
O ser e o existir do poema digital

Alckmar Luiz dos Santos

Para o Nino, com saudade

Las precedentes reflexiones concernen al enigma del arte, el enigma que es el arte mismo. La aspiración está lejos de resolver el enigma. Queda como tarea ver el enigma.

Heidegger, *El origen de la obra de arte*.

Resumo

As discussões estéticas que vêm do século XX apresentam dois efeitos, quando se trata de pensar, através delas, a produção artística digital contemporânea, em especial a produção poética. De um lado, têm a tendência de enfiar tudo no mesmo saco de conversas e conflitos com vanguardas e pós-vanguardas; de outro, reduzem a experiência estética e artística a gestos e práticas, perdendo de vista a objetividade. A partir de dois ensaios de Heidegger, um sobre a origem da obra de arte, outro sobre a poesia, este trabalho tem a intenção de mapear os elementos mais relevantes dos poemas digitais, tentando avançar na percepção e na exploração da leitura em meio digital como uma experiência artística e estética.

Palavras-chave: Heidegger; poema digital; arte contemporânea; estética.

Falar da criação poética digital implica apontar as instâncias que mapeiem seus modos de existência, descrevendo, assim, suas próprias condições de possibilidade. Numa primeira aproximação (e usando como possível exercício de leitura o sítio *Desvirtual* de Gisele Beiguelman), podemos citar três instâncias.

1) **O poema digital como coisa** imediata e evidente; sua inserção entre as outras coisas, como um recorte de sentidos a partir do qual se aponta para o mundo e se pode descrever a ambos — coisa e mundo — de um modo nunca antes realizado; o poema digital como interação, o que vale dizer, como realidade palpável, direta e concretamente disponível aos sentidos do corpo e aos sentidos de algum discurso outro que tente falar de suas saliências, de suas especificidades; o poema digital como um acontecer, isto é, a percepção de que, a partir de algum instante, houve um evento que transformou e transtornou a maneira de as coisas do mundo se disporem ao redor dele, poema, e diante de nós. Surgem daí perguntas que devem nortear nossa investigação. A primeira: de que materiais é constituído um poema digital? A resposta imediata seria: de linguagens. Ora, nada mais genérico e indefinido, pois que de linguagem tudo se pode circundar, arremedando, como exterior, uma matéria que talvez nem mesmo exista como interior. E como recuperar esse evento, isso que marca a parca materialidade do poema digital com os traços da temporalidade?

Essa primeira instância refere-se ao ser-coisa do poema digital; através dela, encena-se uma narrativa, a história de sua apresentação a nós; ela exhibe e releva um gesto, esse que propõe um recorte no mundo da experiência sensível, instalando o poema digital como coisa diante dos olhos, como coisa à disposição dos dedos, mas sobretudo como obstáculo e opacidade a nossa experiência das outras coisas. Contudo, tal opacidade, o ser-coisa do poema digital, não mais repousa necessária e unicamente numa matéria que se manipula, se transporta, se armazena (madeira, pedra, tinta, som, palavra). A obra de arte digital da contemporaneidade não precisa mais fundar-se em nada que seja total ou completamente material, que permaneça idêntica a si mesma, ainda que parcialmente, em suas várias ocasiões. Ao contrário do que diz um comentador de Heidegger, a obra de arte contemporânea não precisa “assentar-se em algo permanente e material” (RAMOS apud HEIDEGGER, 1997, p. 17). Tal afirmação não dá conta da imateria-lidade que termina por se alçar ao grau de obra a ser contemplada; ela, de fato, não engloba esses imateriais que, não por acaso, foram título de importante e já histórica exposição realizada nos idos de 1985, no *Beaubourg*, em Paris. É claro que há uma evidência primeira e fundadora, essa presença do poema digital diante de nós, como uma “realidade intacta” (HEIDEGGER, 1997, p. 39) e que se instala ainda antes de todo prejulgamento, de qualquer tomada de consciência intelectualista. É essa “realidade intacta” que exige uma adesão imediata a ela, isso que talvez não apenas aparece, mas que se intromete como coisa, que exige que se decifrem sensações, que se fundem sentidos, que se instalem percepções. E essa coisa, já chamada poema digital,

poderia até mesmo carregar outras denominações. Poderia até aceitar qualquer nome, legiões de nomes que se queira dar, como coisa que é. Todavia, é no ser-objeto e, ademais, em sua fruição como obra que o conjunto de possíveis sentidos se limita, torna-se cada vez mais exíguo, e essa denominação primeira, de poema digital, poderá posteriormente ser ou não admitida em definitivo.

2) **O poema digital como objeto**, resultante de uma criação, o que só se dá quando perspectivas, gestos e sentidos de outros objetos vêm habitar sua textura significante; falamos aqui do poema digital como resposta arrevesada ou obediente ao conjunto de significações possíveis e ao catálogo de utilidades com que as coisas se vão enfeitando, para que apareçam como objetos. A partir daí, pode-se vislumbrar sua justaposição ou inserção num horizonte de gestos e de atos, torna-se possível sua utilização como instrumento de observação do mundo e de recorte do vivido. E, novamente, mais perguntas devem ser formuladas. Toda criação chega a um resultado, produto de seu fazer. Mas que resultado é esse que nos fornece a criação digital, se sua materialidade de coisa parece se dissipar assim que ele é criado? E, nesse caso, como pensar no poema digital a partir da esfera do útil (como afirmamos acima), se aprendemos, em nossa história de seres humanos, que as utilidades, justamente por serem o que são, podem ser repetidas em um local e outro, podem ser carregadas de um local a outro? Ou ainda, como pode o útil ser superado ou suspenso, para que se avance, além do objeto, para a obra?

Ora, essa segunda instância refere-se ao ser-objeto do poema digital, à sua criação como resposta a um campo de tensões e de flexões que, percebe-se, veio se delineando desde os primeiros gestos originários do ser humano diante do mundo. É que o poema digital, mesmo recém-surgido, já rastreia tempos antes e objetos outros; ele dá origem a um saber que instala uma nova perspectiva do mundo, mas a descobre — a essa perspectiva — como manifestação e presença de sentidos que já se vinham tramando desde sempre. Quando se apóia em materialidades que se perenizam, que mantêm sua presença, o objeto artístico tradicional dá margem a uma explicação reducionista, em que ele é descrito como produto pronto e acabado da atividade de um criador. Note-se que, por pronto e acabado, queremos dizer igual a si mesmo, em pelo menos alguma instância. Mas que dizer desse poema digital, em que as materialidades obstinam-se em não persistir; em que a única insistência que se pode observar é a dos gestos e das instâncias de criação, sempre chamados e exigidos a virem participar da *acontecença* desse objeto?! O poema digital põe em xeque a noção de autoria como autoridade, apelando para o que parece ser uma criação constante; ele denega o definitivo, para alçar o provisório à categoria de origem da criação. Mas como dialogar com essa provisoriedade, se ainda se exige do artista pleno e constante domínio de instrumentos e de utilitarismos? No caso, não se pode escamotear a diferença entre o conhecimento de materiais, de técnicas e de instrumentos, de construção de perspectivas (como ensinou, por exemplo,

Alberti, com relação à pintura), do domínio de linguagens de programação, quer dizer, do conhecimento de espaços e lógicas de construção de ferramentas, de utensílios. O útil, agora, deixa de ser apenas um meio a fim de se chegar ao objeto artístico, para ser finalidade, quer dizer, para tornar-se mais um elemento dessa cena alargada e expandida que vem a ser a arte contemporânea. Em outras palavras, o útil se torna também material significativa, resultado e produto do ato de criação, elemento diretamente envolvido no ser-objeto do poema digital.

3) **O poema digital como obra**, dado, assim, à fruição de outrem, para ser contemplado e/ou manipulado. A passagem de coisa a objeto se faz quando se explicita que ela, coisa, aparece revestida de linguagem, quando se estabelecem ligações entre sua superfície (único modo de a coisa ser-no-mundo) e algum horizonte de sentidos possíveis. Desvela-se assim o objeto, desdobrando-se em interioridades e exterioridades. Todavia, para que se insira aí a perspectiva de obra, é necessário que o objeto *como que* deixe de ter interior, ou melhor, é necessário compreender que seu interior se torna imediatamente feito de mesma matéria, a saber, linguagem. Nesse caso, deve-se ressaltar que não resta mais nenhum espaço para qualquer relação utilitária, sobretudo com esta última. Através do objeto dado à linguagem e pela linguagem, agora em sua estrutura de obra, é preciso que se dê vazão à *parole parlante* de que fala Merleau-Ponty, essa fala poética com que, segundo Heidegger, “el poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. (...) La poesía es la instauración del ser com la palabra” (HEIDEGGER, 1997, p. 137). Novamente, surgem indagações: que fala é essa, que nos dá a obra, que atravessa palavras, gestos, significantes visuais e sonoros como se fossem uma só e mesma matéria? E, ao atravessar essa heterogeneidade de elementos, pretendendo dar-lhes unidade e coerência, não é a própria experiência do tempo que fica perturbada, reduzida também a uma presentificação de todos os instantes no ato de percorrer e de experimentar o poema digital? E seria ainda possível localizar, nessa pluralidade que se vive e se experimenta como unicidade, a experiência da verdade que nos daria a obra de arte digital?

Na aparente unidade em que exterior e interior se fazem campos e atos de linguagens, se instala a experiência completa da obra, essa que permitiu e permite o acontecer da experiência total do mundo. E aí temos a verdade do poema digital, como, de resto, de qualquer obra de arte: uma verdade que não está exclusivamente nem na obra nem no artista, mas que se instala nos desvãos entre um e outro, pelo fato de um dever a outro seu sentido, tornando possível, a partir daí, uma experiência geral do mundo. Por outro lado, é devido exatamente a essa mútua *acontecença* de ambos que a obra é um além-coisa e um mais-que-objeto; e que o artista é sempre um supra-artesão. Não por acaso, Fernando Pessoa fala de um supra-Camões, para anunciar os verdadeiros poetas, aqueles capazes de chegar à “interpretación de la ‘voz del pueblo’”, isto é, a interpretação da história que

esse povo “nos es capaz de decir por sí” (HEIDEGGER, 1997, p. 145). Ora, o poema digital, como obra que é, também anuncia esse além-de-si, também ele deve apontar, se é obra e se é arte, para uma experimentação do estar-no-mundo que é, ao mesmo tempo, um vivenciar e um reacomodar da história (humana) como totalidade e como linguagem. Como ensina ainda Heidegger: “Siempre que el arte acontece, es decir, cuando hay un comienzo, se produce en la historia un empuje y ésta comienza o recomienza” (HEIDEGGER, 1997, p. 117). Dessa maneira, quando consegue trazer à cena uma historicidade radical, originária e fundante, o poema digital se insere diretamente na história das técnicas e dos instrumentos para transformá-la e transtorná-la. Num mesmo movimento, pode iluminar diferentemente a assim chamada estética tecnológica, convertendo-a numa tradição, ainda e sempre por ser inventada mas assim mesmo tradição, essa que já serve de apoio a grande quantidade das produções contemporâneas.

Nas discussões precedentes, há algo que, espero, tenha ficado claro: não estou considerando coisa, objeto e obra como realizações seqüenciais, mas descrições do poema digital segundo diferentes perspectivas, tentando realizar aqui uma espécie de ontologia regional. Todavia, essas divisões só adquirem um sentido mais amplo e nos dão a experimentar uma obra de arte de modo mais direto e intenso quando são submetidas a uma reunificação. Trata-se de uma etapa imediatamente posterior ao exame de coisa, objeto e obra, e de seu mapeamento pelos sentidos, sua descrição pelos juízos, sua experimentação pela sensibilidade intelectual. Nesse momento, é que contemplamos, através do poema digital, talvez até mesmo em seus descaminhos e equívocos, o que poderia ser chamado de essência da arte; aí reconhecemos que houve uma experiência radical do ser e do tempo, isto é, do corpo.

Abordando outros lados da questão, podemos voltar nossa inspeção para o que, nas estéticas tradicionais, sempre foi uma tríade: obra, artista e arte. É claro que os três não estão no mesmo plano: “[...] el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre” (HEIDEGGER, 1997, p. 37). Mas, se hoje ainda é possível, mesmo à custa de insanos esforços, manter alguma primazia da arte, não se pode evitar que os outros dois elementos ganhem a companhia de um quarto. De certa maneira, obra e artista se desdobram em obra, artista e ferramentas. Talvez resida aí a especificidade dos fazeres artísticos contemporâneos. Houve um deslocamento da esfera do útil. Ela estava, antes, indissociavelmente ligada ao objeto, como bem mostra a discussão, feita por Paolo Rossi, da renovação da arte pelas técnicas de construção e de projeção mecânicas, no *Quattrocento* italiano. Essa esfera do útil, ademais, se subordinava ao fazer criador do artista, era por ele revitalizada, também transformada e transtornada. Desde o início do século XX, esses utilitarismos (que vão das técnicas de produção industrial aos instrumentos de programação do espaço digital) surgem como elementos totalmente distintos, não mais sujeitos à leitura ou à mera utilização do artista, mas dispondo-se, eles também, como campos de

linguagem que interpretam, transformam e transtornam o próprio artista. Também eles se organizam como campos de linguagem, como possibilidades de gerar significações.

Assim, falar da especificidade da arte, não transtornada nem transformada pelo alargamento do papel dos utilitarismos, talvez seja a única maneira de ainda exercer a possibilidade do estético. Talvez seja o modo de enfrentar o mal-estar que a estética enfrenta há já muito tempo.¹ A arte, então, continua residindo nesse desvão que surge repentinamente quando percebemos uma obra instalada em cima da coisa; ela continua habitando esse outro volume de usos e manipulações que adere ao utilitário do objeto e o suplanta. Talvez esteja aí a novidade das chamadas artes tecnológicas: arte é, agora, esse a-mais que, nas funcionalidades úteis que o poema digital traz para a cena artística, reconhece uma zona de autonomia não mais funcional, mas também não apenas submetida às instâncias de subjetivação do artista. Aí, nesse espaço de funcionalidades autônomas mas des-utilizadas, a arte também logra o que parece ser o gesto de surpreender a verdade na obra, esse ato de pôr em obra a verdade.

» » »

Do que foi dito acima, talvez já se possa tirar uma primeira conclusão: é necessário aceitar a possibilidade de uma poesia digital como evidência imediata, ainda antes de fixar ou de propor tipologias derivadas da observação, atitude, aliás, que não se exige apenas de quem se coloca diante de um poema digital, mas de toda e qualquer obra. Como diz Heidegger: “[...] busquemos la obra real y preguntémosle qué es y cómo es” (HEIDEGGER, 1997, p. 39). Em outras palavras, devemos aceitar a imediatez da obra digital, descrever o que acima chamei de sua *acontecença*, isto é, sua presença e seu desenrolar evidentes diante de nós, o chamado que ela nos faz para penetrar na rede de interatividades e na sede de iteratividades, nas matérias plurais, cambiantes e fugidias de que é feita, nas lógicas de navegação e de programação que pululam, coincidem, se estranham, se revelam e se ocultam. Talvez possamos dizer que a obra de arte digital nos investe de uma reversibilidade entre tato e olhar que nunca antes foi experimentada e tematizada, nesse grau, na história da arte. Expor-se, então, ao poema digital, significa expor definitivamente a presença da linguagem *verbal* no corpo, trazer à tona da experiência do mundo vivido essa evidência de que olhar, tato, gestos e palavras têm um concerto que é contemporâneo da apresentação de mim a mim mesmo e que também é, por isso mesmo, contemporâneo da apreensão das coisas e da percepção do mundo. Ora, isso que acabo de descrever diz respeito ao enigma do mundo, e, quando Heidegger, na epígrafe deste trabalho, fala do enigma da arte, não é a outra coisa que ele se refere: ambos fazem *como que* um só e mesmo enigma, e o trabalho de decifração da arte sempre exigiu essa adesão ao imediato da obra e à evidência inaugural do mundo. Assim, mais do que resolver o enigma da poesia digital, o que importa é vê-la. E vê-la implica assumir em definitivo nossa presença diante da presença dela (que, por sua vez, se desvela diante de nós), ampliando sua ocasião e seu espaço de acontecimento.

¹ A esse respeito, vale muito a leitura do artigo de Jacques Rancière indicado nas Referências bibliográficas.

E, para isso, é preciso, sim, algum tipo de apreensão intelectualista. Precisamos de uma teoria, mas não dessas que apenas refletem para submeter, como acontece habitualmente, quando somos impelidos a uma redução da coisa à sensação, do objeto à idéia, da obra ao juízo. Impõe-se, assim, resgatar justamente o que teoria tem já em seu próprio étimo: esse exercício da visão e da presença. É preciso que a reflexão sobre a poesia digital saiba responder aos contornos furta-cor, aos gestos lentos ou ríspidos, à flutuação de sentidos e de formas, à imprecisão de conteúdos, à mutação constante de referências e de posições, não com as certezas do juízo *a priori*, mas com a evidência do poema que se diz chamar digital e que se impõe, desde a planura enganosa da tela do computador, como espaço *multidimensional* de atos e geometrias de hesitações. Mas é fundamental alertar que, somente na contemplação, o ser-obra se faz e dá ao objeto a possibilidade de ser arte. Nada do que diga, insinue, force ou pretenda o artista tem poder de impor critérios estéticos ou de designar sua obra com o rótulo de artístico. Ao contrário do que ocorre no mercado da arte, o abrigo do museu, a recepção do público, a cumplicidade do crítico não têm qualquer papel legiferante.

Ora, uma vez identificada ou aceita a evidência do poema digital, é possível de imediato mapear os instrumentos chamados por ele à cena da criação e da leitura; é possível elencar os procedimentos, os objetos e os processos culturais que, paulatinamente, puderam se sedimentar nisso que hoje se está chamando de poesia digital. A partir daí, se demonstrará, finalmente, como (e se) ela é (ou será) mesmo possível; e também, de que maneira as outras formas e ferramentas poéticas do passado ainda conseguem guardar alguma relação com essa que hoje se tenta fazer. E, se ela, poesia digital, funda outros espaços e operações de exercício do artístico, ela não inventa uma nova possibilidade corporal, nem cria mundos outros totalmente desvinculados deste em que nos vemos e nos descobrimos. À possível operação radicalmente nova da poesia digital, responde um mundo presente que se renova ao mesmo tempo em que se redescobre cúmplice do passado. É esse mundo presente — ou presença inevitável do mundo — oferta à cena inédita do poema digital uns gestos e objetos do passado, assim como gestos e objetos recém-surgidos. Eles todos constituem o que podemos chamar de condições de contorno do poema digital, a partir das quais ele é criado e lido. À primeira vista, cinco são relevantes para a poesia digital: a tradição oral, a tradição escrita e impressa, os meios de comunicação de massa, os sistemas de construção de interatividades, os sistemas de construção de iteratividades. Mas não se pense que elas antecederiam a poesia digital, ou que nelas estaria a origem ou a essência desses poemas. A relevância aqui vem do fato de que essas condições de contorno constituem o pano-de-fundo sobre o qual se ergue o poema digital, sendo condição de possibilidade disso que venho aqui chamando de sua *acontecença*. É como em toda a história das formas artísticas: as novas obras ou os novos processos de criação, logo depois que surgem, parecem estar instaladas num mundo em que a novidade deles já era previsível; num mundo em que os objetos do passado e os sentidos possíveis do presente parecem ter-se preparado, desde a origem, para o surgimento dessa novidade.

Contudo, antes de elencar essas condições de contorno mais importantes da poesia digital, para chegar, em seguida, a uma análise pontual delas, é preciso entrar ainda um pouco mais no *ser-obra* e no *ser-arte* do poema digital, fazer com que um mostre o outro. Claro!, é apenas nesse desvelamento mútuo e simultâneo de um pelo outro que se pode falar, com algum grau de certeza, que o que vemos e experimentamos é uma obra de arte e, aí sim, mapear os elementos e condições que nos darão a certeza de estarmos diante de uma obra de arte digital e, em seguida, de um poema digital. Apenas essa inspeção nos fará ir da evidência imediata do poema digital à descrição da poesia digital, para, em seguida, chegarmos à experiência de verdade que seja própria da arte digital. E, para fazer esse percurso, para ir da obra à arte e da arte à obra, é necessário um guia firme e decidido que não nos deixe perder o rumo e o sentido de uma e de outra; é necessário entender como a obra, ao mesmo tempo, oculta e revela a arte; como a arte, a um só tempo, sustenta e suspende a obra. Arremedando Pessoa, diria que apenas a grande poesia pode servir de bússola nesses domínios.² De que maneira? Retomemos novamente algumas palavras de Heidegger: "El arte como poner-en-obra-la-verdad es Poesía" (HEIDEGGER, 1997, p. 114). Então, é na poesia, como campo do acontecer da arte, que o poema digital surge como possibilidade de arte; e que a arte aparece como modo específico de dar voz ao até então silente horizonte de sentidos do objeto. Mas tal expressão, "dar voz", ainda não esclarece o mais importante. É preciso examinar uma vez mais esse percurso que vai da coisa percebida, passando pelo objeto refletido, para chegar à obra de arte contemplada. Percebe-se, nele, a evidência de uma verdade, mas não essa evidência imediata do poema digital diante de nós. É evidência de outra estirpe, advinda desse duplo movimento de "alumbamiento y ocultación del ente (...) al poetizarse" (HEIDEGGER, 1997, p. 113), e que apenas na poesia pode alcançar expressão. Dessa forma, a questão não é se existe ou não poesia digital, mas como a poesia vai dar voz e verdade à obra digital; em outras palavras, que tipo de obras e de contemplações o meio digital torna possível. E, mais importante, o conceito de poesia que aqui se propõe é muito próximo daquilo que diz Heidegger:

La Poesía está tomada aquí en un sentido tan amplio, y pensada al mismo tiempo en una unidad interna tan esencial con el habla y la palabra, que debe quedar abierta la cuestión de si el arte en todas sus especies desde la arquitectura hasta la poesía agotan la esencia de la Poesía (HEIDEGGER, 1997, p. 113).

Trata-se de entender poesia como desvelamento da verdade na obra de arte. A partir daí, não se pode recusar de maneira alguma a possibilidade de uma poesia digital. Nesse caso, estamos avançando decididamente na compreensão de como o poema digital é também gesto de pôr-em-obra-a-verdade. E, ainda, se tentamos estender o campo de observação e chegamos à possibilidade de uma literatura digital, também esta deve ser entendida, em sua radicalidade, como poesia. Temos aí uma identidade entre o poético e o literário que, aliás, já havia sido avançada por alguns teóricos da literatura. Daí que a distinção radical entre literatura digital e poesia digital torna-se impossível e, mais, explícita, com o meio digital. A partir desses exercícios

² Ele diz: "Apenas uma grande intuição pode servir de bússola nos desertos da alma" (PESSOA, 1976, p. 197).

de explorações de outras possibilidades, de outros instrumentos, de outros gestos e utensílios de criação da obra de arte, parece inevitável abandonar de vez essa imagem do literário como geral e do poético como particular.

≈ ≈ ≈

O que se pensou acima não passa de um exercício tão imperativo quanto vagaroso, que amplia horizontes mas não avança em critérios nem em certezas. Tentou-se desbastar o campo de reflexões sobre o poema digital, mas resta, agora, todo o caminho por fazer. A partir disso tudo, impõe-se discutir o que pode nos ensinar (e, também, a pensar e a teorizar) a arte contemporânea digital, a poesia digital, os poemas digitais. E, neste último caso, não se pode deixar de lado o leitor. Sem ele, a obra não se deixa surpreender em sua *acontecerça*: "(...) una pura ontología de la obra de arte sin referencia al sujeto contemplador es imposible (...)" (HEIDEGGER, 1997, p. 23). Também será necessário discutir como se dá a apresentação da verdade pelos poemas digitais. A partir daí, que ensinamentos sobre as técnicas, os instrumentos e o corpo eles tornam manifestos? E, ainda, que olhar eles exigem do corpo e, ao mesmo tempo, ensinam a ele? Questões ainda a explorar, se queremos entender como são e como existem os poemas digitais.

Abstract

The esthetic discussions from the XX century have two effects upon the reflection on digital artistic production, in particular poetic production. On the one hand, they tend to ignore possible differences between conversations and conflicts, and vanguard and post-vanguard. On the other hand, they reduce the artistic and esthetic experience to gestures and practices, losing sight of objectivity. Drawing on two essays by Heidegger, one on the origin of the work of art, and the other on poetry, this paper aims at mapping out the most relevant elements of digital poems, in an attempt to develop the perception and exploration of reading in a digital means as an esthetic and artistic experience.

Keywords: Heidegger; digital poem; contemporary art; esthetics.

Referências

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. Trad. e prólogo de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

RANCIERE, Jacques. Le ressentiment anti-esthétique. *Magazine Littéraire*, Paris, 414, nov. 2002.