

HIPERTEXTUALIDADE EM *FEVER*, DE TED HUGHES E *FEVER 103*, DE SYLVIA PLATH

Sharon Martins Vieira Noguez (Mestranda em Teoria da Literatura, UNIANDRADE)

RESUMO

Neste artigo, tentaremos entender a hipertextualidade existente nos poemas *Fever 103*^o da poeta Sylvia Plath e o poema *Fever*, do poeta Ted Hughes e como se dão as relações existentes entre os dois poemas, segundo Gerard Genette é possível classificar o poema *Fever 103*^o (1962) de hipotexto e o poema *Fever* (1998) de hipertexto, sendo possível assim estabelecer relações de intertextualidade com o título, os vocativos utilizados pelos eu-líricos e algumas estrofes de ambos os poemas que dialogam entre si, tanto o hipertexto quanto o hipotexto mantêm seus valores estéticos e são enriquecidos com o dialogismo existente entre eles, diálogo este que Bakhtin exemplifica como um reflexo, um eco de um enunciado já realizado, um eco que pode tanto aceitar ou refutar a ideia concebida anteriormente, logo, o dialogismo amplia sua possibilidade de leitura, interpretação e de relação de dois poemas individuais e plenos de expressão.

Palavras-chave: Hipertextualidade; Fever; Plath; Dialogismo; Hughes.

ABSTRACT

In the article, we'll try to understand the hypertextuality which exists in the poems *Fever 103º* from the poet Sylvia Plath and the poem *Fever*, from poet Ted Hughes and how to give the connections between both poems, according to Gerard Genette is possible to classify the poem *Fever 103º* (1962) of hypotext and the poem *Fever* (1998) of hypertext, being possible like that to establish hypertextuality relations with the title, the vocatives used by the personas and some stanzas of both poems which dialogues with each other, both the hypertext as well the hypotext keeps their aesthetic values and are enriched with the dialogism which exists between them, such dialogue Bakhtin exemplifies as a reflection, an echo from a statement already made, an echo which can as embrace as refute the accepted idea previously, so, the dialogism expands its reading possibility, interpretation and connections between the two individual and full of expression poems.

Keywords: Hypertextuality. Fever. Plath. Dialogism. Hughes.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa primeiramente reforçar a divisão existente entre as definições de autor e eu-lírico, divisão necessária em qualquer leitura, mas que se percebe essencial diante de leituras e análises de poemas, sobretudo os confessionais, como *Fever 103º* de Sylvia Plath, que se utiliza dos sentimentos e acontecimentos reais da vida da própria poetiza e que aparecem refratados na criação de seus poemas. A diferenciação se baseará na teoria de Bakhtin sobre a diferenciação de autor e personagem, e à luz dessa análise, se buscará estabelecer a diferenciação entre autor e eu-lírico.

Bakhtin afirma sobre a personagem lírica e o autor que: “Pode parecer que na lírica não existem duas unidades, mas tão somente uma; os círculos do autor e da personagem se fundiram e seus centros coincidiram”. Dois elementos fundamentam essa autoridade (BAKHTIN, 2003, p. 154), ou seja, existe uma proximidade entre autor e a personagem lírica, por isso, o pacto ficcional é de tanta importância, para que seja feita separação de quem é o autor e quem é o eu-lírico, isso só se dará com o acabamento estético e distanciamento produzido pelo próprio poeta ao ficcionalizar as ideias refratadas, o teórico russo também afirma acerca do autor e a personagem lírica que:

Para ter domínio sobre a personagem nessa sua posição interior, íntima, o próprio autor deve aprimorar-se até atingir a distância puramente interior em relação a ela, recusar-se a lançar mão da distância espacial e externamente temporal (a distância externamente temporal se faz necessária a uma concepção precisa de enredo acabado) e do excedente de visão externa e conhecimento ligado a tal distância, deve aprimorar-se até atingir uma posição puramente axiológica – *fora da linha de orientação interior da personagem* (e não fora do homem integral), fora do seu *eu* empenhado, fora da linha de sua possível relação pura consigo mesma. (BAKHTIN, 2003, p. 155)

Segundo o glossário Ceale, o pacto ficcional estabelecido pelo leitor ao ler uma obra literária, reforça a ideia de que mesmo confessionais, os poemas são antes de tudo, poemas, e então, literatura e não partes narrativas da vida da poetiza.

O pacto ficcional é um tipo de relação que se estabelece entre o leitor e o texto, é uma das formas do pacto de leitura. O adjetivo “ficcional” vem do substantivo “ficção”, que significa invenção, fantasia, imaginação. Em teoria da literatura, dizemos que um texto é ficcional ou fictício quando há nele uma suspensão de comprovação histórica dos fatos narrados. É preciso ressaltar, entretanto, que os limites entre o ficcional e o histórico não são tão precisos quanto pode parecer à primeira vista. Uma obra pode ser ficcional e basear-se em fatos históricos ou em personagens que realmente existiram. Portanto, pacto ficcional é o acordo que se estabelece entre leitor e texto, no sentido de não se questionar o estatuto fantasioso de uma obra. Esse pacto se realiza tanto a partir da leitura de obras literárias escritas em prosa, como contos, novelas e romances, dirigidos a adultos, jovens e crianças, como também a partir de obras em linguagens que mesclam o verbal e o visual, como novelas e séries televisivas, filmes, histórias em quadrinhos, tirinhas de jornal, desenhos animados e outras produções de vários gêneros. (DICIONÁRIO CEALE, 2016)

A partir dessa diferenciação, serão analisadas as relações de hipertextualidade existentes nos poemas *Fever 103º*, de 1962, da poetiza norte-americana Sylvia Plath e o poema *Fever*, de 1998, do poeta inglês Ted Hughes, seu ex-marido e também poeta, utilizando-se como base as definições de hipotexto e hipertexto do crítico literário francês, Gerard Genette, que classificam o poema escrito primeiramente de hipotexto e o escrito posteriormente de hipertexto.

Para compreender melhor a relação entre os termos hipotexto e hipertexto, analisaremos um exemplo criado pelo crítico literário em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* e das relações existentes entre eles:

Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da Poética de Aristóteles) “fala” de um texto (Édipo Rei). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. A Eneida e Ulisses são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a Odisséia, naturalmente. Como se vê por esses exemplos, o hipertexto é mais frequentemente considerado como uma obra “propriamente literária” do que o metatexto – pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente derivada de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção, e, como tal, aos olhos do público entra por assim dizer automaticamente no campo da literatura; mas essa determinação não lhe é essencial, e encontraremos certamente algumas exceções. (GENETTE, 2006, p.11)

Visto que o objetivo da poética não é apenas a análise do texto em si, mas a análise do arquiteyto, ou seja, a arquiteytualidade do texto, as formas de se ler e entender um texto, as relações possíveis de se estabelecer e a ampliação de horizontes, com as relações estabelecidas, ou seja, ao se ler um hipertexto, percebe-se a existência do texto anterior, e essa percepção traz uma nova constituição de sentidos dos textos.

No caso dos poemas analisados, *Fever*, de Ted Hughes, o eu-lírico parece refletir acerca das acusações feitas pelo eu-lírico de *Fever 103º*, de Sylvia Plath, como se o eu-lírico respondesse as acusações feitas e apresentasse a sua visão sobre os fatos apresentados no poema produzido anteriormente.

AUTOR E EU-LÍRICO

Sylvia Plath foi uma poetiza e contista norte-americana, nascida em 1932, seus poemas são classificados como confessionais, gênero de poesia surgido nos Estados Unidos entre as décadas de 1950 e 1960, nos quais os poetas/obras enfatizavam a vida pessoal do próprio autor. Plath abordava em seus poemas, temáticas como a traição, solidão e morte e como a poetiza comete suicídio em 1963, logo toda a sua obra passa a ser lida apenas sobre a ótica do suicídio, como se seus poemas fossem um prelúdio a sua morte.

O teórico russo, Bakhtin, afirma em *A estética da criação verbal* sobre o autor e a personagem que:

Se levarmos em conta todos os fatores aleatórios que condicionam as declarações do autor-pessoa sobre suas personagens (...), veremos com absoluta evidência o quanto é incerto o material que deve emanar dessas declarações do autor sobre o processo de criação da personagem. Esse material tem um imenso valor biográfico e pode adquirir também valor estético, mas só depois de iluminado pelo sentido artístico da obra. (BAKHTIN, 2003, p. 6)

À luz do que Bakhtin afirma sobre o autor e a personagem, podemos entender que é necessário também à mesma distância e trabalho estético por parte do poeta. O teórico também afirma na mesma obra acerca da criação estética que:

Até mesmo em trabalhos histórico-literários sérios e conscienciosos, o mais comum é extrair o material biográfico das obras e vice-versa, explicar pela biografia uma dada obra, e aí se consideram plenamente satisfatórias as justificações puramente factuais, como, por exemplo, a simples coincidência entre os fatos da vida da personagem e do autor, destacam-se extratos da obra na pretensão de que tenham algum sentido, ignorando-se inteiramente o todo da personagem e o todo do autor; conseqüentemente, ignora-se o elemento essencial: a forma do tratamento do acontecimento, a forma do seu vivenciamento na totalidade da vida e do mundo. São particularmente absurdas comparações factuais da visão de mundo da personagem e do autor e as explicações de uma pela outra: compara-se o aspecto abstrato do conteúdo de um pensamento isolado do autor com um pensamento correspondente da personagem. (BAKHTIN, 2003, p. 8)

A morte, nos poemas de Sylvia Plath, tem um sentido de libertação, de superação de sofrimento, de uma forma quase mítica, onde o eu-lírico ressurgue mais forte, então dizer que Plath é uma poetisa confessional apenas porque escreveu sobre a morte e se suicidou é fazer o que Bakhtin chama de “absurdas comparações”, pois se discute apenas a existência / morte da poetisa e ignora-se o conjunto de toda a sua obra e a estética dada em seus poemas.

A própria poetisa enfatiza a importância desse distanciamento, em entrevista à rádio BBC ela afirmou que: “Poesia é uma disciplina tirânica. Você tem que ir tão longe, tão rápido, em tão pouco tempo, que nem sempre é possível dar conta do periférico. Num romance talvez eu possa conseguir mais da vida, mas num poema eu consigo uma vida mais intensa” (PLATH, 1962, p.). Plath deixa claro que a poesia não é apenas material autobiográfico e sim trabalho árduo, manipulado pela poetisa.

Bakhtin também afirma que “O poeta cria a imagem, a forma espacial da personagem e de seu mundo com o material verbal: por via estética assimila e justifica de dentro o vazio de sentido e de fora a riqueza factual cognitiva dessa imagem, dando-lhe significação artística” (BAKHTIN, 2003, p. 87), isto é, a partir do momento em que a poeta dá o tratamento estético a imagem criada, biográfica ou não, temos arte e não apenas relato pessoal. Bakhtin também afirma sobre o corpo exterior que:

Não vivenciamos os sentimentos isolados (estes nem existem), mas todo espiritual da personagem; nossos horizontes coincidem, e por isso praticamos interiormente com ela todos os seus atos como elementos necessários de sua vida co-vivenciadas por nós: ao vivenciar empaticamente o sofrimento, vivenciamos empaticamente no interior interiormente também seu grito; co-vivenciando seu ódio, vivenciamos interiormente, empaticamente,

seu ato de vingança, etc.; uma vez que vivenciamos empaticamente apenas com a personagem, que coincidimos com ela, a interferência em sua vida está excluída, pois essa interferência pressupõe nossa distância em relação à personagem. (BAKHTIN, 2003, p. 73)

Se levarmos em consideração o que Bakhtin afirma sobre a nossa distância em relação à personagem no enredo, podemos então entender que a mesma distância é necessária em relação ao eu-lírico.

O crítico T. S. Eliot, em seu livro intitulado *Ensaio*, de 1989, no capítulo sobre tradição e talento individual afirma que: “(...) O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais. E emoções que ele jamais experimentou servirão, por sua vez, tanto quanto as que lhe são familiares” (ELIOT, 1989, p. 47), Sylvia Plath usa suas vivências e emoções no seu processo de criação tornando sua poesia rica, forte e plena de vivacidade.

Os conflitos vivenciados por Plath em sua vida pessoal, sobretudo em seu casamento e seu suicídio cometido no auge de sua maturidade poética, como ela mesma afirmou “Os melhores poemas da minha vida; eles farão meu nome” (ARIEL, 2004, p. 7), e no ápice de seus 30 anos, desviaram o foco de sua produção literária e explicações biográficas, análises psicanalíticas e feministas acabaram por reduzir as análises e leituras produzidas a material poético biográfico e seus poemas a poemas de uma mera poeta suicida.

HIPOTEXTO E HIPERTEXTO

Sylvia Plath produziu em 20 de outubro de 1962 o poema *Fever 103º*, era de costume dos poetas apresentarem seus poemas via rádio, a poeta produziu uma nota introdutória para esse poema na qual afirmava que:

“É um poema sobre dois tipos de fogo: um que meramente agoniza e se extingue, isto é, o fogo do inferno, e outro que purifica, ou seja, o fogo do céu. Ao longo do poema, o primeiro fogo sofre e se transforma no segundo” (PLATH, 2007, p. 206).

O poema faz alusão à imagem grega de Cérbero, o cão monstruoso de três cabeças que guardava as portas do inferno. O eu-lírico refere-se ao pecado simbolizando uma traição e depois afirma sobre o “indelével aroma de vela apagada” simbolizando que o sentimento do amor morreu. Também faz alusão a figura da dançarina Isadora Duncan que morreu estrangulada pela própria echarpe que enroscou na roda de seu carro enquanto dirigia. A orquídea simboliza a mulher sensual, uma característica afrodisíaca da idade média, e em seguida faz referência à radiação e a bomba de Hiroshima ao novamente abordar a traição, referindo-se inclusive ao traidor como “diabólico leopardo” (PLATH, 2007, p. 161).

A respeito da alusão, Genette afirma que, ao contrário da citação, a alusão é uma referência sutil, uma leve menção ao assunto relacionado, mas sem uma análise profunda do fato utilizado, é uma figura de linguagem muito utilizada e que promove a intertextualidade entre os textos.

Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete. (GENETTE, 2006, p. 8)

A poeta recorre ao uso da alusão, buscando reforçar os sentimentos que pretende expressar, o uso de simbologias é uma das formas utilizadas pela poetiza para buscar uma maior representação da realidade que deseja representar em seus poemas.

O eu lírico novamente se apresenta como puro demais para esse traidor, refere-se ao sofrimento causado por sua febre, explicita a sopa, alimento que lhe fazia mal e simboliza a sua solidão comparando – a uma imensa camélia, tal flor é conhecida por ser muito grande e reforça a dimensão de seu sofrimento, representando o tamanho da solidão que afirma sentir e finaliza o poema purificada pelo fogo, e através dessa purificação só possível de se alcançar através do fogo figurando uma morte mítica do eu-lírico, e somente assim que se é possível chegar ao paraíso.

Plath, ao compor seus poemas, geralmente usava de base a terza rima que é composta por tercetos que seguem a rima em cadeia no padrão ABA, BCB, CDC, DED, e de ritmo pentâmetro iâmbico, que era o mais utilizado pelos escritores ingleses da sua época. O pentâmetro iâmbico, segundo o site recanto das letras é:

Um tipo de métrica que é utilizado em poesia e em drama. Descreve um determinado ritmo que as palavras estabelecem em cada verso. Esse ritmo é medido em pequenos grupos de sílabas; estes pequenos grupos são chamados de 'pé'. A palavra 'iâmbico' descreve o tipo de pé utilizado. A palavra pentâmetro indica que um verso tem cinco pés.

Essa rima em cadeia traz movimento ao poema e ao fazer com que cada terceto antecipe o som que ecoará duas vezes no terceto seguinte, traz ao poema mais simetria além de trazer desenvolvimento, ritmo e lógica.

Porém, a poeta por vezes quebra a sequência de rima externas, mas recupera a sonoridade do poema utilizando-se de rimas internas, assonâncias e outras figuras de linguagem, tirando o rigor tradicional e trazendo mais musicalidade aos seus poemas.

Ted Hughes, poeta inglês e também escritor de livros infantis, publica em 1998, alguns meses antes de morrer, o livro *Birthday Letters* que é uma coleção composta por 88 poemas que ganhou prestígio por ser considerado pela crítica como uma resposta explícita ao suicídio de sua ex-esposa, Sylvia Plath, em 1963, suas discussões e a seu casamento explosivo.

Em *Fever*, de Ted Hughes, o eu-lírico masculino refere-se ao cuidado oferecido a uma mulher acometida por uma febre, descreve os delírios e se posiciona como uma babá, como se tivesse se tornado

mãe da pessoa adoentada. Descreve uma sopa preparada e dada para alimentar a essa mulher que queima pela febre e refere-se a essa mulher, chamando-a de lobo. Afirma que esta mulher guardava um grito preso sobre uma catástrofe e finaliza o poema referindo-se a si mesmo como um homem de pedra, simbolizando sua força ao aguentar tudo calado e a essa mulher, como a mulher que se recupera da febre ao beber a sopa feita.

Em ambos os poemas é visível o diálogo estabelecido entre os eu-líricos. Os títulos são praticamente idênticos, traduzidos como Febre de 40 graus, de Sylvia Plath (1962) e Febre, de Ted Hughes (1998). No primeiro poema, o eu-lírico refere-se ao homem traidor como “leopardo” e no segundo poema, o eu-lírico refere-se à mulher que está com febre como “lobo”. Ambos usam nome de animais agressivos em seus vocativos.

O primeiro poema subverte o fogo da febre tornando-o o fogo do inferno, do pecador e o segundo poema diminui a intensidade, afirmando que houve uma febre, uma doença real.

O eu-lírico de *Fever 103º* afirma ser pura demais e acusa de traição ao usar expressões como “pecado”, “engordurando corpos dos adúlteros” e “seu corpo / me magoa como o mundo magoa Deus” enquanto o eu-lírico de *Fever* se coloca como um cuidador “eu a ninava, eu era babá”, insinua fingimento e afirma saber que a mulher com febre sabe do seu pecado ao afirmar: “Seu grito preso tão difícil / sobre o vermelho da catástrofe” e “E eu pensei / o quão doente ela está? Ela está exagerando?”.

Sobre a sopa, a diferença é gritante, enquanto o primeiro eu-lírico descreve a sopa como canja / aguada, água me deixa enjoada”, visando diminuir o valor do alimento preparado para denegrir quem a preparou, pois o seu cuidador é também o traidor, o segundo eu-lírico a mostra como “Fiz uma enorme sopa / cenouras, tomates, pimentas e cebolas, / a agitação do arco íris de cozinha o elixir”, valorizando a qualidade do alimento e ao mesmo tempo para reafirmar sua benevolência ao cuidar da mulher enferma.

E finalizam os poemas, o primeiro eu-lírico afirmando que o fogo em conjunto com o delírio da febre o renovou e o levou ao paraíso, simbolizando uma morte mítica, onde seria possível renascer mais puro e, além disso, sem sofrimento e liberto da dor da traição, tornando a morte mítica um dos símbolos que mais aparecem nos poemas de Plath.

Já o segundo eu-lírico se mostra, ao final do poema, uma pessoa calada que está alimentando a mulher enferma e aguentando toda a situação resignado, ao se descrever como um homem de pedra e repetindo por duas vezes que ele não disse nada, enquanto descreve a mulher como uma pessoa sobrecarregada e queimando em febre.

A esse diálogo existente entre os dois poemas dá-se o nome de hipertextualidade, conforme afirma Gerard Genette, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*:

Então o rebatizo daqui pra frente hipertextualidade. Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora – brota – e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria

ao mesmo tempo o hiper- e o meta-) ou texto derivado de outro texto preexistente. (GENETTE, 2006, p. 12).

A partir da definição de Genette é possível afirmar que *Fever 103º*, de 1962, de Sylvia Plath é um hipotexto enquanto *Fever*, de 1998, de Ted Hughes é um hipertexto, devido às relações, semelhanças e oposições que um texto apresenta em relação ao outro, quando analisados em conjunto.

O teórico russo, Bakhtin, também discorre acerca das relações de intertextualidade e do diálogo existente entre os textos que:

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem são autossuficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra “resposta” é empregada aqui no sentido lato): refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles. (BAKHTIN 2003, p. 317)

E a este eco dialógico é que Bakhtin denomina como dialogismo. É importante ressaltar que ambos os poemas possuem seu valor estético em separado, segundo o professor José Luiz Fiorin: “Estilos devem ser entendidos aqui como o conjunto das recorrências formais tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo que produzem um efeito de sentido de individualização” (FIORIN, citado em FOLKIS, 2013). O dialogismo aqui apresentando busca enriquecer as possíveis leituras dos poemas analisados, um novo sentido a poemas lidos individualmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que ao se ler poemas de escritores confessionais, é necessário refletir com muita atenção para a diferenciação entre autor e eu-lírico, evitando-se apenas analisar a vida da pessoa que escreve e deixando de priorizar os aspectos importantes existentes no poema, como a significação, a musicalidade e o tratamento estético produzido pelo poeta.

O teórico russo, Bakhtin, reforça essa importância chamando essas relações existentes na vida do autor e na poesia de seu eu-lírico de simples coincidências, e que esse material biográfico só assume valor estético depois de trabalhado pelo autor, ou seja, ficcionalizado na voz do eu-lírico.

A própria poetiza assinala essa separação ao se referir a difícil disciplina de se escrever poesia, ideia que vai ao encontro com as ideias de Bakhtin acerca do autor e a personagem e quanto ao uso do material biográfico para o processo criativo.

O poema *Fever 103º*, de 1962, de Sylvia Plath, é classificado, segundo a teoria de Gerard Genette, como hipotexto ao ser analisado em conjunto com o poema *Fever*, de 1998, classificado de hipertexto,

de Ted Hughes, pois ambos os poemas dialogam entre si, como se o eu-lírico de *Fever* respondesse às acusações do eu-lírico de *Fever 103º*, como se ele contasse a sua versão dos fatos, visto que ambos os poemas se assemelham nos títulos, nos vocativos e se opõem em suas descrições sobre o fogo, a sopa e seus papéis de seus eu-líricos na história apresentada nos poemas.

Existem também várias alusões que fortificam as simbologias criadas pela poetiza nas suas representações de mundo e de realidade, que aumentam ainda mais a ficcionalização e o acabamento estético de seus poemas.

Assim como Bakhtin afirma sobre os enunciados que podem ser ecos e lembranças de outros enunciados já ditos e que podem ser uma resposta a um enunciado já gerado, podendo concordar ou se opor a tudo o que já foi dito.

REFERÊNCIAS

ANGEL, S. **Terza rima**. Recanto das letras. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/3089854>> Acesso em: 01 jun. 2016.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIOT, T. **Ensaio**. São Paulo: Arte Editora, 1989.

FOLKIS, G. **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade**. Disponível em: <<http://oficina-de-filosofia.blogspot.com.br/2013/10/dialogismo-polifonia-e-intertextualidade.html>> Acesso em: 11 de jun. 2016

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GLOSSÁRIO Ceale. Minas Gerais: Faculdade de Educação da UFMG. Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/pacto-ficcional>> Acesso em: 01 jun. 2016.

HUGHES, T. **Fever**. The Delphi Project. Disponível em: <<http://goldgodgoaded.blogspot.com.br/2008/12/fever.html>> Acesso em: 01 jun. 2016.

PLATH, S. **Ariel**. São Paulo: Verus, 2007.

Submetido à publicação em 05 de dezembro de 2016.

Aprovado em 11 de fevereiro de 2017.