

Afetação corporal dos processos poéticos experimentais (com base na análise do poema sonoro *O Pulsar* de A. de Campos) ¹

Luca Francesco ROMANI²
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

Resumo

Este trabalho tem como objetivo a investigação da natureza material dos poemas sonoros, compostos e gravados pelo poeta concreto Augusto de Campos. Tentar-se-á, através da análise de um poema sonoro específico, *O pulsar*, identificar as características fundamentais que tornam estes poemas verdadeiros “objetos”, com um forte caráter de presença física. A questão proposta dialoga com os estudos de som e música, e mais especificamente com a perspectiva das materialidades e da afetação corporal do âmbito sonoro, partindo da teoria da *produção de presença* de Hans Ulrich Gumbrecht (2004). Meu enfoque recai sobre a relação entre palavra e sonoridade, destacando o papel do próprio som das palavras na criação de um segundo nível de significação, que reforça os conceitos expressos pelo nível verbal; trata-se daquela “corrente semântica subterrânea” da qual fala Edgar Allan Poe para descrever o contexto fônico de um verso, estrofe ou poema inteiro.

Palavras chave: Poesia concreta; som; materialidade; afetação corporal.

Este trabalho tem como objetivo a investigação da natureza material dos poemas sonoros, compostos e gravados pelo poeta concreto Augusto de Campos. Tentar-se-á, através da análise de um poema sonoro específico, *O pulsar*, identificar as características fundamentais que tornam estes poemas verdadeiros “objetos”, com um forte caráter de presença física. A questão proposta dialoga com os estudos de som e música, e mais especificamente com a perspectiva das materialidades e da afetação corporal do âmbito sonoro, partindo da teoria da *produção de presença* de Hans Ulrich Gumbrecht (2004). Meu enfoque recai sobre a relação entre palavra e sonoridade, destacando o papel do próprio som das palavras na criação de um segundo nível de significação, que reforça os conceitos expressos pelo nível verbal; trata-se daquela “corrente semântica subterrânea” da qual fala Edgar Allan Poe para descrever o contexto fônico de um verso, estrofe ou poema inteiro (JAKOBSON, 2012).

O poema considerado, composto em 1975, faz parte da coletânea *Caixa Preta*, e foi em seguida reelaborado e gravado por Caetano Veloso em 1979, quando a colaboração entre poesia concreta e tropicalismo já estava em seu auge. Esta data representa também

¹Trabalho apresentado no GP Comunicação, música e entretenimento, XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

²Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em línguas e literaturas estrangeiras na Universidade de Milão. Bolsista do Programa Erasmus Mundus, curso em Cultural Studies in Literary Interzones, sob a orientação da Profa. Dra. Simone Pereira de Sá. Email: lucafra.romani@libero.it

uma etapa significativa na própria cronologia criativa de Augusto de Campos, uma vez que a sua maior antologia, intitulada *Viva Vaia* e publicada em 1979, recolhe obras poéticas escritas desde o início da sua aventura poética (1949) até aquele ano (1979). Esta escolha, naturalmente, não é casual, e sim aponta para a conclusão de uma primeira fase de criação e invenção. De fato, os interesses de Augusto e dos outros poetas depois desta data movem-se mais na direção das traduções e reinterpretações de vários autores da poesia mundial, desde Arnaut Daniel passando por Dante até Majakovskij (e muitos outros). Enfim, a escolha da gravação do poema *O pulsar* para a análise seguinte se justifica pelo fato deste poema representar bem os resultados poéticos da prática de composição desenvolvida na primeira “grande fase” de atividade intelectual e criativa de Augusto de Campos.

O poema será analisado com base no critério de associação entre sons, articulações e significados de palavras. Serão apresentados dois casos particularmente evidentes, que envolvem vários níveis de análise. Primeiramente, a correspondência entre nota aguda e articulação vogal anterior (*e*), e entre nota grave e articulação vogal posterior (*o*). Em seguida, a equivalência entre plano da expressão e plano do conteúdo no terceiro verso do poema, onde a presença quase obsessiva da vogal mais aberta que o aparato articulatório pode produzir (*a*) implica uma direta associação com o significado expresso verbalmente naquele verso. É importante destacar que esta análise não quer absolutamente desenvolver um relato completo das práticas e estratégias compositivas de Augusto de Campos, e sim fornecer alguns dados básicos para teorizar o caráter de presença material dos seus poemas.

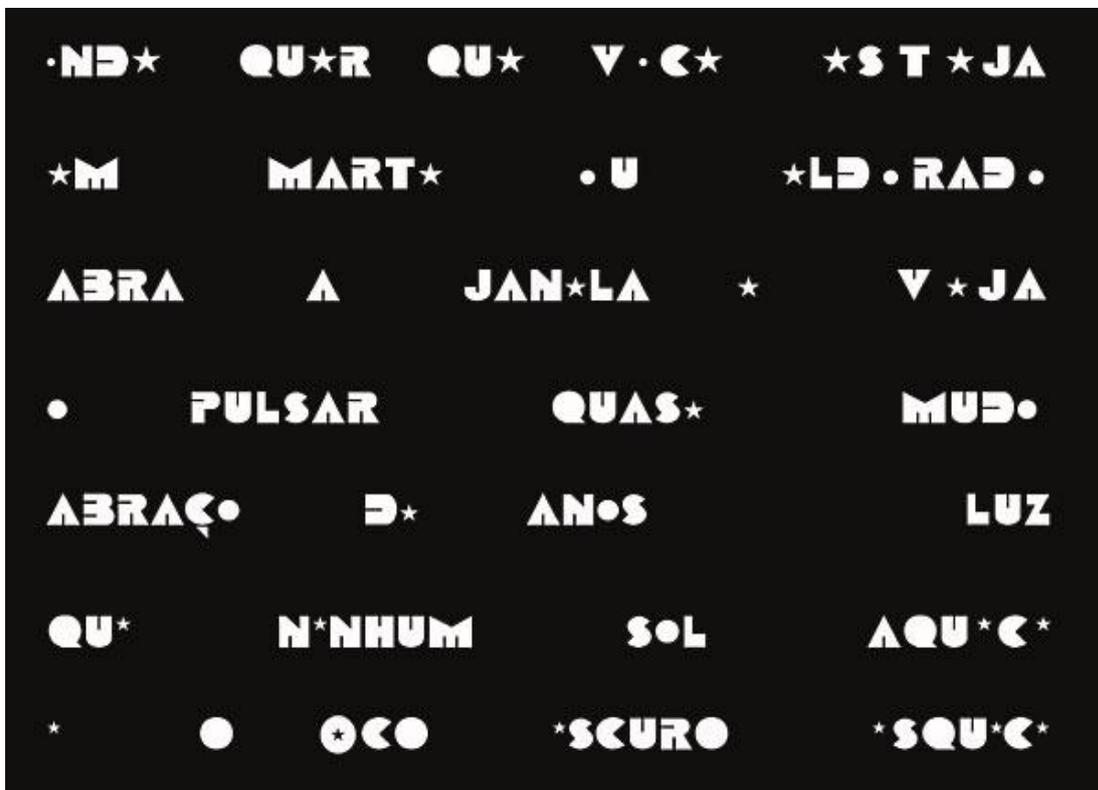
Este caráter, na verdade, é destacado explicitamente já pelos poetas do movimento *Noigandres*, que afirmam a natureza do poema concreto como objeto e a possibilidade de uma “fruição integral” (CAMPOS e PIGNATARI, 2006) feita pelo receptor, ou seja, de uma experiência estética não limitada à interpretação, e sim estendida ao corpo e aos sentidos humanos. Há, todavia, correspondências significativas entre este caráter de materialidade da obra poética concreta e aquela *produção de presença* teorizada por Hans Ulrich Gumbrecht (2004). Os poemas concretos parecem tentativas de criar artificialmente os chamados *momentos de intensidade*, momentos de realização da verdadeira *ästetisches Erleben*.

As características fundamentais destes momentos descritos por Gumbrecht, isto é, a efemeridade e a instabilidade, são com toda razão atribuíveis aos poemas concretos, sobretudo quando se trata de poemas sonoros. A “oscilação entre dimensão de significado e dimensão de presença” (GUMBRECHT, 2010:107) parece descrever muito bem a

construção interna dos poemas concretos, caracterizada pela sobreposição de comunicação verbal e não verbal e pela sintaxe ideogrâmica, que alcançam “o grau mais rápido de comunicação”.³

No fim, é considerado, embora de maneira superficial, o papel fundamental dos dispositivos de gravação para a realização completa da *produção de presença* dos poemas sonoros; destaca-se, pois, que a mera existência destes dispositivos não é suficiente para alcançar aquele objetivo, sendo necessário também um contexto cultural particular, capaz de apoiar experimentos poéticos desafiantes.

O poema sonoro *O Pulsar*⁴



O primeiro elemento que se destaca na escuta deste poema é a associação entre lugar de articulação das vogais (*e* e *o*), e altura das notas cantadas por Caetano Veloso. A letra *e* é produzida, independentemente do modo de articulação (*e* fechada, *e* aberta ou *i*), na parte anterior do palato, e pode ser assim definida *dianteira*; é cantada numa altura aguda, e mais

³ Entrevista para o *Diário Popular*, 1956. Disponível em: www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc_entre.htm. Acesso em: 06 de julho de 2014.

⁴ Disponível em: www.poesiaconcreta.com/audio.php?page=9&ordem=asc Acesso em: 06 de julho de 2014.

precisamente, cada *e* corresponde a um *Si* natural agudo, da oitava superior àquela central num teclado ordinário.

Pelo contrário, a letra *o*, produzida na parte posterior do palato/garganta pode ser definida *posterior*; é cantada numa altura grave, ou seja, cada *o* corresponde a um *La* natural grave, da oitava inferior àquela central.

Tendo em consideração os nomes das notas associadas com as duas diferentes articulações, mostra-se de maneira evidente que a nota aguda *Si* contém um *i*, articulação por sua vez dianteira, ao passo que a nota grave *La* inclui um *a*, articulação posterior. Constitui-se, então, um primeiro sistema de correspondências: ao mesmo som agudo correspondem articulações dianteiras, enquanto ao mesmo som grave articulações posteriores. A correspondência entre a articulação anterior/posterior das vogais contidas nos nomes das notas e a altura aguda/grave delas reforça ulteriormente a associação entre lugar de articulação e altura das notas.

Em relação ao aspecto visual, destaca-se imediatamente na leitura a substituição da letra *e* por uma estrela, enquanto a letra *o* representa, de maneira bem clara, uma esfera, possivelmente interpretada como esfera terrestre. Lendo o poema de cima para baixo e da esquerda para direita, fica evidente a mudança, continua e inversamente proporcional, do tamanho dos dois signos: a estrela, bem grande e luminosa no primeiro verso, fica menor a cada verso sucessivo, enquanto a esfera, que no início quase não aparece, cresce até chegar, no último verso, a incluir uma pequena estrela. Forma-se então o esquema seguinte:

<i>Vogal</i>	<i>Imagem</i>	<i>Ponto de articulação</i>	<i>Altura da nota</i>	<i>Posição no poema</i>	<i>Posição no mundo real</i>
<i>e</i>		<i>Anterior</i>	<i>Aguda</i>	<i>Alta</i>	<i>Alta</i>
<i>O</i>	<i>O</i>	<i>Posterior</i>	<i>Grave</i>	<i>Baixa</i>	<i>Baixa</i>

O terceiro verso do poema é constituído por nove vogais, das quais bem seis são *a*; trata-se então daquelas articulações que pressupõem a máxima abertura da cavidade bucal, pertencendo o *a* ao grau de abertura seis, conforme o sistema reconstruído pelos alunos de Saussure no *Curso de Lingüística geral* (SAUSSURE, 1991).

Outra evidencia imediata é a total ausência, neste único verso da poesia inteira, de articulações como *o* ou *u*, que correspondem à abertura mínima da boca na articulação de vogais, e são, ao mesmo tempo, sons posteriores, sempre associados com conceitos “escuros”. As outras vogais presentes neste verso são todas *e*, pronunciadas como *e* aberta, *e* fechada, e *i*; de fato, os únicos sons ausentes neste verso são os “escuros” ou graves. Roman Jakobson estudou a estreita relação entre som e significado também fora do contexto poético, levando o exemplo dos substantivos russos /d'en'/ e /noc'/, onde o primeiro designa o dia e o segundo a noite (JAKOBSON, 2012). Em russo, como em português, ao termo diurno está associado o vogal anterior *e*, enquanto aquele noturno está associado o vogal posterior grave (a presença do *i* em “noite” não é relevante, pois neste tipo de avaliação considera-se sempre o som sobre o qual recai o acento).

A relação entre o plano de conteúdo e o plano da expressão parece então evidente. A vogal mais clara, aberta e sonora que o aparato articulatório pode produzir esta em correspondência de uma explícita exortação a “abrir a janela”, ou seja, numa interpretação nem demais sofisticada, a deixar entrar luz e ar novo. Além disso, a articulação da vogal *a*, pressupondo a máxima abertura da cavidade bucal, bem representa o ato de “abrir a janela”, transformando-se assim, ela mesma, na janela aberta, e tornando-se verdadeira “metáfora corporal” do verso enunciado.

O estudo da construção fonética deste verso, todavia, não completa a compreensão daquele conjunto complexo de correspondências e inter-relações entre os mais diversos elementos que constituem o conceito de *verbocovisual* joyciano, apropriado por os poetas concretos (CAMPOS e PIGNATARI, 2006). Não é nosso objetivo aqui alcançar uma análise completa deste conjunto. No entanto, pelo menos poucas outras considerações têm que ser feitas.

O terceiro verso é o único do poema seguido por umas notas tocadas por um teclado. Trata-se da sequencia abaixo:

La la si do# la si re do# la fa#

A presença do *Do#* permite a clara identificação da tonalidade de *La* maior, sempre associada, na música erudita, a sentimentos de serenidade e felicidade (basta pensar às sinfonias n. 7 de Beethoven ou a n. 4, “Italiana” de Mendelssohn, ou no concerto para clarinete de Mozart). Ainda mais importante do que isso, esta tonalidade é representada, na

notação anglo-saxônica globalmente usada no mundo erudito contemporâneo, nem menos que por um A.

No fim, dentro da sequência reportada acima, formada por dez notas, cinco são *La*. O nome desta nota inclui, além da vogal mais aberta *a*, também a consonante mais aberta que o aparato articulatório pode produzir, isto é, a líquida *L*, onde a língua, apoiada contra a parte anterior do palato, deixa uma abertura à direita e à esquerda dela.

A produção da presença nos poemas concretos

Os resultados exemplificativos, acima reportados, ficam bem longe da pretensão de ser uma descrição exaustiva dos processos de composição utilizados no poema sonoro considerado. A análise abordada tem, pelo contrário, outro objetivo: fornecer alguns exemplos para encarar a investigação das relações entre processos compositivos experimentais e afetação corporal na experiência estética de escuta (e de visão) dos poemas sonoros, tendo em consideração o papel fundamental de dispositivos de gravação sonoras. Cabe então fazer aqui somente um breve resumo sobre alguns conceitos básicos da prática compositiva de *Noigandres*.

A poesia concreta de *Noigandres* opõe-se às regras impostas pela estética comum, organizando a totalidade do poema "sintético-ideogramicamente ao invés de analítico-discursivamente", conforme a fórmula de Apollinaire (CAMPOS e PIGNATARI, 2006). Isso não implica, de jeito nenhum, a afirmação do caos ou a abolição de qualquer sistema de ordem; pelo contrário, tudo é "disciplinado por uma severa e lúcida vontade de estrutura"⁵ através um novo sistema de construção poética, baseado em algumas "estratégias" compositivas, das quais aqueles reportados na análise acima são uns exemplos.

Vem rejeitada então a sintaxe discursivo-linear, que está em estreita relação com a definição clássica de comunicação verbal: a codificação, feita pelo falante, e a decodificação, feita pelo ouvinte, de uma mensagem, com base em um código de referência comum (SAUSSURE, 1991). Literatura e poesia "convencionais" usam este tipo de construção sintática, que pressupõe escolha e ordenação das palavras com base em regras fixadas pelo próprio sistema interno da língua (JAKOBSON, 2012).

⁵ Idem. Disponível em: www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc_entre.htm. Acesso em: 06 de julho de 2014.

A poesia concreta afirma, pelo contrário, a “coincidência e simultaneidade de comunicação verbal e não verbal” (CAMPOS e PIGNATARI, 2006:217) que não coincide com a usual comunicação de mensagens. A construção do poema considerado acima é exemplar neste sentido: a estrela coincide com *e*, articulação dianteira, som agudo, posição alta dentro e fora do poema; vários gêneros de mensagens, não somente verbais, são transmitidas simultaneamente. A comunicação se realiza assim “em seu grau mais rápido, o que é uma necessidade do espírito criativo contemporâneo”.⁶

Outro princípio fundamental é o caráter vivo das palavras, passíveis de manipulações gráficas e sonoras em função da construção de associações conceituais inesperadas e até verdadeiros trocadilhos. Este tipo de processo contrasta com a utilização standard da palavra na literatura antecedente, na qual simplesmente, a um significante corresponde um significado, como se fosse uma etiqueta pronta. Trata-se daquele processo de acréscimo de “mais um pouquinho de sentido” num mundo já saturado de significado, que provoca em Jean-Luc Nancy uma “verdadeira raiva” (GUMBRECHT, 2004). A recusa da mera associação entre significante e significado, todavia, não implica a completa aniquilação do sentido das palavras; Augusto de Campos destaca que seus poemas são construídos com palavras (e não apenas com sons), que não prescindem do significado; respondendo a uma pergunta da minha recente entrevista, ele caracteriza a supressão do semântico como “uma simplificação, um facilitador, que desobriga (...) o poeta de uma estruturação funcional, onde não se poderia usar uma palavra a mais sem destruir ou diluir o poema”⁷.

O poema concreto torna-se, por estas suas características, um objeto real, presente, sendo definido por os próprios poetas como “um objeto útil, integrado na vida cotidiana, de *fruição integral*” (CAMPOS e PIGNATARI, 2006:9). Nesta afirmação evidencia-se o caráter de proximidade física do poema ao receptor: ele é audível, visível, tangível antes do que compreensível ou interpretável. O poema rejeita seu antigo papel de intérprete de sensações subjetivas e situações ou objetos exteriores, apresentando-se como “objeto em e por si mesmo” (CAMPOS e PIGNATARI, 2006:216). Sua existência e sua própria presença física são até mais importantes que a sua explicação ou interpretação. Assim, os poetas concretos parecem destacar o corpo e os sentidos humanos como parte integral da experiência de recepção do poema, destacando a percepção como “o lugar não linguístico onde se situa a apreensão da significação” (GREIMAS, 1973:15); é exatamente por isso que

⁶ Idem. Disponível em: www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc_entre.htm. Acesso em: 06 de julho de 2014.

⁷ Entrevista realizada pelo autor por email no dia 25 de junho 2014.

eles parecem realizar nos seus poemas aquela *produção de presença* da qual fala Hans Ulrich Gumbrecht (2004).

O filósofo alemão, propondo a superação da posição hermenêutica “ortodoxa”, afirma a necessidade de se apropriar do verdadeiro *ästetisches Erleben*, isto é, da experiência estética que não implique somente a prática de interpretação e atribuição de significado, e sim que inclui também uma “percepção puramente física” (GUMBRECHT, 2004). Mais especificamente, ele fala de *momentos de intensidade* que podem acontecer em qualquer tipo de contexto: em uma partida de futebol, na aproximação de um/uma homem/mulher lindo/a, em um show de metal ou em um concerto de música erudita. Inesperados e imprevisíveis, eles desaparecem um momento depois do seu aparecimento, tendo um caráter extremamente efêmero e instável. Esta instabilidade é criada por uma “oscilação entre efeitos de presença e efeitos de significado” (GUMBRECHT, 2004:107), dois efeitos que aparecem sempre juntos e ficam necessariamente em contínua tensão, sendo impossível alcançar uma estrutura fixa que os inclua de maneira equilibrada. De fato, vários elementos constitutivos dos poemas concretos têm proximidade com as características fundamentais dos *momentos de intensidade* dos quais fala Gumbrecht.

Realizando o grau mais rápido de comunicação através da sintaxe sintético-ideogramática, os poemas concretos têm um caráter de extrema efemeridade. A *presença física* do “poema-objeto” é muito forte, mas ao mesmo tempo é destacado, como se viu, o papel fundamental do significado das palavras. Efeitos de presença e efeitos de significado ficam em contínua tensão, constituindo assim aquela oscilação infinita que origina o caráter de instabilidade dos poemas.

Estas características de efemeridade e instabilidade vêm se realizando, sobretudo, nos poemas sonoros. De fato, conforme Gumbrecht, sempre tem distribuições específicas entre dimensão de significado e de presença, dependendo da materialidade de cada objeto da experiência estética; na leitura de um texto, a primeira dimensão domina, enquanto na escuta de música domina a segunda (GUMBRECHT, 2004). E na escuta de gravações sonoras da poesia concreta? O fluxo de som, transitório e extremamente dinâmico como numa música, cria uma dimensão de presença dominante respeito à dimensão de significado; mas ao mesmo tempo, não somente as sequências de articulações formam palavras com significados claros, mas até as notas musicais, na sua associação com aquelas articulações e palavras, acabam tendo um caráter semântico. No poema sonoro então, por sua natureza tão particular, a polaridade entre as duas dimensões é mais acentuada, criando

uma tensão ainda mais forte, elevando assim ao extremo aquela instabilidade e efemeridade própria de qualquer *momento de intensidade*.

Por fim, há de se considerar, embora brevemente, que a tentativa de *Noigandres* de construir uma *produção de presença* nos poemas sonoros nunca teria sido pensável sem a ação dos dispositivos de gravação e reprodução sonora; a simples leitura do texto de um poema (como por exemplo, de *O Pulsar*) nunca poderia criar as mesmas afetações e emoções corporais percebíveis na escuta da sua gravação sonora. De fato, os poetas concretos sempre reconheceram o papel fundamental das ferramentas técnicas para suas criações poéticas. Haroldo de Campos, na introdução à primeira edição da teoria da poesia concreta, descreve *Noigandres* como “um projeto geral de nova informação estética, inscrito em cheio no horizonte de nossa *civilização técnica*, situado em nosso tempo, humana e vivencialmente presente” (CAMPOS e PIGNATARI, 2006:9).

Na tradição poética que constitui o chamado *paideuma* do movimento *Noigandres* (CAMPOS e PIGNATARI, 2006), a gravação dos poemas é um acontecimento extremamente raro. Poetas como Edgar Allan Poe ou Stéphane Mallarmé, naturalmente tiveram acesso difícil a qualquer tipo de dispositivo de gravação. As primeiras gravações no âmbito poético foram feitas por volta de 1913, quando, por exemplo, Apollinaire gravou uns dos seus *Calygrames*, hoje conservados no *Musée de la Parole*.

Dez anos mais tarde, a gravação de poemas experimentais ainda estava bem longe de ser uma prática comum. James Joyce, o grande mestre dos tempos modernos, teve grande dificuldade em gravar, com a sua própria voz, o episódio de *Aeolus* do seu romance *Ulysses* em 1924. Os acontecimentos ligados àquela gravação são reportados por Sylvia Beach, livreira apaixonada do trabalho de Joyce: “His Master’s Voice would agree to Record the Joyce reading only if it were done at my expense. The record would not have their label on it, nor would it be listed in their catalogue. (...) In 1924 there was no demand for anything but music.”⁸

Mesmo com estas condições péssimas, Beach aceitou realizar este projeto; mas a gravação foi, de um ponto de vista comercial, um fracasso total: “The Ulysses Record was not at all a commercial venture. I handed over most of the thirty copies to Joyce for distribution among his family and friends, and sold none until, years later, when I was hard up, I did set and get a stiff price for one or two I had left.”⁹

⁸ Site Ubuweb (Joyce). Disponível em: <http://www.ubu.com/sound/joyce.html>. Acesso em: 07 de julho de 2014.

⁹ Idem. Disponível em: <http://www.ubu.com/sound/joyce.html>. Acesso em: 07 de julho de 2014.

Estes testemunhos de Beach mostram bem como, para a realização eficaz de gravações de poemas experimentais, não basta a existência de dispositivos adequados, mas também de um contexto cultural capaz de sustentar a produção e o consumo de formas poéticas tão radicais. A Europa dos anos 20 ainda não estava pronta para uma evolução deste tipo. Foi necessário esperar mais de dez anos para a realização do experimento sonoro de Kurt Schwitters, a gravação da *Ursonate*, realizada em 1932.¹⁰ No Brasil, o contexto cultural dos anos 50 constituiu uma boa base para desenvolver formas poéticas experimentais; a partir do pós-guerra, a situação cultural, sobretudo nas maiores cidades do país, estava em grande transformação, como testemunha Augusto de Campos:

Após a Segunda Grande Guerra, houve seguramente um fluxo de alívio e otimismo generalizado. Em São Paulo, a cidade mais rica e industrializada brasileira, nos tivemos um grande incremento cultural. Criaram-se dois museus, o Museu de Arte Moderna, e o Museu de Arte - MASP, em fins dos anos 40, e em 1951 realizou-se a Primeira Bienal de Arte Moderna, patrocinada pelo MAM. Neste museu funcionava uma Cinemateca, onde se exibia toda a gama dos filmes de vanguarda do início do Século XX.¹¹

É também graças a este contexto de reforma ao mesmo tempo cultural, técnica e estrutural que podem ser construídos aqueles “poemas-objetos”, capazes de criar uma rica *produção de presença*. Nenhum elemento que contribui para a construção dos poemas sonoros de *Noigandres* pode ser deixado de lado: o poema *O pulsar*, como nos podemos escutá-lo ainda hoje, não é simplesmente o resultado da genialidade e da inventiva poética de Augusto de Campos, ou da sua feliz colaboração com Caetano Veloso. Dentro deste poema tem a linguística de Saussure e Jakobson, a evolução dos dispositivos sonoros, o contexto cultural no qual eles foram utilizados, e assim por diante. E cada um dos elementos que acabamos de citar está bem longe de ser simples e imediatamente explicável, muito pelo contrário; basta pensar nas consequências que provocou Jakobson no âmbito acadêmico ao estudar as conexões entre linguística e poética, ou a complicada história de cada dispositivo de gravação e reprodução sonora, para reparar a complexa interação de elementos diferentes na construção de um só poema. Muito trabalho ainda há para ser feito.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM>. Acesso em: 07 de julho de 2014.

¹¹ Entrevista realizada pelo autor por email no dia 25 de junho de 2014.

Referências bibliográficas

Corpus primário

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CAMPOS, Augusto de. O Pulsar. In: *Viva Vaia, poesia 1949-79*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1979.

Corpus secundário

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural: pesquisa de metodo*, São Paulo: Cultrix 1973.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *The production of presence*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

JAKOBSON, Roman. *Saggi di lingüística generale*. Milano: Feltrinelli, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1991.