

TEXTO, CONTEXTO E PRETEXTO NA OBRA DE NÉLIDA PIÑÓN

Vera Regina Teixeira
Northwestern University, em Chicago.

*À memória de meus pais, que me ensinaram
a sentir o calor das coisas.*

"sou ainda uma das suas histórias. Asseguro-lhe nome e
rostro com a versão que dele faço constantemente".
(O calor das coisas)

Por que escreve um escritor? Seria um impulso catártico ou a necessidade de comunicar; seria a urgência de inscrever a história ou um desejo de refazê-la? Seria o mister de registrar a realidade ou o prazer de imaginá-la o que levaria Nélida Piñón a escrever? A pergunta já foi feita a esta autora de marcante obra na literatura brasileira desta segunda metade do século XX. Mas talvez uma única resposta não resuma todas as suas razões. Talvez, para encontrar alguma satisfação, seja precisamente nos textos onde se há de procurá-la. Winner/Landers, protagonista do conto "*Romance Negro*," de Rubem Fonseca, afirma que "toda literatura, vista de uma determinada perspectiva, pode ser considerada de evasão"... Escritores e leitores, por saberem que não são eternos, evadem-se nietzschianamente, da morte. Quando se lê ficção ou poesia está-se fugindo dos estreitos limites da realidade dos sentidos para uma outra, a que já disseram ser a única realidade existente, a realidade da imaginação". (*Romance Negro*: 187)

Na entrevista "Nélida canta a Academia" concedida a Geneton Moraes Neto (Idéias, *Jornal do Brasil*, 5 dezembro 1987), Nélida festeja os 26 anos de atividade literária com o lançamento de *A Doce Canção de Caetana*. Na ocasião discorre sobre a convivência do escritor com a crítica e a relativa importância de uma relação entre autor e leitor. À crítica Nélida recomenda responsabilidade e seriedade para ter valor e permanência. Quanto ao leitor, confessa não constituir o foco de suas atenções no momento da criação, posto que se o fosse seria, nas palavras da autora, "um leitor com PhD, próspero, cultíssimo e que me ame". Antes deseja ela atingir muitos mais em outros tempos e outros espaços: "... quero que um ribeiri-

nho venha me ler um dia. Ou o filho dele. E por essa razão que escrevo; por um país melhor também, além de minhas outras paixões," conclui Nélida.

Esta entrevista faz recordar uma outra, mais antiga, concedida, a Célia Maria Ladeira (Caderno B, *Jornal do Brasil* 3 agosto 1974, ao publicar-se *Tebas do Meu Coração*, o quarto romance da autora. Naquela entrevista Nélida expõe "uma visão de um Brasil fracionado, de um país de mil faces, onde o que importa... é a possibilidade de descobrir o passado e através dele, restaurar o futuro, restabelecer o debate, num processo que não é só do Brasil, mas de toda a América Latina. Naquele momento histórico de um regime ditatorial que impunha a censura mais repressiva, Nélida falava da imaginação como "um recurso interno ... uma grande fagulha" que exalta o ser humano quando o permite transpor os limites da sua realidade. "Com a imaginação ele não aceita o dogma, com a imaginação ele destrói a convenção... Cada vez que o poder agrilhoa o homem, a imaginação o libera," justificava-se a escritora, cuja sensibilidade a forçava a superar as limitações que lhe impunham. Referindo-se a Cervantes e Velázquez na Espanha do Século de Ouro (XVII), o escritor mexicano Carlos Fuentes confirma: "Cervantes teaches us to read anew, Velázquez teaches us to see anew. Certainly all great writers and artists do as much. But these two, working from within a closed society, were able to redefine reality in terms of the imagination. What we imagine is both possible and real". [Cervantes nos ensina a ler de novo. Velázquez nos ensina a ver de novo. Certamente todos os grandes escritores e artistas fazem o mesmo. Mas estes dois, trabalhando dentro de uma sociedade fechada, puderam redefinir a realidade nos termos da imaginação. Aquilo que imaginamos é tanto possível como real.]

Como superar os rigores e riscos a que se expõem os que se atrevem a dar rédeas à imaginação, os que, como Nélida, há anos se dedicam à tarefa de tecer o cotidiano com os fios da ficção se é no texto, como explicam os teóricos, que o escritor cria um campo conceitual novo para a sua comunicação? Aí vai operar um processo de produção infinita e atuar sobre a sua comunicação com todos os poderes encantatórios ao seu alcance, mesmo sabedor de que é também no texto onde o autor se arrisca a toda crítica? Como querer impor-lhe limites e medidas quando o texto poético não tem que prestar-se a sistematizações lingüísticas ou reduzir-se a um discurso lógico e irredutível que não cumpriria a sua função lúdica, sem chegar a ser lugar de prazer, sem alçar-se numa tentativa de subversão? (Barthes. *Le plaisir du texte*, 1973) – Seria uma solução separar o texto do seu contexto, desarticular o seu vínculo com o receptor? Tomar o texto como um objeto primordial, uma construção feita de palavras as quais o artista ordena e regenera, criando com elas a própria linguagem-objeto seria negar o conceito de Barthes "Escreve-se para ser amado" e de Leyla

Perrone-Moisés para quem a escritura pode ser uma sedução "porque pretende agir sobre um interlocutor ausente, porque mexe com todos os desejos vagos, múltiplos que a linguagem é capaz de mobilizar e atingir por ela mesma".

Dado o contexto histórico de a literatura ser no Brasil o privilégio de um percentual mínimo da população nacional alfabetizada, de uma elite reduzidíssima, Nélida reconhecia "o pensamento brasileiro fracionado, fragmentado, diluído, cheio de contradições, [chegado ao estado de] um verdadeiro esfarelamento do mundo verbal". Havia uma condição de estagnação mental, de alienação, que favorecia os interesses do poder, do "status quo" no país cuja língua, falada por uns 200 milhões de falantes nativos ao redor da Terra, nunca foi distinguida com O Prêmio Nobel, muito embora Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Clarice Lispector ou Carlos Drummond de Andrade pudessem ter sido candidatos viáveis. Nélida Piñón, porém, não estava disposta a ceder às pressões consumistas, senhora de que, na luta de poder e dominação, e pela palavra, é pela sua linguagem que o escritor exerce o seu triplice ofício: o de consciência de um povo, cronista do seu passado, e inventor do seu futuro.

Nélida entendeu a periculosidade deste estado de coisas no qual os brasileiros perdiam o seu direito de reinvidicação social, bem como toda a perspectiva do passado e qualquer expectativa de futuro, à medida que deixavam empobrecer a linguagem nacional ao mesmo tempo que se permitia a penetração das multinacionais de comunicação nos meios culturais do País. Nélida deixou então bem claro que, bem acima do desejo de produzir um *best-seller*, preocupava-a ... a qualidade do texto. Se ele responde ao empenho mais profundo, se ele é uma manifestação artística da expressão literária. Um outro posicionamento equivaleria para ela alijar sua responsabilidade como escritora. Nélida entendia que a sua missão recaia na produção de textos e que é precisamente o texto, dentro do conceito dinâmico de "significância", o espaço onde o discurso, em infinitas permutações, atinge a ruptura do sujeito comunicado, não apenas espelho refletor de uma realidade (Kristeva. *Sémiotiké*). Assim também o entende Perrone-Moisés: "O texto é o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia".

Foi desta posição compenetrada e irredutível que Nélida Piñón sempre se acerrou à tarefa criadora. É, porém, forçoso observar que os anos e as experiências foram transformando a obra de Nélida. É, por tanto concebível estabelecer *Tebas do Meu Coração*, 1974 o seu primeiro romance de grande fôlego, como uma divisória. Os textos produzidos até então, romances e contos, sugerem uma exacerbada preocupação de quebrar os moldes lingüísticos, de operar uma revolução a partir da palavra e com ela tecer uma linguagem rica em novos recursos, mesmo se desconcertante e,

às vezes, alienante, por que não dizê-lo? Nélida experimentava com estéticas várias. *Madeira Feita Cruz* (1963) e *A casa da Paixão* (1972) se aproximam a exercícios existenciais, enquanto os contos de *Tempo das Frutas* (1966) e *Sala de Armas* (1973) revelam rasgos neo-surrealistas, como o *Fronteira Natural* ou *Luz*, conto que se enquadra na práxis concretista, quando não pelo tratamento visual da disposição gráfica do próprio texto, pela ruptura sintática, e seu desejo lúdico-experimental.

Dentro dos parâmetros do "texto lúdico" se encaixariam também dois exercícios explicitamente intertextuais: a versão de Nélida de "*Missa do Galo*", famoso conto do mestre Machado de Assis onde subterfúgios, enganos e mal-entendidos tecem uma estória de infidelidade e enleio romântico, e o romance *A Força do Destino* (1977), uma paródia da ópera de Giuseppe Verdi, *La forza del destino* (1869), cujos libretos de Piave e Ghislanzoni já constituíram uma reelaboração do melodrama espanhol, *Don Álvaro o la fuerza del sino* de autoria do Duque de Rivas (1791-1835).

O projeto para a re-escritura de "*Missa do Galo*", ideado por Osman Lins envolve a aplicação do princípio antropofágico dos modernistas. Perrone-Moisés explica "O inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas lingüísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética... Que é a 'antropofagia' literária, senão esse trabalho de absorção e reelaboração permanente de outros textos, arrancando deles outros sentidos" e gerando outros tecidos, texturas e contextos? Os novos textos se mantêm portanto, em diálogo com o discurso machadiano original, do Rio de Janeiro imperial no século XIX, muito embora introduzam um novo discurso e se apresentem em um novo contexto já de pleno século XX. É curioso observar que, no prefácio a edição que havia começado a projetar em 1964, e que chegou a formalizar-se como "seis severos exercícios" muitos anos mais tarde, Osman Lins fizesse notar que a versão de Nélida mantém com o modelo uma relação apenas tangencial "expandindo-se livremente em direções imprevisíveis... Nélida Piñón se ocupa de Menezes, cuja intimidade devassa e para quem inventa uma linguagem tão interessante quanto ele".

No romance *A Força do Destino*, sugere a crítica Naomi Eoki Miz, Nélida alcança a sua definição de artista através do projeto estético, numa simultaneidade de registros lingüísticos, por intermédio do qual empreende a carnavalização do texto operístico, ao mesmo tempo em que realiza uma desconstrução da história e do texto. A transformação da pessoa da autora em personagem ficcional seria talvez um truque para deslocá-la do seu espaço fechado, e colocá-la no espaço deslegitimizador da farsa, tolerável, porquanto imaginado, no contexto da realidade daquela época. Este processo já havia sido começado em *Tebas do Meu Coração* (1974) onde a autora cria uma realidade para desmentir a realidade con-

tando, num misto de humor trágico e transcendental, a saga de Eucarístico e todo um elenco de personagens incríveis na fabulosa península de Santíssimo.

É porém com os dois romances da década de 1980, *A República dos Sonhos* (1984) e *A Doce Canção de Caetana* (1987), que Nélida se insere plenamente na última onda estética dominante na literatura latino-americana, o neo-barroco de Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy. É nesta estética contemporânea que a autora leva a plena fruição a sua arte narrativa. O neo-barroco lhe permite aprofundar experimentos anteriores em contra-cronologia, em anti-historicismo, na ruptura da temporalidade, no uso e abuso do alegórico, da invenção de novas formas lingüísticas, finalmente, toda manipulação de texturas na completa deslegitimação da história que lhe serve como ponto referencial, ponto de partida, rejeitando qualquer exigência, concessão ou entrega às sociedades consumistas. Neste âmbito, para a elaboração textual todo o exagero e pouco é legítimo, inclusive o desbordamento lingüístico, uma característica das mais distintivas do estilo de Piñón.

No hiato entre os trabalhos da década de 70 e o aparecimento das obras de grande fôlego dos últimos anos surgiu a coleção de contos *O Calor das Coisas* (1980), publicada na alvorada da redemocratização do Brasil. Já nos perguntávamos: não teria a realidade contemporânea brasileira vencido a cautela da auto-censura e captado a imaginação sensibillíssima da autora? Não teria a sua voz se juntado a tantas outras que se faziam ouvir para delatar a ditadura? Seria neste livro onde a autora confrontaria a história e elaboraria o seu texto no contexto do momento histórico-político nacional? O crítico inglês John M. Parker, numa resenha do livro, comenta: "The opening pages of the first story in Nélida Piñón's new collection seem to promise a form of direct commitment to contemporary Brazilian reality not previously found in this writer's work." [As páginas iniciais da primeira estória na nova coleção de Nélida Piñón parecem prometer certa forma de compromisso com a realidade brasileira contemporânea].

Sem poder afirmar a cronologia dos treze contos, poder-se-ia supor que eles sejam produto de vários anos, possivelmente remontando-os até o fatídico 14 de dezembro de 1968, dia no qual o *Jornal do Brasil* do Rio de Janeiro saía com uma inusitada nota meteorológica no cabeçalho: "Tempo negro, Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O País está sendo varrido por fortes ventos, Máxima de 38° em Brasília. Mínima de 5° nas Laranjeiras". O 'tempo do calor' entrava em vigência sob as ordens do Marechal Costa e Silva que assinara a proclamação do Ato Institucional nº 5, suspendendo a todos os cidadãos o direito de 'habeas-corpus'. Instalara-se o 'estado de terror'; estava oficializada a censura, e o "gigante adormecido" mergulhava num coma político do qual não se despertaria por muitos anos e que deixaria uma marca indelével na consciência nacional.

A obviedade do título metafórico, *O Jardim das Oliveiras*, texto de abertura do volume, colocado no ambiente tropical da paisagem carioca onde se delineiam mangueiras, palmeiras e amendoeiras, empresta ao conto a carga referencial dos *Evangelhos*: "Depois do canto dos Salmos, dirigiram-se eles para o monte das Oliveiras" (Mt. 26, 30-69; 27, 1-44; Mt. 14, 26-72; 15, -23; Lc. 22, 39.) É pois nesta aparente contextualização do *Novo Testamento*, desde os momentos transcorridos no jardim de Getsêmani – onde um beijo selou um homicídio – que a autora cria a sua lição de traição e paixão, a primeira da série que o livro enfeixa. Num texto onde se confundem ícones, se desmitificam heróis, humanizando-os, e se explora toda uma vasta gama de paixões, os insistentes ecos de vários textos bíblicos se justificam como uma força propulsora do processo criativo. Nélida é uma moderna doxógrafa elaborando seu metatexto dentro do contexto de antigos e novos registros da experiência individual. Ela constrói uma nova "versão" dos textos sagrados, refaz legendas, toma de empréstimo sabidas lições escatológicas, e até mesmo a própria linguagem bíblica, para com elas criar o imaginário novo onde inserir o seu relato, como tantos outros, guardado na memória coletiva daquela época e que, sem o seu registro, será esquecido, assim como a violência, o medo, e as paixões, e tudo se transformará em mais uma experiência na irrealidade cotidiana.

"*O Jardim das Oliveiras*" é uma carta na qual o remetente comunica um episódio de terror e violência na luta desigual do indivíduo contra a máquina do Estado. No plano imediato, a agonia do protagonista levado a força de casa, obrigado sob tortura a reinventar o amigo Antônio, este acusado como 'terrorista' e morto pela polícia, poderia arrastar o leitor a reviver experiências bem vivas para milhares (ou seriam milhões?) de cidadãos. Esta estória relataria então apenas uma notícia banal e corriqueira, ou pior ainda, pertenceria à literatura militante que a autora rejeita como '... horrível. Não resiste. É literatura datada' ("Nélida canta a Academia"). Prefaciada pelo título bíblico que remete o leitor de cultura ocidental aos episódios da Paixão e Morte de Cristo, climax de todas as profecias da *Sagrada Escritura*, esta estória é porém *paixão e vida* do herói moderno de 'um episódio anônimo' contado ao Zé.

Quem escreve a Zé é um amigo de Antônio, um herói desdivinizado, o avesso do Cordeiro, que nada quer e nada pede além da sua 'extraordinária felicidade', homem livre para escolher e covardemente eleger a vida e o 'prazer de pisar de novo as ruas. Ainda que sob a constante ameaça de perder rosto, identidade, país. O remetente da carta, o herói autor de 'um hino cantado em agonia e silêncio' mantém o seu anonimato para guardar para si a dor que lhe pertence e ficar com a vida 'ainda que uma vida medrosa e acuada', que ele mesmo confessa desejar no final. Já o destinatário é um Zé, também chamado 'meu irmão', não mais identificável que o José

do Drummond, o homem comum, o Zé Povinho das caricaturas do século XIX, Zé Ninguém, ou "everyman", "the man in the street", o "Jedermann" universal, ou seja um leitor indescritível, ubíquo e universal, ou seria um descendente dos Josés da Bíblia: o justo patriarca filho de Jacó, 'o príncipe de seus irmãos e o sustentáculo de sua raça'. (Gênesis: 37-49; *Livro da Sabedoria*: 10, 13-14; *Eclesiástico*: 49, 17), revisitado neste século por Thomas Mann, ou o de Arimatéia, a quem foi entregue o corpo de Jesus, possivelmente no primeiro episódio registro histórico de um literal 'habeas corpus': 'que tenhas o corpo'. (*Marcos*: 15, 43-45).

É razoável recordar aqui o decreto do Presidente Ernesto Geisel de 31 de dezembro de 1978 proclamando que "o brasileiro volta a ter direito a 'habeas-corpus' nos casos de crimes políticos" pondo fim a uma 'via crucis' nacional individual e coletiva. Neste dia e na mesma página o *Journal do Brasil* publicava o artigo "*Exilados retornam*", encerrando oficialmente 'o tempo do calor', tornando as cenas de apreensão incondicional, tal como a que surpreendeu o amigo de Zé, teoricamente um incidente do passado. Restava agora a tarefa de inscrever a história.

E o escritor que, 'testemunha do lado de fora do corpo, registrará a cena da qual sou protagonista e que porá término à minha biografia'. É precisamente no traçar do protagonista como herói de um episódio anônimo para logo habilmente encaixá-lo num contexto 'bíblico' que a autora o subtrai à sua realidade mesquinha e sem glória. Ao transferi-lo ao legendário Jardim das Oliveiras ela o coloca no reino do imaginário, dá-lhe muitas vozes, empresta-lhe a soma de todos os papéis protagonizados no drama de Getsêmani, e acrescenta-lhe dimensões de herói trágico no qual se vislumbram todos os ícones cristãos. Sem chegar a ser qualquer um deles, é um homem livre para amar Luíza que, como nós, os leitores, vê nele 'uma máscara sem passado. Ou um passado com invenções, uma biografia a que se acrescentam dados móveis e falsos'.

A Nélida Piñón não escapam as emoções do momento senão que mais que as traições, a fascinam as paixões e as muitas maneiras de amar que ela deixa extravazar nos relatos de *O Calor das Coisas*. E, mais ainda, é que a autora lhe seduz a arte de criar sua escritura elaborada por meio de mil recursos lingüísticos, o texto com a sua formidável variedade de texturas, e a linguagem como um objeto lúdico. Em "*O Jardim das Oliveiras*" Nélida faz a sua profissão de escritora comprometida com a tarefa de escrever. Pela boca do protagonista ela declara: 'Seus amigos cobram a cada instante palavras perfumadas. Habituarão-se a dizer quem somos, até onde chegaremos, ao simples anúncio da primeira frase. Também meu destino se tece através desta tirânica linguagem que diariamente inventaria um legado cultural polido junto a prata inglesa. Entre nós, não se perdoa a incompetência verbal'. É pois mister fabricar imagens, cunhar palavras, construir estruturas inauditas, cultivar o idioma, além de contar estórias de

sofrimentos, paixões, sonhos, pesadelos ou devaneios neste como nos outros contos, estudos miniaturizados da maravilhosa comédia humana. Ela não evade a luta. Ela aceita o desafio e escolhe as suas armas: palavras, palavras, palavras.

Depois de muitas releituras, encontramos em Nélida Piñón a escritora consumada que se coloca implacável frente ao compromisso assumido: o de tecer os seu texto com mil requebros sedutores, senhora de que a história não é um produto da imaginação individual, senão uma recompilação da memória coletiva, da qual temos na *Bíblia* um dos exemplos mais perfeitos. Este processo construtor de uma história forjada resultará em textos que poderão ultrapassar o contexto local em que foram escritos para permanecer e resistir à erosão dos tempos.

Vem a ser, portanto, textos e contextos, um pretexto para a realização da tarefa artística de preservar e enriquecer o idioma inscrito em linguagem encantatória, despreocupada do imediatismo de uma simples comunicação. Por sua arte a escritora tem o dom de levitar de um fatal esquecimento o herói de 'um episódio anônimo' e transformar o seu 'hino cantado em agonia e silêncio' em um novo salmo, um cântico de louvor, de lamentos e temores, de profissões e súplicas, para ser lido e compreendido em outros tempos e outros espaços.

Como afirma o poeta Gilberto Mendonça Teles: 'o grande engajamento do escritor é com a sua linguagem, com a sua consciência e convicção'. Esta é a vocação de Nélida Piñón, como a de Bretá, filha de Esperança, neta de Madrugá e Eulália, a quem cabe registrar a crônica familiar. Como a sua personagem, também a autora precisa imaginar sagas e, como ela, promete escrever o livro inteiro, para recontar a nossa história, restaurar a nossa memória ou mantê-la viva. "E isto enquanto houver a sua (a nossa) amada língua portuguesa".

Inventar o real, tornar verdadeira
uma vida falsa, ou, mais relevante
ainda, falsa uma vida verdadeira,
era uma bela tarefa para um escritor.
(Rubem Fonseca, *Romance Negro*)

mesmo porque

O que foi é o que será: o que
acontece é o que há de acontecer.
Não há nada de novo debaixo do sol.
(*Eclesiastes*, Prólogo, 9).

BIBLIOGRAFIA

- PIÑÓN, Nélida. *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*. Rio de Janeiro: G.R.D., 1961.
———. *Madeira Feita Cruz*. Rio de Janeiro: G.R.D., 1963.
———. *Tempo das Frutas*. Rio de Janeiro: J. Álvaro, 1966.

- . *Fundador*. Rio de Janeiro: J. Álvaro, 1969.
———. *A Casa da Paixão*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.
———. *Tebas do Meu Coração*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
———. *A Força do Destino*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
———. *O Calor das Coisas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
———. *A República dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
———. *A Doce Canção de Caetana*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
BARTHES, Roland. *Essais critique*. Paris: Seuil, 1964.
———. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
CARPENTIER, Alejo. *Tientos y diferencias. Ensayos*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1964.
ECO, Umberto. *Travele in Hyper Reality (Viagem na Irrealidade Cotidiana)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
FONSECA, Rubem. *Romance Negro e Outras Histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
FUENTES, Carlos. *The Buried Mirror: Reflections on Spain and the New World*. New York: Houghton Mifflin, 1992.
KRISTEVA, Julia. *Sémiotiké - Recherches pour une sémalyse*. Paris: Seuil, 1969.
LEZAMA LIMA, José. *La Expresión americana (A Expressão Americana)*. I. Chiampi, Trad., Intro., e Notas. São Paulo: Brasiliense, 1988, Havana: Instituto Nacional de Cultura/Ministerio de Educación, 1957.
LINS, Osman et al. *Missa do Galo: Variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977.
MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Páginas Recolhidas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1899.
MANN, Thomas. *Joseph und seine Brüder: 1) Die Geschichten Jaacobs; 2) Der Junge Joseph; 3) Joseph in Agypten; 4) Joseph, der Ernährer*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1933-1943.
PARKER, John. "Nélida Piñón. O calor das coisas" *World Literature Today*. 55: 4 (1981): 650.
PEDREIRA DE CASTRO, Frei J. J. e equipe. Trad. ao português. Centro Bíblico Católico. *Bíblia Sagrada*, 26ª ed. São Paulo: Ave Maria, 1979.
PERRONE-MOISÈS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
———. *Flores da Escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
ROZÁRIO, Denira. *Palavra de Poeta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
SARDUY, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
———. *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
———. *Big Bang*. Barcelona: Tiesquets, 1974.