

Miguel, Reinaldo, Bith e o(s) soneto(s)¹

Miguel, Reinaldo, Bith and the Sonnet(s)

Lucas dos Passos*

Miguel Marvilla, Reinaldo Santos Neves e Bith possuem um, no mínimo, ponto de afinidade que não reside no fato de nascerem sobre o solo de um mesmo estado – inclusive, Bith, poeta daqui, por uns graus de latitude, acabou por nascer no Rio de Janeiro. Então qual é a face em que eles se tocam? São homens das letras, é bem verdade; e isso já nos soa um tanto mais interessante que a mera localização geográfica. Porém, aqui vamos um pouco além: todos os três escolheram, nalgum momento de suas carreiras literárias, a forma de expressão canônica do soneto; portanto, todos devem ter uma relação bem íntima com ela.

¹ PASSOS, Lucas dos. Miguel, Reinaldo, Bith e o(s) soneto(s). In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). *Brav@s companheir@s e fantasmas 3: estudos críticos sobre o(a) autor(a) capixaba*. Vitória: PPGL, 2008. p. 282-292.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Assim, já dá para notar, nos deteremos nesse elemento largamente utilizado, fortemente criticado, e não menos importante nos perigosos labirintos da literatura. O nosso périplo se encaminhará da seguinte maneira: de ponto de partida, usaremos por trampolim nosso sonetista mais clássico, mas nem tanto, Miguel Marvillá; numa zona de transição e, por isso, onde se deterão mais nossas atenções, observaremos o sonetário de Reinaldo Santos Neves; e, por último, nosso olhar vai cair sobre os personecontos bithianos.

Tal recorte é proposto a fim de propiciar uma perspectiva da produção em soneto por essas terras sem nos desvencilharmos da história desse modelo poético desde sua origem até os dias atuais. Veremos adiante que o nível de inventividade dentro das fronteiras dessa fôrma vai aumentando ao passo que caminhamos em nossas observações – sendo que nos últimos dois poetas surge o inusitado recurso da narração (ou seria o soneto um recurso dela?).

Tomemos por início um soneto de Miguel Marvillá publicado em 1989, no livro *Lição de labirinto* (MARVILLA, 1989, p. 27) – que, apesar de não ser constituído unicamente por sonetos, apresenta alguns, a exemplo deste:

Invenção

A paixão, eis que desata, bela,
seu mistério, entre dunas de algodão,
e sangue – caudaloso – a escorrer por elas.

E da paixão a conseqüência: a febre
da pele amada a reclamar carícias
e – trágica delícia – um beijo, ainda que breve.

E eis da paixão (já constituída),
no leito diáfano, aplacada a faina
que esconjura a luz, do corpo seduzido,
apenas o temor das coisas – e é de vidro.

Pois a paixão – mistério, faina, sedução,
geometria irregular, corpo sem sustento –
sustenta a vida e a morte – seu próprio objeto –
para que tudo não passe de invenção.

Em vista desse poema, seria bem possível que um leitor relativamente desavisado pudesse se surpreender pela disposição das estrofes. Ora, se o poema é um soneto, por que os tercetos se encontram sobrepostos aos quartetos? Por que a métrica é variada? Por que não há um esquema fixo de rimas? A resposta para essas questões está no próprio texto, desde o título: “Invenção”.

Porém, sobre a ordem das estrofes, a inventividade não é tão grande quanto se pode pensar. Tal recurso não consiste em novidade alguma: data-se o início de sua utilização no século XIX, como Glauco Mattoso nos mostra em seu excelente trabalho sobre a história do soneto². Já a métrica e o esquema de rimas variados vão na esteira da brincadeira lúdica com a forma fixa. Na primeira estrofe, por exemplo, o número de sílabas poéticas por verso vai aumentando gradativamente de nove a onze, sugerindo justamente aquilo que é dito no plano dos significados: a paixão desatando, misteriosamente, e o sangue escorrendo. O soneto, pois, já desabrocha com uma riqueza considerável conferida pelo jogo com a forma.

Feita a escansão, continuando, se verá que apenas a última estrofe apresenta, alexandrina, uma medida constante. Sendo assim e considerando também o jogo de rimas, é possível perceber que somente nesse momento fica bem claro o uso mais tradicional, camoniano e canonizado: rimas interpoladas e paralelas em cada quarteto – a invenção descamba na tradição.

Mas não vamos nos deter apenas no que há de mais visível por ocasião de uma breve leitura. Dessa maneira, notamos que desde o início o poeta deixa bem claro o tema a ser desenvolvido ao longo dos catorze versos: a paixão. Já ficou explícita a relação entre ela e a métrica dos primeiros três versos, mas sua correspondência com os significantes não pára por aí. Começando por um momento de contraste, podemos observar no sexto verso, um dos mais longos, a presença da palavra “breve” aliada ao “beijo”. Proponha-se uma questão: até

² MATTOSO, Glauco. “História do soneto”. Em: <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/sonetario/histsoneto.htm>. Acesso em 02/05/2008.

o mais breve dos beijos só se sustentaria num verso relativamente longo? Parece que sim, pelo menos foi desse jeito no poema. A respeito do beijo, aliás, vale dizer que, embora não possua necessariamente essa conotação, no poema ele surge como um dos momentos máximos de erotismo ao lado do corpo seduzido no “leito diáfano”, delgado, translúcido.

Prosseguindo no nosso percurso, notamos, pois, uma paixão – lúbrica, carnal, sedutora e, portanto, com uma forte carga erótica – se constituindo aos poucos. E é então que, no antepenúltimo verso, ela surge como “geometria irregular, corpo sem sustento”. Denunciada fica, mais uma vez, a relação da paixão no plano das formas e a construída no campo dos sentidos. Contudo, curiosamente, nos aparece um novo contraste: esse verso é o segundo do último quarteto, aquele mesmo em que o esquema de métrica e de rimas já se tornou evidente, e clássico. Assim, paradoxalmente, o poema, sobre os alicerces da versificação mais tradicional do soneto, termina com a palavra-título: invenção.

Vale dizer, antes de avançarmos para nosso próximo objeto, à guisa de conclusão dessa primeira etapa, que os recursos utilizados por Marvillia nesse soneto não destoam de forma alguma do restante de sua obra: desde seu livro de sonetos, *Sonetos da despaixão*, até o de contos *Os mortos estão no living* – em que, algumas vezes, significados e significantes se confundem de maneira enriquecedora.

Como prevíamos para um segundo momento do presente trabalho, vamos nos encaminhar ao livro composto unicamente por sonetos de Reinaldo Santos Neves: *Muito soneto por nada*. A partir daqui, dadas as características dos poemas, vamos tentar nos concentrar na tensão narrativa que se constrói ao longo dos poemas, por isso não isolaremos um dos demais com o intuito de analisá-lo. É bom também que tenhamos em mente que existe uma relação intrínseca entre esse livro e o que acabara de ser concluído antes de sua confecção: *Sueli*. Não vamos cair, entretanto, na sedutora possibilidade de estudo

das duas obras comparativamente, essa constatação de semelhanças nos servirá apenas para atestar a narratividade apresentada nos sonetos e o erotismo, revelado no voyeurismo, por exemplo, emprestado do romance.

Para início, então, tomemos a gênese do livro e, para tanto, devemos ter em mente que a “Nota mínima” do autor no início tem papel fundamental. Nesse curto prefácio, Reinaldo Santos Neves, em meio a agradecimentos, nos diz algumas coisas com um ar de realidade muito suspeito. Ele escreve que os sonetos foram “postos quase a esmo no papel” e que “não foram portanto escritos como parte de um projeto literário específico, com olho na publicação ao fim de tantos e tais poemas”. Devemos, como bons leitores, duvidar dessas afirmações. Cinquenta sonetos exatos, uma linha narrativa evidente, personagens, narrador, coerência temporal, seria tudo coincidência? Queremos crer que não e, em vista disso, vamos entrar no livro com intenções contrárias àquelas que tenta nos inculcar a “Nota mínima” do autor.

Dessa maneira, vemos em sintaxe poética, mais uma vez, uma personagem feminina encarada do modo como ela costuma aparecer na obra de Reinaldo. Assemelha-se muito, portanto, a Jose desse livro à Sueli do livro anterior. Porém, o narrador lírico reinaldiano possui suas peculiaridades quando comparado ao prosador. O poema clama por um tratamento diferenciado e as amarras dos sonetos só vêm a atestar ainda mais essa afirmação. Devemos lembrar, por conta disso, que o estilo formal escolhido, o soneto, obedece, na maioria das vezes e num certo nível, a sua tradição inglesa: catorze versos, como de costume, mas com o dístico final rimado entre si. A contagem das sílabas poéticas revela, geralmente, versos decassílabos. São, pois, raras as vezes em que o poeta se desprende, formalmente, da prisão que lhe confere o soneto. Em razão disso, nosso olhar vai se deter com maior cuidado no que há de inventivo e expresso nessa paisagem tipicamente sonetística: a narração e a maneira como ela se dá.

Caímos na narrativa, logo no primeiro poema, sem nem saber ainda que se trata dela; acreditamos, a princípio, que são sonetos comuns. Não há tempo hábil para explicações entre os breves decassílabos, portanto é *in media res* que se inicia o livro. Já no segundo soneto é possível uma melhor compreensão daquilo que se passa sob nossos olhos: há um narrador em primeira pessoa – por vezes muito subjetivo, já que isso se correlaciona à poesia – e uma personagem meio prosaica e meio musa sem direito à palavra. Na medida em que caminhamos fica mais claro o enredo: o narrador, sem nome, está apaixonado por sua ninfa, a Jose. Mas essa paixão não encontra perfeita correspondência na que depreendemos do soneto marvilliano, por exemplo. Em *Muito soneto por nada*, esse elemento tão poético aparece muito ligado ao prosaísmo que também acompanha a obra. O amor platônico, aqui, tem algumas conseqüências diferentes do que se enxerga comumente quando se trata de tradição literária. Nalguns momentos, então, aquilo que parecia ser um apelo branco e delicado se desconstrói numa superfície rija de palavras duras que se aproximam do escárnio. Em vez de abrir os braços, no fim do livro, são as pernas que se querem abertas. O amor poético cede seu espaço ao sexo em versos, uma vez que, diz o poeta, “à poesia / é só pedir licença que ela dá” (soneto 43).

A respeito desse teor erótico, sexual, que se observa no poema, vamos tentar elencar os elementos que o constituem. Já no primeiro poema, e isso poderia passar sem que percebêssemos, aparece o uso de dois verbos curiosíssimos: o *ir* e o *vir*. O segundo, como se bem sabe, se correlaciona com o gozo, o orgasmo, em linguajar de português. “Estou-me a vir”, repetido incansavelmente numa canção de Caetano Veloso, significaria por esses brasis algo como “estou gozando”. A atenção a esse verbo, portanto, não é à toa, e também pode ser justificada pelo número de ocorrências: entre “vem” e “venha”, existem treze aparições; além das três que se fazem na forma negativa – “não vem, que não virá” (soneto 17) e “tu não vens” (soneto 14). Adiantando-nos um pouco no enredo, percebemos que Jose “não vem” de fato, só no mundo em versos,

confessado pelo poeta, destoante do real – “o espaço virtual da poesia” (soneto 4).

Ainda nessa questão, o verbo “ir” também tem lugar especial em nossa análise: são nove as vezes em que ele é utilizado. Interessante é observar que, enquanto o “vir” não se concretiza, apesar dos inúmeros apelos, o “ir” ocorre freqüentemente – em certas ocasiões mascarado de “passar” ou “não parar”.

Eis o comportamento de Jose ao longo dos sonetos. Ela despreza nosso personagem poeta e narrador, evita seus convites e só é acessível quando capturada inteiramente e presa numa construção ficcional que é um exemplo de *mise en abîme*.

Posto isso, também merece destaque a tão referida voz enunciativa dos poemas. Essa criatura que, por vezes, se diz criadora (no soneto 13, “de te avires com teu criador na cama”) se comporta de maneira um tanto peculiar. Confundindo-se com um possível sujeito lírico, o narrador se perde em invocações, pedidos, em belíssimas paisagens; mas, além disso, se revela impotente, situado à margem da vida da musa. Busca, por conta disso, a inusitada forma de expressão do soneto: ‘e coibido a me expressar em decassílabos, / é aí que me liberto, que me solto,

Por fim, com o intuito de alcançarmos a cena final do livro, em que é consumada em versos a paixão anunciada anteriormente, vamos direcionar nossa análise partindo de um signo muito importante que surge pela primeira vez no décimo primeiro soneto: a flor. Nesse poema, a palavra aparece quatro vezes, em meio a uma atmosfera constituída de elementos notadamente libidinosos.

Recende o teu corpo à flor da tua idade
misteriosa flor, sem nome flor, qual
não existe fora dentro da metáfora,
e todavia quanto me inebria, flor
como que de lótus, como se de ópio,
só de pensar que um dia eu possa, eu, poeta,

passar a língua em ponto nesse tigre
tatuado no teu ombro, e fazer-te,
eu, amante, de amor a pele marejar-se,
e de suor, que eu beba, eu, apaixonado,
gota a gota, até chegar à tua boca –
e aí me dê a tua saliva de honra

e tua palavra: que eu engula, e morra.

Formado de um único e longo período, este soneto apresenta, aliado à aparição do vocábulo *flor*, órgão sexual em botânica, duas flores propriamente ditas que rimam entre si: a flor de lótus, que, curiosamente, nasce no meio do lodo e da sujeira do pântano; e a flor de ópio, que, na verdade, é da papoula – de onde se extrai essa substância alucinógena que até guerras já provocou. É criado, portanto, um ambiente de clima inebriante, metaforizado, como indica o terceiro verso, na figura da genitália das plantas. E esse clima criado pelo poeta ajuda na interpretação de outro procedimento que conferimos no poema: em vez dos tradicionais catorze versos, ele contém apenas treze. Não parece sensato afirmar que seria uma falha do autor, mas sim uma maneira de, isomorficamente, a atmosfera produzida se revelar no plano formal. Contribui para isso, aliás, o fato de o soneto apresentar um único período. Logo, a escritura, no mesmo ritmo que a leitura, tende a perder o fôlego ao seu fim.

Tendo em vista essas observações, podemos avançar nos textos, passando, por exemplo, pelo soneto 17, em que aparece outra flor muito exuberante: o hibisco. Fica sugerida, dessa maneira, a relação entre o órgão da planta e o da musa, que se distende e evolui ao longo da obra chegando ao soneto 39 como fruta: “o vício em flor”, diz o narrador reinaldiano.

Adentramos, no momento seguinte da finalização da leitura desse último soneto, o 39, no momento fantasiosamente crucial da narrativa, pois o clímax que conclui o falso enredo se resume nos últimos dez sonetos, em que Jose, convidada a comparecer ao refúgio do personagem narrador, é chamada a ser amada “de quatro”, “a torto e a esquerdo” (soneto 41). O momento é cercado de um ar cheio de erotismos, desde referências à sedução de uma lata de coca-cola até a

“flor carnívora: a flor / que se cheire e que se abra e coma” (soneto 47); as mãos colhem os pomos; a fita de cetim dos primeiros versos do livro se desata, firma-se a nudez. O resto? “O resto é sexo, / é pêle-mêle, é história antiga e natural / que acaba onde termina: no final” (soneto 47).

Termina assim o enredo de *Muito soneto por nada*, estendendo-se por apenas mais três poemas. Os corpos, criados na fantasia do soneto inglês, exauridos. A musa deixa de ser musa e o vagabundo que a comeu em verso põe sobre ela uma pedra (soneto 48). Arrisquemos: são anti-herói e anti-musa os protagonistas da comédia. Finda-se, bruscamente, o romance, e só restam os versos que, dizendo mais uma vez com a voz da mentira, foram feitos nas “coxas de Madame Poesia” (soneto 50).

Fica confirmada, ao fim desse breve estudo analítico, a narratividade nesse livro de Reinaldo Santos Neves. A forma canonizada do soneto é mais uma vez submetida a tratamentos que não lhe são próprios, e o resultado disso é o enriquecimento de um tema que parecia esgotado pelo autor com o fim de *Sueli*.

Chegamos, neste instante, à porção final de nossa caminhada pelas letras capixabas. Nessa etapa será observada a última novidade que surgiu por aqui em termos de produção sonetística: *Personcontos*, de Bith. Para isso, uma vez que não há uma ligação intrínseca nos moldes do livro de Reinaldo Santos Neves, serão destacados dois poemas que estabelecem um diálogo entre si. O recurso dialógico, lembremos, é tipicamente do terreno da narrativa. Logo, o que se verá daqui em diante vai ser uma análise de poemas em que a narratividade vai aparecer condensada, geralmente, nos catorze versos do soneto.

Contudo, antes disso, se faz necessária uma pequena introdução do que seriam os *personcontos* bithianos. E ela deve partir justamente do título do livro, uma palavra-valise que engloba termos menores que nos ajudariam a decifrar o universo de poemas criado. Desse modo, do vocábulo *personcontos*, extrair-se-

iam *soneto(s)*, *conto(s)* e *person(s)* – ou melhor, *personae*. São, como diria Fabíola Trefzger no seu artigo incluso no próprio livro, “biografias contadas no breve espaço de um soneto” (TREFZGER, 2004, p. 84).

Procedimento curioso também é esse que constitui no fato de o livro já vir, de primeira edição, com sua fortuna crítica – textos ora mais longos, ora curtíssimos que emprestam ao livro um ar de familiaridade, além de possibilitarem ao leitor e ao crítico um local de referência para quando se realizarem estudos como este.

Dito isso, caminhando sobre as *estórias* contidas em cada poema, percebemos que são construídas com base na intertextualidade, ora evidente, ora sub-reptícia, que é característica tanto do momento literário, como do autor – que se trata de um poeta-crítico típico, porém singular, dessa época.

Dessa maneira, partindo de um “simples” (haja aspas) soneto, chegamos a uma vasta referência à literatura mundial: há uma biblioteca universal contida na obra. E, para isso, Bith exige um olhar arguto – ficando, portanto, o leitor menos preparado sujeito a gozações como a que pode ser lida, por um atento, em poemas como “Soninha” (11), o primeiro a que nos dedicaremos nessa análise:

Janjão, eu disse, venha devagar.
A mulher se conhece pelo olhar.
Ela quer que você num leve toque,
fingindo saber, pegue e coloque

a mão (como se lesse um bom poema)
nos seios, coxa, bunda. Mas não tema,
depois desse carinho, querer mais:
o corpo é um vulcão, jardim e cais.

Aí, boca com boca, mão na vulva,
e no clitóris, dedos que se cruzam,
você no meu ouvido, tom obsceno,
nuvem que chove – tudo em movimento.

Em vez disso, Janjão, você vai, goza,
dorme e ronca, feliz, de lado, broxa.

A respeito do qual responde Janjão, máscara (*persona*) do leitor:

Soninha, não me chame de Janjão.
Meu nome é Janair, você bem sabe.
Ontem eu te beijei, mordi seus lábios,
nuca, peito, boceta – tudo em vão.

Você, completamente longe, aérea,
dizia, devagar, vem, me penetra
(e falava também em ler poema).
Nua, minha, mas só: entreaberta.

Tentei, mexi, peguei. Todos os dedos
avancei em seu corpo para rompê-lo.
Falei palavras feias, o que pude
em língua reles, grossa, bronca, chula.

Mas você não estava aí pra mim.
Assim, mesmo a dois, posto ao lado, vim.

Já ficou, portanto, sugerida que a relação entre Janjão e Soninha se assemelharia à do leitor com o texto, sendo homem, o leitor, e mulher, o texto. Porém, antes de chegarmos a essas conclusões, existem inúmeros elementos que subjazem nesses dois poemas. Já foi falado brevemente no diálogo proporcionado por sua posição no livro – um após o outro. Além disso, vemos aparecer mais uma vez o narrador personagem, destoando do que enunciam os sonetos reinaldianos por conta de uma severa ausência de lirismo.

Tal procedimento, apesar de peculiar, não é novidade quando se trata desse poeta. Bith possui afinidade evidente com as formas fixas. Escreveu, para corroborar essa afirmação, *Digitais*, livro de haicais que seguem à risca a tradição métrica, além de *32 poemas*, que, segundo Paulo Sodré (SODRÉ, 2004, p. 110), antecipa, de certo modo, os personecontos. A propósito, já que estamos citando outras obras do autor, vale lembrar a inclusão de “Dois sonetos de circunstância” na coletânea de textos capixabas *Instantâneo*. Sobre eles, é relevante dizer que também apresentam o diálogo como recurso.

Isto posto, podemos nos deter nas características mais próprias dos dois poemas elencados. A rela o entre eles, no que há de mais evidente, é a de parceiros sexuais. Ocorre, porém, um conflito: Soninha se quer tocada, dirigida, de uma

forma, mas Janjão, ou Janair, como ele prefere, não corresponde às suas expectativas. Ele, precoce, goza antes que ela pudesse tirar prazer para si. Por conta disso, decepcionada, ela dirige essas duras palavras em forma de soneto – de versos heróicos, diga-se. O parceiro, porém, tenta defender sua postura, questiona o comportamento dela, mas revela uma imperícia que acaba mais por justificar os dizeres de Soninha do que qualquer outra coisa.

Parece legítima, por agregar valor à interpretação, uma breve análise onomástica. Num primeiro momento, chama mais atenção a polaridade criada entre a personagem feminina e a masculina. Enquanto ela tem o nome no diminutivo, o dele é de um irônico aumentativo. Além disso, Soninha traz à tona uma idéia de “sono” – fim de todo mal leitor, ou mal amante. Do outro lado, observando melhor o nome de seu parceiro, percebemos que Janair é um nome propício a ambigüidades relativas a seu gênero. A respeito disso, aliás, lembremos que Janair é o nome da empregada da G.H. – de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector – que, no romance, desenhou em seu quarto a figura de um homem e uma mulher completamente nus. Contudo, esse não é o único intertexto que confirma a duplicidade sexual do nome. Machado de Assis, outro cânone de nossa literatura, utilizou o nome Janjão para seu personagem-aprendiz de seu conto em forma de diálogo “Teoria do Medalhão”.

Por fim, voltando aos poemas, o que vemos é sua vitória no diálogo-batalha, e, disso, concluímos que leitor incipiente não tem lugar num livro de textos tão curtos quanto densos. Fica estabelecida, mais uma vez, a relação erótica entre o leitor e o texto literário: um exige determinado movimento do outro, e, quando não ocorre como deveria, a decepção é mútua.

Parece sensato dizer, ao cabo dessa breve análise, que a densidade de cada poema assusta quando desencavada, pois a face mais à mostra é a da falsa simplicidade, causadora de nossa passagem – quando desavisados – pelos personecontos sem que dele absorvamos o quanto nos trazem.

Terminada nossa jornada ao longo dos três poetas, podemos tirar algumas conclusões relevantes. A princípio, vemos, numa ascendência gradual, a inventividade na maneira de lidar com a forma canônica do soneto, além de atribuir-lhe novos recursos, como o jogo com sua métrica tradicional, a narratividade e o diálogo. Nesse ponto, nosso estudo propicia uma visão que se relaciona, com sérias ressalvas a serem feitas a seguir, àquela proposta por Walter Benjamin quando trata do cânone. Personifiquemos, pois, o cânone literário no soneto clássico, por nós herdado graças à colonização portuguesa, que já trouxe o modelo petrarquiano consolidado em Camões. Feito isso, podemos seguir para as considerações de Georg Otte sobre a postura benjaminiana acerca da obra canônica:

Mesmo se a situação colonial torna a superação do abismo entre presente e passado ainda mais difícil, insistimos em discutir a questão do cânone acreditando na terceira opção benjaminiana, ou seja, num diálogo com o passado. Esta 'terceira via' é interessante por ir além da polarização entre a defesa conservadora de um cânone autoritário e sua destruição progressista que parte do pressuposto de que o progresso só é possível quando se nega o passado. (OTTE, 1999, p. 11)

Essa terceira via de que nos fala o estudioso pode passar despercebida pelos olhos do leitor de "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", quando Benjamin proclama a destruição da *aura* do cânone. Acontece que apenas nos últimos anos de sua vida – quando da escritura de "Sobre o conceito de história" – o filósofo alemão muda seu posicionamento e passa a admitir a superação do hiato existente entre presente e passado. E isso se mostra consideravelmente profícuo para este trabalho, pois torna bem claro que a relação aqui estabelecida entre os sonetos de Miguel Marvillá, Reinaldo Santos Neves e Bith e o soneto canônico não o conserva nem destrói: a postura desses poetas capixabas está mais situada no plano da construção, ou melhor, da *reconstrução* – que se exige no momento literário em que estamos.

Referências Bibliográficas

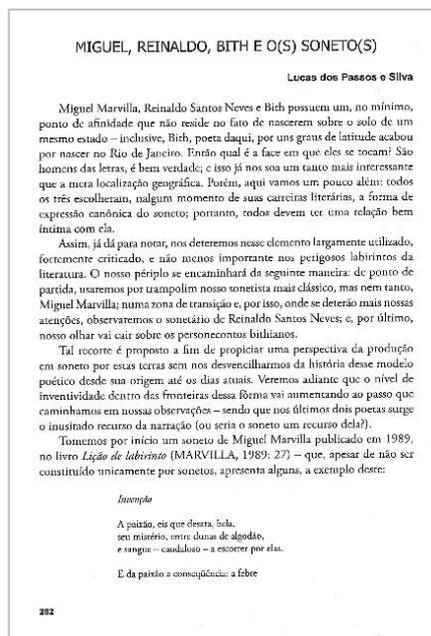
BITH. *Personecontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004.

MARVILLA, Miguel. *Lição de labirinto*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1989, p. 27.

MATTOSO, Glauco. "História do soneto". Em: <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/sonetario/histsoneto.htm>. Acesso em 02/05/2008.

NEVES, Reinaldo Santos. *Muito soneto por nada*. Vitória: Cultural, 1998.

OTTE, Georg. "A obra de arte e a narrativa – reflexões em torno do cânone em Walter Benjamin". In: OTTE, Georg & OLIVEIRA, Silvana Pessôa de (Org.). *Mosaico crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 9-15.



Capa de *Bravos companheiros e fantasmas 3* e página inicial do capítulo de Lucas dos Passos e Silva.