



A biblioteca em *versus* de Rui Pires Cabral

The Rui Pires Cabral's Biblioteca in Versus

Julia Telésforo Osório

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
juliaosorio@gmail.com

Resumo: Neste artigo, apresento análises rítmico-formais de três poemas-colagens de autoria do poeta português contemporâneo Rui Pires Cabral, integrantes do livro *Biblioteca de rapazes*, publicado no ano de 2012. Neles, o desenvolvimento de seus respectivos temas é acompanhado de imagens que remetem, aos leitores, uma espécie de figuração dos campos semânticos então montados poeticamente, o que propicia dinamismo à linguagem verbal registrada em tais textos e às próprias conceituações dos termos teóricos “verso”, “estrofe” e “ritmo”, as quais, como se sabe, são fundamentais em matéria de poesia. O objetivo teórico-crítico deste texto é o de refletir sobre esse tipo de poemas junto da elaboração do entendimento conceitual dos termos poéticos mencionados, que são problematizados nos discursos literários dos dessa poesia-colagem, composta por meio do uso de imagens que, como dito, substanciam as dimensões temáticas desse tipo de enunciado artístico.

Palavras-Chave: poema-colagem; poesia portuguesa contemporânea; Rui Pires Cabral; verso livre.

Abstract: The purpose of this research is to introduce a rhythmic-formal analyze of three collage-poems written by Rui Pires Cabral, on his book *Biblioteca de rapazes*, published on 2012. In this edition, the themes are developed with images that refers a figuration of semantic fields then poetically builded. This kind of choice provides dynamism to the verbal language registred in such texts and to the concept of the theoretical terms, like verso, estrofe and ritmo. We all know that this concepts are fundamental in terms of poetry. Therefore, the theoretical-critical objective of this article is to discuss this type of poems and the elaboration of the conceptual comprehension of the previously

mentioned poetic terms, problematized in the literary discourses of those collage-poems, composed by the use of images that build the thematic dimensions of this kind of artistic work.

Keywords: collage-poems; Portuguese contemporary poetry; Rui Pires Cabral; free verse.

Recebido em: 19 de setembro de 2019.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2019.

a paixão do recorte, da seleção e da combinação
(Antoine Compagnon)

Não foi sem surpresa que recebi, em mãos, no ano de 2013, o livro de poesia contemporânea intitulado *Biblioteca dos rapazes*, editado pela chancela portuguesa Pianola Editores. Sob capa de tecido azul, o poeta Rui Pires Cabral apresenta, a suas leitoras e a seus leitores, uma produção literária bem distinta daquela então publicada por ele até o ano de 2012, quando o mencionado livro foi lançado no mercado editorial português. Na época em que o li pela primeira vez, estava escrevendo minha dissertação de mestrado justamente sobre a sua poesia escrita em versos livres, a qual, agora, com o advento dessa *Biblioteca*, denomino como a produção integrante de uma parte mais “convencional” da obra poética desse autor, isto é, como aquela relacionada à escrita de versos livres que se apresentam, graficamente, no suporte livre sem que haja o apelo à matéria gráfica, desenvolvido por meio do uso de ilustrações recortadas de outras obras, que funcionam como pano de fundo do que pode se compreender como “versos” – o que ficou conceituado como “poemas-colagem” ou “poesia-colagem”. Essa segunda etapa do conjunto da obra literária de Rui Pires Cabral se apoia na técnica artística da colagem, a qual “foi desenvolvida por Braque e Picasso em torno de 1911, no final da primeira fase do cubismo, dita ‘analítica’, [...] considerada como um dos achados mais relevantes da arte moderna e como um elemento central do cubismo.” (MARTINS, 2007, s.p.). Nos termos de Marjorie Perloff:

The word collage comes from the French verb *coller* and refers literally to “pasting, sticking, or gluing,” as in the application of wallpaper. [...] For collage typically juxtaposes “real” items—pages torn from newspapers, color illustrations taken from picture books, letters of the alphabet, numbers, nails—with painted or drawn images so as to create a curiously contradictory pictorial surface. For each element in the collage has a kind of double function: it refers to an external reality even as its compositional thrust is to undercut the very referentiality it seems to assert. And further: collage subverts all conventional figure-ground relationships, it generally being unclear whether item A is on top of item B or behind it or whether the two coexist in the shallow space which is the “picture.” (PERLOFF, 1998, s.p.)

Acerca desse tipo de escrita inaugurado por Rui Pires Cabral em sua obra a partir do ano de 2012, declarou o poeta no sétimo número da revista portuguesa *Elyra* (2016):

Esta aventura começou há quatro anos na cave da biblioteca pública de Vila Real, diante de uma pilha de livros «para abate». Reconheci quase de imediato alguns deles: eram os livros que tinha lido no início da adolescência, quer dizer, os mesmíssimos exemplares, pois dei realmente muito uso ao meu cartão de leitor da biblioteca durante os primeiros anos de liceu. Aqueles Júlios Vernes em edição popular, ilustrados por Benett, Riou e Neuville, de fita verde na lombada e com as marcas antigas de muitas leituras, muitas mãos. Estavam vincados, riscados, rasgados. Naturalmente, quis salvá-los, ainda sem saber ao certo que novo destino lhes poderia dar. E salvei, de facto, uma dezena deles. Esta primeira operação de resgate veio a resultar, meses mais tarde, na *Biblioteca dos Rapazes*, o primeiro livro de poesia-colagem que fiz.

Tornei-me desde então um cliente regular dos alfarrabistas de feira: os dos caixotes de refugio a 1€ a peça, os dos livros que já ninguém quer. Resgate, uma vez mais. E acaso. No início de um novo projecto, raramente procuro algo de predeterminado. Escolho de entre o que a sorte me traz às mãos – e as ideias (as melhores, pelo menos) surgem depois com a prática, durante o próprio processo de trabalho.

[...] os versos que encontro pedem-me uma certa atmosfera visual, um determinado tipo de imagens. Não se trata nunca da justaposição pela justaposição, ainda que os nexos nem sempre sejam claros ou imediatos. Com frequência faço o caminho inverso e escolho outros modos de escrita: as imagens chegam primeiro, compõem um certo ambiente e sugerem-me versos, que posso escrever de raiz ou desenvolver a partir de frases extraídas de fontes diversas. (CABRAL, 2016, p. 339-340)

Até o ano de lançamento desse outro modo de compor versos, Rui Pires Cabral havia publicado um considerável número de livros de literatura de viés graficamente convencional, dentre eles um de contos (*Qualquer coisa estranha*, Edição do autor, 1985), nos quais predomina(va) a escrita do que se entende hoje como “verso livre”, isto é, a disposição de expressões linguístico-verbais ao longo de divisões tipográficas sem comprometimento com o princípio formal da homogeneidade, este último representado sobretudo pela isometria no espaço da página em branco. No período em que a referida *Biblioteca* foi lançada, o poeta já era reconhecido por parte da crítica brasileira e portuguesa dedicada à poesia contemporânea, o que se deve(u) sobretudo ao advento da publicação da antologia de poesia intitulada *Poetas sem qualidades*, organizada pelo também poeta contemporâneo Manuel de Freitas e lançada pela editora Averno em 2002. Nessa espécie de “nova poesia” proposta pelo autor de *Música antológica & onze cidades* (Presença, 1997), encontra o leitor um outro modo de conceber a ideia de “verso”, como também a de “estrofe” e de “ritmo” em poesia, além da própria noção de “poema”. Joana Matos Frias assim afirmou sobre o aspecto singular que caracteriza a obra de Rui Pires Cabral em sua totalidade:

Quando encaramos a obra do poeta Rui Pires Cabral como uma totalidade, o princípio da metamorfose parece impor-se com a força de uma evidência que é desde logo de ordem material, para tomar rápidos contornos de ordem textual: de um lado, o volume precisamente intitulado *Morada*, publicado em 2015 pela Assírio & Alvim, que reúne os livros do autor desde *Geografia das Estações*, de 1994, até *Evasão e Remorso*, de 2013, bem como alguns poemas dispersos e inéditos; do outro lado, um conjunto de 6 livros publicados entre 2012 e 2015, intencionalmente excluídos daquela colectânea: *Biblioteca dos Rapazes* (2012),

Broken, *Stardust* e *Álbum* (2013), *Oh! LUSITANIA* (2014), e *Elsewhere/Alhures* (2015). A diferença óbvia entre estes livros e a obra reunida em *Morada* é de natureza gráfica: apesar de *Morada* conter reproduções de obras plásticas de Daniela Gomes e, na capa, de uma colagem de Martin Copertari, estes objectos desempenham uma função paratextual que lhes preserva a autonomia e a dos textos que acompanham, sendo assumidamente da autoria de outros artistas, que os assinam; os outros seis livros, pelo contrário, apresentam uma configuração da página e uma organização da mancha gráfica que exige uma leitura verdadeiramente tabular, pois não há qualquer possibilidade de se dissociar, nem por algum gesto fenomenológico radical, o que é da ordem verbal e o que é da ordem pictural. Quer dizer que, num plano imediato, a primeira consequência da leitura nos conduzirá à constatação elementar de que o poeta Rui Pires Cabral sofreu uma metamorfose, ou pelo menos uma anamorfose, no sentido da criação de objectos que já não podemos qualificar pacificamente como apenas “poéticos”. (FRIAS, 2016, p. 308)

Eis o primeiro texto cuja leitura teórico-crítica proponho, integrante da *Biblioteca* montada literariamente por Rui Pires Cabral a partir do uso de imagens retiradas do livro *Unbroken* – o submarino fantasma da guerra de 1939-45, de Alastair Mars (1957), junto da disposição de alguns termos linguísticos, que formam o enunciado literário deste poema-colagem que aparece ao leitor, no livro, desacompanhado de um título:

ILUSTRAÇÃO 1 – Poema-colagem sem título (CABRAL, 2012, p. 15)



Nota-se, no campo gráfico desse discurso literário, seis excertos textuais “colados” em fundos brancos, o que acaba por destacá-los, visualmente, como “versos”, disponibilizados, em par, ao fundo de três imagens recortadas e distribuídas ao longo do poema-colagem encontrado na página 15 do mencionado livro de poesia. A formatação desse recurso visual, por si, denota um dinamismo rítmico de viés gráfico à sua estrutura, cuja dimensão formal separa um único enunciado “Os sonhos são a memória emendada por três mãos: medo, desejo e remorso.” em três colunas, as quais, por sua vez, estão divididas em outras três partes. A disposição do citado enunciado é montada com o apoio de ilustrações que sugerem materialidade, ao leitor, do seu respectivo campo semântico, na medida em que os episódios construídos em tal momento de sono são formados pela memória de episódios passados, segundo o poeta, por três sentimentos de maneira atravessada pelo fluxo memorialístico do sujeito

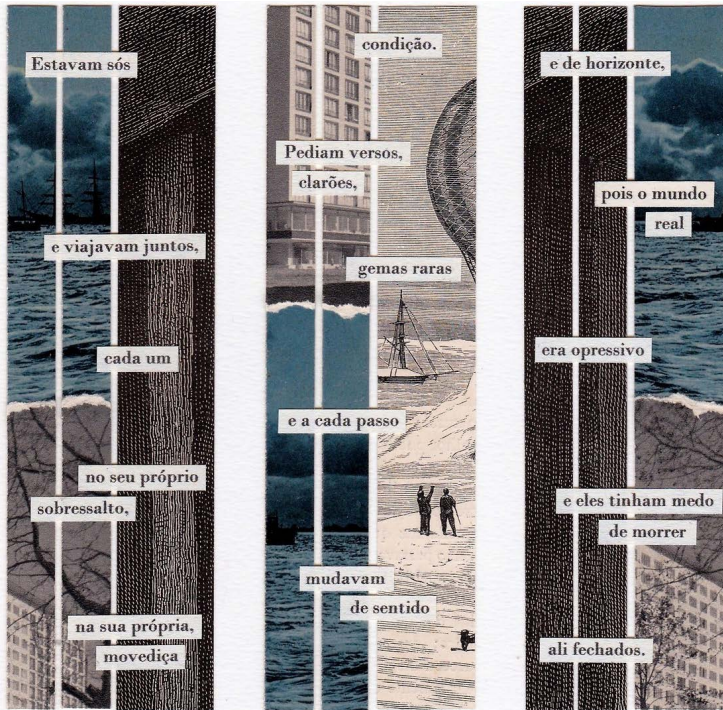
poético que sonha uma sequência descontínua de episódios sugeridos nas referidas imagens tripartidas. Esse recorte é formulado, poeticamente, por seis versos livres visualmente marcados pelo fundo branco, como dito, que são distribuídos não pelo que se entende convencionalmente como estrofe, isto é, como “um conjunto de versos, solidários pelo ritmo e inseparáveis pelo pensamento, [que] forma [esse] sistema rítmico-lógico” (AMORIM DE CARVALHO, 1941, p. 67), mas pela separação gráfica de dois versos dispostos em sequência nas respectivas três colunas, constituídas por imagens que, aparentemente, se constituem em ilustrações. Nesse sentido, pode-se afirmar que a distribuição rítmica dos elementos discursivos da linguagem poética desse texto depende mais do arranjo estrutural de sua dimensão óptica do que apenas da leitura em sequência dessas palavras que formam uma única sentença, o que torna o ritmo poético dependente tanto da disposição visual de ordem, obviamente, gráfica do poema quanto da sonora-verbal de modo, portanto, igualitário.

É importante dizer que, em poesia, o ritmo constrói-se, em boa parte das produções artísticas, pela utilização do mecanismo denominado como “verso”, que, em sua origem latina, está relacionado ao termo *vertere* (retornar, voltar, virar, desviar, etc.), aplicado no campo verbal característico de um texto literário de viés convencional (ETCHEVERRY, 2003, p. 12). A importante ideia teórica de retorno, isto é, a de *versus*, está presente no citado poema de Rui Pires Cabral tanto sonoramente quanto visualmente, pois seus versos estão montados sob um suporte material de viés ternário, padrão numérico que se repete ao longo da estrutura gráfica desse poema-colagem. Seus versos livres, dispostos em um fundo branco (como eles de fato aparecem ao leitor em livros convencionais de poesia), apresentam métrica variante entre três e quatro sílabas poéticas, sendo a sua dimensão silábica, portanto, irregular, apesar de predominar o metro trissílabo, o que reforça a importância do citado padrão métrico ímpar. A ferramenta de análise automática de versos métricos Aoidos (www.aoidos.ufsc.br) propõe a seguinte escansão do poema: 4², 3, 3, 3, 4¹ e 3. Trata-se, nesse sentido, de mais um texto escrito em versos livres de autoria de Rui Pires Cabral, na medida em que não há o uso de recursos homogêneos constantes como a métrica ou a rima. Apesar de não haver esse tipo de investimento de viés tradicional desenvolvido no poema, observa-se que o número “três” está presente na sua dimensão estrutural, especialmente naquilo que pode ser compreendido como

“estrofe”, o que conota dinamismo a esse discurso literário por se tratar da presença composicional de um padrão numérico que não apresenta um “par”, sendo “único” e, portanto, “incompleto” justamente por não ser inteiramente “divisível”. Relembro que, no citado poema-colagem, cenas de um sonho seriam rememoradas sob uma definição da matéria onírica relacionada a três sentimentos (o medo, o desejo e o remorso), que seriam emendados pelas mãos do sujeito que as compõe graficamente de modo único, como visto, por meio da experimentação com a ideia de “colagem”, materializada pelo recorte triplo de três imagens dispersas de modo, a princípio, “incompleto”, na medida que elas aparecem recortadas ao leitor, o que sugere um olhar “problematizador”, que é construído pela sua dimensão gráfica, direcionado a esse sonho “desassossegado”, narrado verbalmente em forma de versos dispostos de maneira “ímpar” no espaço daquelas três colunas “estróficas”. Há, portanto, um investimento formal rítmico de viés numérico nas dimensões gráfica e verbal desse texto do poeta português, o que sugere um diálogo com a tradição numérica de entendimento do verso, desenvolvido não no plano hegemônico do isossilabismo, mas do trabalho em diferentes níveis com o padrão ternário.

No segundo poema-colagem que proponho para análise neste artigo, o leitor se depara com um material linguístico mais amplo em comparação ao texto encontrado na página 15 da *Biblioteca dos rapazes*, o que problematiza ainda mais o conceito de “verso” e de “estrofe” então comentados, relacionando-os não somente à dimensão rítmico-lógica, como também à visual:

ILUSTRAÇÃO 2: poema-colagem sem título (CABRAL, 2012, p. 17)



O texto integrante desse espaço gráfico também é apresentado a partir da disposição ternária de colunas que se subdividem em três outras partes. Tal estrutura formal sugere, a esse segundo poema-colagem apresentado, a organização estrófica ímpar, caso sejam considerados como “versos” aqueles vinte e um fragmentos linguísticos recortados que se apresentam sob fundo branco, sendo cada coluna tripartida, ou “estrofe”, portanto, composta, cada uma, igualmente por sete versos. Em tais excertos sonoro-visuais, o tema construído está relacionado à lembrança do motivo pelo qual um casal aparentemente seguiu em viagem, estando ele oprimido pelo cotidiano do “mundo real”, imagem essa que é sugerida, aos leitores, especialmente nos versos finais da terceira coluna desse poema-colagem. No seu âmbito visual, a paisagem marítima divide espaço, nas três colunas formadas por uma divisão bipartida, com a urbana, e, na coluna do meio do poema-colagem, está registrada a imagem do mar que, de fato, se relaciona ao tema do

deslocamento espacial, visto que nela há um barco e também de duas pessoas à beira da água.

É interessante perceber que as imagens do livro *Unbroken* foram selecionadas, recortadas e inseridas na *Biblioteca* com a real finalidade de compor o pano de fundo deste enunciado formado por duas sentenças – “Estavam sós e viajavam juntos, cada um no seu próprio sobressalto, na sua própria moveiça condição. Pediam versos, clarões, gemas raras e a cada passo mudavam de sentido e de horizonte, pois o mundo real era opressivo e eles tinham medo de morrer ali fechados” –, que materializam a viagem desse casal de modo desassossegado, tema que também foi abordado em outros títulos de autoria de Rui Pires Cabral, presente sobretudo no livro *Longe da aldeia* (Averno, 2005). Em relação à dimensão formal do poema presente na página 17 da *Biblioteca*, o conceito de estrofe é novamente problematizado por meio da disponibilização de recortes de “versos”, que sugere, a quem o lê, o fato de a divisão poética estar mais relacionada ao aspecto visual (às colunas) do que à conceituação tradicional de estrofe, na medida em que os “versos” não estão agrupados conforme o princípio de solidariedade rítmica, já comentada. Se forem considerados como “versos” aqueles segmentos linguísticos registrados em retângulos de fundo branco integrantes das três colunas “estróficas” constituintes do poema, afirma-se a existência dos seguintes padrões silábicos, conforme a escansão proposta pela ferramenta de análise métrica Aoidos: 4², 6⁴, 1, 3, 3, 4², 3, 3, 4², 2, 3, 4², 2, 3, 4, 3¹, 2, 4¹, 5^{1,3}, 3 e 4². A referida disposição silábica evidencia que o poeta adota, mais uma vez, o verso livre na composição do campo sonoro-verbal do seu poema-colagem, apesar de manter o trabalho com o número 3 em algumas passagens métricas e com a disposição homogênea da materialidade estrófica tripartida, ao longo desse texto, o que denota a importância desse padrão numérico na estrutura compositória do mencionado poema-colagem no sentido de ser ele o que substancia a importante ideia de retorno tanto visualmente quanto sonoramente, assim como ocorre no poema-colagem anteriormente proposto para análise neste artigo.

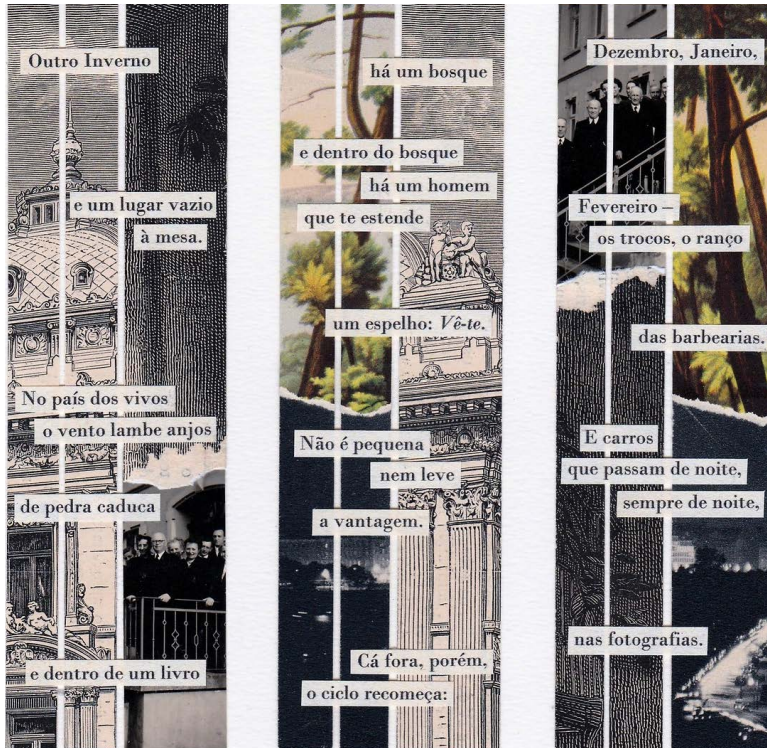
Em muitos estudos dedicados ao tema rítmico em poesia, está registrado o destaque da questão numérica associada à dimensão métrica do verso, sobretudo em teorias e tratados de versificação de viés tradicional, como são as considerações de Amorim de Carvalho, por exemplo, apresentadas em seu *Tratado de versificação portuguesa* (Edição do Autor, 1941):

Poesia e Verso são dois conceitos diferentes. O verso é a expressão rítmica da linguagem verbal. Pode haver poesia sem verso, e pode haver verso sem poesia. Esta nasce dum sentimento de idealidade que nos faz ver as coisas através do aspecto mais ou menos elevado ou sobrenatural. Quando o senso geral (para tomarmos um exemplo elucidativo na sua singeleza) diz que tal paisagem é *poética*, pretende significar que a sua contemplação suscita o devaneio e o sonho. Mas este devaneio e este sonho ganham em idealidade, se o poeta os traduz na linguagem rítmica ou musical que é o *verso*. [...] O verso designa-se, vulgarmente, pelo seu número de sílabas [...] Todos os versos lidos naturalmente, mesmo que nós lhes dêmos a disposição gráfica da prosa, distinguem-se desta por uma toada própria fixável nas regras ou leis que a determinam. A toada própria dum verso é o seu ritmo. [...] O *Verso* pode, pois, ser assim definido: expressão verbal, identificada com um ritmo reproduzível pela simples sujeição a determinadas regras [numéricas]. (AMORIM DE CARVALHO, 1941, p. 13-17)

O princípio homogêneo da isometria, amplamente utilizado nas obras de poetas ao longo da história da literatura, foi, durante muito tempo, suficiente para garantir o princípio musical do ritmo (como sinônimo de retorno silábico) ao discurso organizado em forma poética a partir do uso do mecanismo do “verso”. No entanto, com o advento do verso livre, em meados do século XIX, outras maneiras de materializar o aspecto rítmico característico da linguagem poética desde a Antiguidade, foram aceitas, sobretudo a partir do Simbolismo, do qual fizeram parte o poeta francês Paul Verlaine e seu célebre verso que preconiza a música à frente de qualquer coisa, dentre elas a versificação silábica-acental (BALAKIAN, 1985, p. 55). A ampliação dos modos de composição legitimados a partir das práticas simbolistas propiciou novas formas de compreensão conceitual desse princípio musical, o que acabou por problematizar a sua tradicional definição na medida em que ela foi afastada, em matéria de poesia, do apelo “isonumérico” associado à disposição das sílabas ao longo das linhas arranjadas em estrofes, componentes de determinado texto poético. Entretanto, a importância da questão do número ainda pode ser encontrada em poemas escritos em versos livres, caso dos poemas-colagens analisados neste trabalho, além dos demais encontrados no mencionado livro datado do ano de 2012, nos quais a repetição de estratégias formais de viés ternário, especialmente na sua dimensão “estrófica”, são frequentemente lidas nos espaços dos

textos aqui abordados, como acontece com o terceiro poema-colagem que cito, localizado na página 39 da *Biblioteca* de Rui Pires Cabral:

ILUSTRAÇÃO 3: poema-colagem sem título (CABRAL, 2012, p. 39)



Nesse texto, fragmentos de ilustrações são distribuídos, novamente, em três colunas, nas quais o enunciado verbal está “colado”, o qual, por sua vez, se divide em vinte e cinco versos marcados em fundo branco, o que está desenvolvido em todos os poemas-colagens integrantes do supracitado livro, sendo tal estratégia composicional, portanto, algo recorrente formalmente. Seu campo semântico, em específico, é montado com referência a um momento de reflexão do sujeito poético sentando à mesa diante de uma paisagem urbana, durante o inverno, e de um livro que é lido por ele, no qual se apresenta um personagem que compararia duas situações e diria não haver vantagem alguma entre elas. Trata-se de um enunciado no qual a passagem do tempo em rotineiros ciclos são

apresentados, aos leitores, de modo criticamente entediante em um ritmo recortado graficamente por imagens que, novamente, funcionam como pano de fundo da matéria verbal registrada no poema-colagem, como a menção ao prédio de uma igreja e à natureza amarelada da estação mais fria de um ano. A disposição de tais ilustrações em colunas estróficas, que organizam esse discurso literário, também foi construída com base no princípio numérico ímpar ternário, o que demonstra, mais uma vez, ser esse emprego constante no trabalho formal apoiado na técnica da colagem pelo poeta, o qual caracteriza muitos dos poemas integrantes do livro *Biblioteca dos rapazes*. Contrariamente ao que acontece nos dois poemas-colagens já analisados, neste terceiro, a distribuição versificatória colada nas imagens escolhidas como “pano de fundo” do enunciado verbal é totalmente irregular, na medida em que, na primeira coluna, encontram-se sete linhas de versos, seguida de 10 versos na coluna do meio e oito versos na última divisão tripartida. De acordo com a ferramenta Aoidos, tal enunciado é composto por versos livres, sendo esta a divisão silábica proposta: 3¹, 5³, 2, 5³, 5², 5², 5², 2, 5², 2, 3, 5³, 4², 2, 3, 5², 6², 5², 8^{3.5}, 5, 2, 5², 4¹ e 5. Diante dessa escansão automática, observam os leitores que o padrão que marca o campo gráfico desse terceiro poema-colagem, isto é, o número “três”, também retorna na dimensão silábica da sua parte textual, apesar de se tratar de um enunciado formulado livremente, o que evidencia um trabalho rítmico-formal de viés numérico empreendido pelo poeta.

Devido ao fato de estratégia composicional de viés numérico se repetir em, ao menos, em três poemas do livro de 2012, a dimensão rítmica dessa poesia-colagem fica dependente do princípio formal de viés homogêneo que caracteriza os conceitos de “ritmo”, de “verso” e de “estrofe” historicamente, o que evidencia que o trabalho poético instaurado, por Rui Pires Cabral, a partir da publicação de *Biblioteca dos rapazes* é, formalmente, vinculado a uma ideia tradicional de poesia, relacionada à questão numérica de modo constante. Nesse sentido, apesar de se tratar de uma poesia-colagem composta, verbalmente, por versos livres, observa-se a importância da estratégia embasada no padrão ternário para a materialização do princípio rítmico do *versus*, sobretudo no que tange a sua dimensão gráfica, ideia numérica essa que caracteriza, historicamente, o discurso poético, especialmente em seu campo silábico-verbal. Devido a isso, pode-se afirmar que tais produções de Rui Pires Cabral, publicadas a partir do ano de lançamento

de *Biblioteca dos rapazes*, constituem-se em textos literários cujos enunciados verbais apresentam-se apoiados na técnica da colagem, formados por imagens que lhes propiciam, junto dos termos linguísticos, cadência rítmica, o que é significativo para considerá-los como objetos de arte na contemporaneidade.

Referências

AMORIM DE CARVALHO. *Tratado de versificação portuguesa*. Porto: Edição de Autor, 1941.

BALAKIAN, A. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CABRAL, R. P. *Biblioteca dos rapazes*. Lisboa: Pianola Editores, 2012.

CABRAL, R. P. Poesia-colagem. *E-lyra*: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, Porto, n. 7, 2016. DOI: <https://doi.org/10.21747/21828954/ely7a17>. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/128/124>.

ETCHEVERRY, M. G. *El ritmo en el verso*. Córdoba: Del Copista, 2003.

FRIAS, J. M. Para uma poética dos espaços em branco: os poemas-colagem de Rui Pires Cabral. *E-lyra*: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, Porto, n. 7, 2016. DOI: <https://doi.org/10.21747/21828954/ely7a15>. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/126/122>.

MARTINS, L. R. Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna. *ARS*, São Paulo, v. 5, n. 10, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202007000200006>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202007000200006&script=sci_arttext.

MITTMAN, A. *Aoidos*: ferramenta automática de escansão de versos métricos. Disponível em: www.aoidos.ufsc.br.

PERLOFF, M. Collage and poetry. In: KELLY, M. (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. Nova York: Oxford University Press, 1998. v. 1. Disponível em: <http://marjorieperloff.blog/essays/collage-poetry>.