as formas fixas de composição poética – como o soneto – já não ocupavam a preferência dos poetas. Rompem-se, assim, os padrões que, no passado, determinavam o que era poesia.

A liberdade assumida pela poesia modernista, ao contrário do que propôs o Parnasianismo, fica marcada pela busca da palavra expressiva capaz de dialogar com todo e qualquer público, de modo que toda palavra e todo tema poderiam ser poéticos. É nessa perspectiva que Oswald de Andrade, entre outros modernistas, delineou seus procedimentos de escrita.

Oswald de Andrade inovou na forma e na linguagem ao compor os chamados *poemas-pílula*, assim denominados pela sua extensão: poemas curtos, frequentemente formados por uma única palavra. Assim, Oswald instigou discussões sobre os limites da matéria poética e desconstruiu o conceito tradicional de poesia. A exemplo dessa estética, tem-se o seguinte poema oswaldiano:

AMOR
humor

(ANDRADE, 1971)

Ironicamente, esse é um poema cuja sonoridade é alimentada por uma rima entre as duas palavras que o constitui. A contradição entre o sentimento *amor* e o elemento *humor* suscita diferentes hipóteses sobre o *não dito* do texto: o amor faz bem para o humor de uma pessoa? O amor gera humor, isto é, graça? O amor está relacionado a um humor irônico?

O amor não pode ser levado a sério?

Enfim, conforme os conhecimentos prévios do leitor, essa relação *amor-humor* poderá variar muito ou pouco. Soma-se a essa questão, os aspectos gráficos do poema: o uso de letras maiúsculas na palavra *amor* atribui-lhe maior destaque e valor, sobrepondo-a à palavra *humor*, totalmente escrita em letras minúsculas. Isso ainda agrega importância ao título, sugerindo-lhe um contraste com o corpo do poema. Nessa (des) construção poética, a essência da palavra e a fragmentariedade do poema se tornam matérias artísticas necessárias para a existência do texto.

Em "O capoeira", Oswald de Andrade explora uma linguagem cinematográfica, construída em flashes, em uma fragmentação bastante cubista:

O capoeira

- Qué apanhá sordado?
- O quê?
- Qué apanhá?
- Pernas e cabeças na calçada

(ANDRADE, 2003, p. 125)

Em "O capoeira", o leitor também precisa assumir um papel de coautoria para concluir o poema. Entre os versos-diálogo e o verso-narração, subtendem-se imagens que ficam sob a responsabilidade do leitor, não do autor; este sugere, aquele interpreta/decifra. Não há metáforas, mas vazios que o leitor deverá preencher hipertextualmente, por meio de processos que vão da desconstrução à (re)construção poética: o confronto travado entre o capoeirista e o *sordado* não está explícito, do mesmo modo que o seu desfecho – a derrota de uma das partes. O plural dado aos membros nocauteados, pernas e cabeças, também funciona como provocação ao leitor: provavelmente não seria apenas um soldado que foi ao chão. Esta é uma hipótese, enfim, confirma quando o leitor detém – e aciona – o conhecimento de que a capoeira era utilizada pelos escravos como forma de defesa contra os soldados que invadiam os quilombos e que era bastante comum a necessidade de mais de um soldado para dominar o quilombola capoeirista. Seriam os soldados aqueles levados ao chão.

O aspecto normativo da linguagem e o formalismo estrutural e rítmico atribuídos ao poema escapam-se nessa nova poética. Em "O capoeira", desdobram-se discussões relativas à própria língua em um momento histórico em que a gramática normativa era massivamente seguida

sem contestações e as inúmeras variações linguísticas não eram consideradas na escrita. Dessa forma, os experimentos no corpo da palavra ganham evidência em detrimento da estrutura tradicional do verso.

Posteriormente, somando a imagem propriamente dita à palavra, o verso (*des*)construído na poética modernista passa por novas alterações na poesia concretista, a qual reafirma o rompimento com o verso tradicional.

3. Concretismo: os versos palavras-imagens

A redução da poesia ao essencial também é característica do Concretismo. A palavra desconstruída enquanto representação dos sentimentos e da vida moderna marca o movimento criado por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos na década de 1950 (seus primeiros manifestos datam de novembro de 1956). Há uma ruptura total com a ideia de verso e a poesia incorpora a linguagem publicitária e utiliza ideias relativas ao ideograma.

A espacialidade da página também passa a compor o poema, trazendo a valorização da disposição das palavras no espaço em branco, dos jogos sonoros, dos neologismos e estrangeirismos, da separação dos prefixos, dos radicais e dos sufixos, entre outras características que contribuem para a visualidade poética, unindo palavra e imagem, literatura e artes visuais. Muitas são as características que compõem essa poesia, pois “o modernismo dos poetas concretos foi se modificando com as novas situações propostas por seus próprios processos de experimentação e pelas mudanças sociais e históricas”. (AGUILAR, 2005, p. 22)

O poema concreto "Tensão", de Augusto de Campos, utiliza a espacialidade da página como parte do próprio poema, um recurso visualmente perceptível. Isso, entretanto, não se repete com os elos sonoros e semânticos que dão origem ao texto que se encontra além dos aspectos visuais – elementos que irão requerer do leitor várias ligações até atingir um nível de interpretação. *Tensão* é, então, um poema de grande densidade sonora e estrutural.

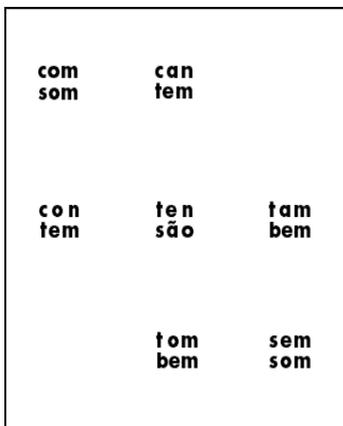


Fig. 1: *Tensão* (1956), de Augusto de Campos

Fonte: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/02_01.htm>

Pode-se dizer que nesse poema a leitura fica em estado de *tensão* tal qual o seu título, não havendo uma linearidade. O que há é uma possibilidade de leitura geométrica e a exploração das intersecções sonoras por meio de procedimentos hipertextuais. Diante da ausência da estrutura convencional, resta ao leitor um estranhamento que se torna desafiador à medida que ele se envolve com o poema concreto *Tensão*, aumentando o grau de sua participação na construção dos sentidos encapsulados no texto:

“Ten-são” é o tema que se expande. “Ten” em forma de cruz para cima (“tem”), para um lado (“tem”), para outro (“tam”) e para baixo (“tom”). “São” o faz em diagonal: “som” e “sem som”. Os elementos que sobram formam um triângulo: “con”, “com” e “can”; e uma diagonal: “bem”, “bem”. Todos estão a uma mesma distância do centro que é um nó em tensão. Segundo os princípios das palavras, há quatro grupos (“t”, “s”, “k” e “b”), mas há somente um se considerarmos as letras finais (todas estão entrelaçadas pela nasalização). Assim como Augusto de Campos extrai a maior quantidade de possibilidades do visual das palavras, também aproveita sua sonoridade, indo do “com som” ao “sem som” e extraindo o valor onomatopaico das sílabas. Ao fazer um percurso clássico do olhar – da direita à esquerda –, vê-se que o poema é uma tensão entre o som e o silêncio: do “com som” ao “sem som”. (AGUILAR, 2005, p. 197)

Explorando as composições de modo semelhante aos ideogramas japoneses – *logogramas* como preferia – Pedro Xisto, produz, entre outros, o poema concreto *Zen* e desafia os leitores automatizados, já que visualmente o que se tem é uma figura geométrica, marcada por divisões

que a desdobra em tantas outras: um retângulo formado por outros retângulos, por quadrados e triângulos.



Fig. 2: ZEN (1966), de Pedro Xisto

Fonte: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/pedro_xisto.html>

Essa superficialidade textual, contudo, opõe-se aos processos complexos que sua leitura desencadeia, como é possível inferir pelo depoimento do pesquisador argentino Gonzalo Aguilar:

A princípio (quando só via as linhas e os quadrados), perguntei-me o mesmo que ante outros poemas concretos: qual é a graça disso? O fato de que estivesse em uma antologia de poemas me fez supor que ali eu deveria ler algo, como diz um *koan zen*: “quando não se pode fazer nada, o que se pode fazer?”. Então, tentei encontrar um sentido simbólico oculto (“ignorando o quanto está próximo, o procuramos longe”), embora tenha me convencido em seguida de que a solução não podia ser tão complicada (ou o trabalho com estruturas relativamente simples não é um postulado da poesia concreta?). “Pare de correr; observe, aí não falta nada” é um dos apotegmas da sabedoria zen. Devo reconhecer, ainda correndo o risco de parecer demasiado inepto, que me custou bastante encontrar a palavra “zen” neste “texto” de Xisto (mas o zen não diz que “aquele que é bom ao disparar não acerta no centro do alvo?”) e que a encontrei quase distraidamente: “deves procurar sem procurar”. O esforço em compreender (mal dirigido) só reforçou minha percepção habitual. No fim do caminho, captei a graça do poema, realizando o trajeto da sabedoria zen que vai de “A árvore é verde; as flores são vermelhas” e “A flor não é vermelha nem a árvore é verde”. (AGUILAR, 2005, p. 199)

Fazendo jus ao nome que carrega, a poesia concreta torna-se mais palpável e ao alcance do leitor, rompendo com a forma e o suporte convencionalmente atribuídos ao texto e encontrando no computador novas matérias-primas para suas experimentações. As dinâmicas informáticas tornam o texto verbal, sonoro, visual e cinético. Da espacialidade física à virtual, a poesia concreta agrega à palavra e à imagem o som e o movimento respectivamente sugeridos pelos jogos rítmicos e pelo aproveitamento espacial da página. Explora-se, assim, uma linguagem verbo-visual-sonora-cinética, em instâncias mais afins às tecnologias. Dessa

forma, o poema ganha animação em Flash Player, como em *poema-bomba* (1983-1997), de Augusto de Campos, em que as palavras se movem em efeito de explosão e a palavra *bomba* é constantemente repetida em uma voz ecoante. Cabe ressaltar que tal poema recebeu três versões: impressa, holográfica e videográfica.



Fig. 3: Vídeo-poema *poema-bomba*, de Augusto de Campos

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

Com a poesia concreta, o livro já não supre a função de suporte único e o texto poético se torna ainda mais livre e dinâmico. Sob essa proposta, também se encontram os poemas-postais de Pedro Lyra, poesias que têm o objetivo de circular, de chegar ao leitor.

4. *Poemas postais: a poesia fora do livro, em outros versos*

Experiência de vanguarda inspirada na Arte Postal e lançada no Rio de Janeiro pelo poeta Pedro Lyra, em 1970, o poema-postal hoje circula pelo mundo inteiro. Isso se dá a um dos fundamentos do poema-

postal, que é o de colocar o poema em um meio mais propício à sua divulgação e leitura: “uma forma de fundir as artes, de mostrar que o processo de consumo da poesia pode ser mais dinâmico, de tirar o poema do livro”. (LYRA, 1986)

Sob um tom de denúncia e contestação, a beleza, a criatividade e as ideias construídas por Pedro Lyra se difundem pelos correios e pela internet. A exemplo disso, tem-se o poema *NeoBarbárie 2*, recentemente publicado no Facebook:

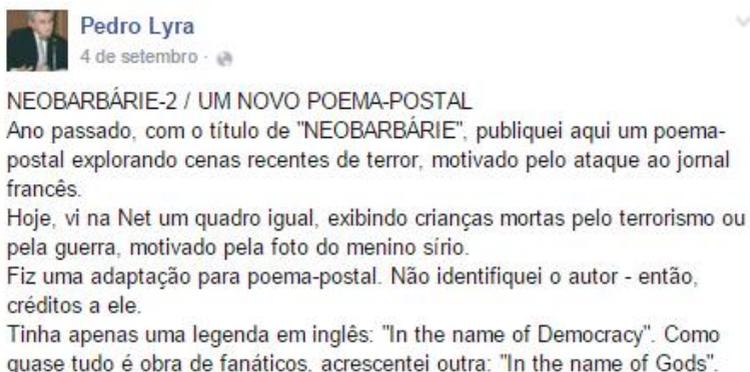


Fig. 4: Poema *NeoBarbárie 2*, de Pedro Lyra.

Fonte: <<https://www.facebook.com/pedrowlyra?ref=ts&fref=ts>>

Ainda que o texto poético seja uma obra de arte, não raro ele se mantenha fora do alcance de muitas pessoas: por um lado, devido à falta de acesso ao seu suporte tradicional, o livro; por outro, em função de sua complexidade, já que depende da leitura para ser apreendido. Isso se deve a fatores vários, como aspectos culturais, o grau e a qualidade da escolaridade de um indivíduo, a concorrência com formas de entretenimento em que o receptor tem uma função passiva ou instantânea, como música, filmes, redes sociais digitais, jogos eletrônicos. Nesse contexto, a poesia assume a condição de *arte exigente*, como destaca o poeta Pedro Lyra, em matéria divulgada pelo *Diário do Nordeste*:

As demais [artes] oferecem um prazer imediato, enquanto que a poesia exige uma atitude intelectual que, infelizmente, a maioria da população mundial não tem interesse ou condição de exercê-la. O poema é difícil. Nunca ninguém se refere a nenhum obstáculo de entendimento na música popular. (LYRA, 2009)

Essa dificuldade mencionada por Lyra está relacionada ao grau de participação que o leitor tem diante de um poema, visto que não basta a sua decodificação, mas uma leitura fomentada nas inferências, passando pela compreensão e atingindo a interpretação. Ainda que, por sugerirem uma apreensão rápida e direta, os poemas-postais estejam em consonância com a brevidade e a velocidade contemporâneas, é possível ressaltar a importância do leitor para que sua poesia seja concluída, concretizada, fazendo com que seja “achada a graça” do texto – como na experiência relata por Aguilar (2009), ao se referir ao trajeto que fez para efetivar a leitura do poema concreto *ZEN*, de Pedro Xisto.

A atemporalidade e a aderência às tecnologias digitais também são características marcantes do poema-postal, como é verificável no poema-título *POLÍTICO*, criado por Pedro Lyra nos anos 80 para o meio impresso e, 29 anos depois, postado em veículo eletrônico, o Facebook, sendo ainda novamente publicado pela mesma rede social em 2015. Nele há um tema que não se restringe a um espaço temporal nem físico. Qual é esse texto e quem o produziu? Apenas uma parte dele está explícita no papel – foi registrada –, a outra habita o imaginário do leitor, o qual atuará como coautor.



Fig. 6: Poema-postal POLÍTICO (1980), publicado no Facebook em 2009 e evocado em 2015, como salienta seu autor, o qual ainda tece comentários sobre a crítica genética que esse texto suscita por conta das emendas que já foram feitas. Fonte: <<https://www.facebook.com/pedrowlyra?ref=ts&fref=ts>>

5. À guisa de conclusão: o que (re)construir na coautoria?

De uma estética orientada para o universo do autor e da obra à outra direcionada para ao receptor, a partir dos anos 60 do século XX, os estudos literários passam a se interessar também pelo leitor e pela leitura. Surge, assim, a estética da recepção formulada por Hans Robert Jauss e desdobrada em tantas outras abordagens, como as de Wolfgang Iser e de Pierre Lévy. A atuação do autor continua sendo imprescindível para a

existência da obra, mas sua completude não se limita à ação daquele: no texto, significados são potencialmente virtualizados pelo autor e será o seu receptor, o leitor, quem os concretizará.

Segundo Jauss (1994, p. 7-8), a qualidade e a categoria de uma obra resultam dos critérios de recepção, do seu efeito e de sua fama junto à posteridade. Um traço artístico, enfim, que pode ser observado em todos os poemas analisados no decorrer desta pesquisa, uma vez que mesmo estes não tendo sido produzidos recentemente se mantêm em circulação e atraem estudos e apreciações. A transposição dos poemas concretos e postais para os meios eletrônicos de comunicação em rede também contribui para a manutenção de seu efeito junto à posteridade.

O mesmo pode ser dito em relação à (des)construção pela qual o verso passa com as experimentações poéticas introduzidas pelos modernistas: o verso que funciona como sugestão e não como *palavra final* torna ainda mais insuficiente a recepção decodificada do texto, como ficou esclarecido nas apreciações feitas para alguns poemas de Oswald de Andrade. Assim, o leitor participa do texto como coautor à medida que sua recepção concretiza os efeitos nele encapsulados, enquanto duplo horizonte:

[...] efeito, como o momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. (JAUSS, 1979, p. 50)

Perante a atuação do leitor surge a renovação do significado, o qual se torna atual – não mais virtual –, resultando em sentido:

Sem a introdução do leitor, uma teoria do texto literário já não é mais possível. Isso significa que o leitor se converte na 'referência de sistema' dos textos, cujo pleno sentido só se alcança pelos processos de atualização sobre eles realizados. (ISER, 1996, p. 72-73)

Teorizando os procedimentos de atualização do texto, Pierre Lévy reforça que o texto passa da virtualização para a atualização mediante a leitura interpretativa, denotando que as incógnitas propostas pelo texto são respondidas criativamente enquanto se lê e, dessa forma, o texto passa a ter sentido:

Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização. [...] A atualização é criação, in-

venção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. (LÉVY, 1996, p. 16)

A atualização diz respeito à interação efetiva do leitor – enquanto coautor – ao reconhecer e desvendar as estruturas textuais, percebendo as suas indeterminações e agindo sobre seus lugares vazios e negações – como já postulava Wolfgang Iser.

Dessa forma, à medida que o poema passa por transformações que rompem com sua forma convencional, são promovidas desconstruções poéticas que desautomatizam o olhar do leitor e causam-lhe estranhamento, como foi explanado na análise dos poemas de Oswald de Andrade, Augusto de Campos, Pedro Xisto e Pedro Lyra. Essa mudança tende a realçar a função de coautoria do leitor tanto pela fragmentariedade textual quanto pela novidade promovida pelo novo fazer poético.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. Amor. In: CAMPOS, Haroldo de. (Org.). *Poesias reunidas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. O capoeira. In: _____. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003, p. 125.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

AZEVEDO, Ricardo. Formação de leitores e razões para a literatura. In: SOUZA, Renata Junqueira de. (Org.). *Caminhos para a formação do leitor*. São Paulo: DCL, 2004.

CAMPOS, Augusto de. *Tensão*. 1956. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/02_01.htm>. Acesso em: 29-10-2015.

COLLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. *Poema-bomba*. 1983-1997. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/bomba.htm>>. Acesso em: 29-10-2015.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996, vol. 1.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual*. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: Colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Rio e Terra, 1979.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LYRA, Pedro. *NeoBarbárie 2*. 2015. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/pedrowlyra?ref=ts&fref=ts>>. Acesso em 2 nov. 2015.

_____. *Político*. 1980. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/pedrowlyra?ref=ts&fref=ts>>. Acesso em: 28-11-2015.

O poema postal de Pedro Lyra. *Diário do Nordeste*. Caderno 3, de 20-08-2009.

O postal como poesia. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 23-11-1983.

XISTO, Pedro. *ZEN*. 1966. Disponível em:
<http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/pedro_xisto.html>. Acesso em: 28-10-2015.