
TRIBUTO A MANOEL DE BARROS – ALGUMAS INCURSÕES EM SUA PRODUÇÃO POÉTICA

Marinei Almeida
(UNEMAT/MeEL-UFMT)

Período de recebimento dos textos: 04/08/2014 a 31/10/2014

Data de aceite: 10/11/2014

Resumo: Este artigo tem o objetivo de primeiramente de tecer uma singela homenagem a este grande poeta Manoel de Barros e apresenta de forma breve algumas incursões em sua produção poética ao abordar o encontro da poesia com outros campos artísticos, mas precisamente um diálogo entre a poesia e a pintura, entre a poesia e a música.

Palavras- Chave: Literatura brasileira, Mato Grosso, Manoel de Barros, poesia Mato-Grossense.

Sinossi: Questo articolo ha l'obbiettivo principale di tessere un semplice omaggio al grande poeta Manoel de Barros e di presentare brevemente delle incursioni nella sua produzione poetica abordando l'incontro della poesia con altri campi artistici, più precisamente un dialogo tra la poesia e la pittura, la poesia e la musica.

Keywords: Brazilian Literature, Mato Grosso, Manoel de Barros.

Em um pequeno poema de Cassiano Ricardo intitulado “Poética” há uma pergunta sobre o que é o poeta, à qual segue a resposta: o poeta é “um homem que ganha o pão com o suor do seu rosto”. Por ser o poeta um homem comum, da mesma forma, Ferreira Gullar dessacraliza essa figura dizendo que ela é o resultado da tradução de duas partes, “questão de vida ou de morte” que pode ser traduzida em arte: de uma primeira parte que “almoça e janta”, “pesa e pondera” e ainda é “vertigem”, “multidão”, “estranheza”, “ponderação”, e de outra que “se espanta” e “delira” que é “linguagem” e “solidão”.

Mesmo no confronto entre dois “seres”, o poeta se inscreve nesse paradoxo que não está dissociado entre si. Assim também lemos o poema “Os dois”, produzido por Manoel de Barros para falar destes seres: homem e poeta:

Eu sou dois seres
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.
O segundo é letral:
É fruto de uma natureza que pensa por imagens,
Como diria Paul Valéry.
O primeiro está aqui de unha, roupas chapéu e vaidades
O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades
Frases.

E aceitamos que você empregue o seu amor por nós.
(*Poemas Rupestres*, 2004)

Para Manoel de Barros o poeta é uma ilha lingüística e não há poeta sem metáforas:

Sem metáforas, eu me vejo assim: um fazendeiro do Pantanal, de bota e chapéu. Que anda no cerrado como quem anda na rua. Que desvia da cobra como quem desvia do carro. Que acha tristeza funda em berros de boi. Mas sem metáforas nós não somos poetas - nem você nem eu. (LUCINDA, 1997, p. 3-5).

O artista, na opinião desse poeta, tem o dever de inovar, de inventar com intuito de sair da mesmice. Assim, afirma: “Acho que os poetas têm o dever de não gostar de palavra acostuada. Aquela que aceita sempre o mesmo lugar

nas frases. Claro que se a gente não inventar novas maneiras de dizer, o idioma esclerosa” (Idem).

Ao tentar definir esse poeta brasileiro, muitas afirmações são postas pela crítica e imprensa. Para uns, Manoel de Barros é um dos maiores poetas que o Brasil produziu. Outros preferem defini-lo como “lírico da ecologia”, “poeta da inutilidade”, “poeta do Pantanal”, “poeta das insignificâncias”, “dono de nadifúndios”, “telúrico”, “surrealista-minimalista” e há algumas vozes que, contrariando a opinião de Guimarães Rosa que comparou a poesia do autor a um “doce de coco”, ressoam contrariamente à admiração de tal trabalho poético.

Na grande maioria, as definições sobre Manoel de Barros são retiradas das entrevistas concebidas por ele e/ou baseadas nas suas construções poéticas, em que várias delas não conseguem se deslocar das armadilhas que esses discursos congregam. Outros retratam o poeta com características do homem Manoel – “filho de João e Alice”, que tinha aversão a qualquer tipo de exposição em público, televisão, rádios e entrevistas realizadas com gravadores (LUCINDA, 1997, p.3).

Em quase todas entrevistas com Manoel de Barros ou matéria crítica sobre sua obra, percebe-se certa intenção em definir o “ser” poeta, ficando a impressão de que o poeta é julgado ou desenhado por meio de seus poemas, como Flaubert o foi na ocasião da publicação da famosa obra *Madame Bovary*, não levando em consideração que todo artista é livre para inventar, como já defendia Aristóteles ainda nos primórdios da literatura ocidental. Por sua vez, Manoel de Barros sempre afirmou não ser um poeta simples e sim complicado e contraditório, e que através de sua poética, lugar em que faz truques com o idioma, deixa falar o moleque, o vaqueiro, o menino, o bocó (Idem, p.4). Em outro momento ele afirmava que o “poeta é sempre um ser escaleno. São seres desconstruídos por suas palavras” (BARROS, 1990, p.314). “Daí que as

imaginações nutridas em suas obras podem fazer retratos falsos deles” (Idem), adverte o próprio poeta.

Questão esta, importante por se tratar do fator da sensibilidade que constantemente é suscitadora de outros problemas, como a perda daquela pela sociedade pós-industrial da era das máquinas, envolvida pela momentaneidade e pela técnica.

Diante desta breve apresentação, mais do ser poeta que do homem, este artigo tem o objetivo de primeiramente homenagear este grande poeta que há poucos dias, o homem (“de unha, roupa, chapéu e vaidades”) deixa este mundo e vai “voar fora da asa” em outras paragens que, com certeza estará em completa harmonia com a natureza, já que em sua passagem por cá viveu assim. Já o poeta, este continua agindo inusitadamente em nós leitores e amantes de poesias, por meio de seus versos, metáforas, “letras, sílabas, vaidades Frases”, pois, como pode um grande poeta morrer?

No fim da tarde, nossa mãe aparecia nos fundos do quintal. Meus filhos, o dia já envelheceu, entrem pra dentro.

É assim que ele, o grande Manoel de Barros, nos autoriza pensar: o dia envelheceu e o grande poeta das coisas inventadas, das infâncias, do vôo fora da asa, das crianças e dos bichos curvou-se para dentro de seu recolhimento, para dentro de sua casca de caramujo.

Manoel de Barros continua vivo por meio de seus mais de 27 livros publicados e festejados em uma carreira cuja duração de mais de 74 anos assinala a construção de mundos por meio da linguagem poética, por isso mesmo é que aqui optamos por empregar o verbo que se refere ao poeta no tempo presente e não no pretérito.

Das lições deste imortal poeta (desculpem-me a redundância, já que todo grande poeta é imortal) nos fica, dentre outras é que:

A maior riqueza do homem
é a sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito.

Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas,
que puxa válvulas, que olha o relógio,
que compra pão às 6 horas da tarde,
que vai lá fora, que aponta lápis,
que vê a chuva, etc, etc.

Perdoai
Mas eu preciso ser Outros
Eu penso renovar o homem usando borboletas.
(In: *Retrato do artista quando coisa*, 1998)

Desta maneira, portanto, este artigo que tem a intenção de tecer uma singela homenagem a este grande poeta apresenta de forma breve, já que o desenvolvimento mais apurado não cabe em poucas páginas, algumas incursões em sua produção poética ao abordar o encontro da poesia com outros campos artísticos, levando em consideração o que pondera Valéry (1999) ao afirmar que somente um trabalho consciente com a linguagem é capaz de marcar um estilo criativo de um artista, capaz também de transitar entre outros campos de representação, resultando em uma contribuição rica à arte.

No trabalho literário de Manoel de Barros, o diálogo com outras áreas de representação artística, sobretudo com a pintura e a música, é bastante marcante, como é o caso do empréstimo do título do quadro de Paul Klee, “Máquina de Chilrear”, de 1922, na IV parte de *Gramática expositiva do chão* (1990) “A Máquina de Chilrear e seu uso doméstico”. Em várias de suas obras também é comum a menção a artistas como Miró, Picasso, Mondigliani; a elementos ou referências de músicas clássicas e regionais. Essa intertextualidade presente nas obras de Manoel de Barros é resultado não apenas de sua grande habilidade no manuseio da arte de criação poética, mas também de vivência e conhecimento sobre outras áreas, pois sabemos que ainda jovem fez cursos sobre cinema e pintura no Museu de Arte Moderna em Nova York, experiência que

podemos ver refletida em suas poesias. Assertiva que vem ao encontro da opinião de Otavio Paz (2003) que afirma que o poema é meditação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores.

- Manoel de Barros e o trânsito entre outros campos de representação

- Poesia e pintura

O diálogo entre as artes sempre foi uma constante, no sentido de uma não excluir a outra e sim ampliar esse campo de representação artística, numa interação entre texto e imagem, levando em consideração que a literatura e a pintura, em uma relação enriquecedora, podem contribuir “para o processo de criação, sem deixar de respeitar suas particularidades. A literatura propicia a leitura da imagem e constrói por meio das palavras, da mesma forma a leitura de uma obra plástica pode levar à produção de uma escrita” (SILVA, 2010, p.165).

Apontamos, desta maneira, na obra *Gramática expositiva do chão* (1990), no trecho intitulado *Descrição da tela pelo Dr. Francisco Rodrigues de Miranda, amigo do preso* (p.11) um diálogo produtivo entre pintura e poesia. Como o título enuncia, vimos surgir através da descrição da tela um conjunto de elementos que, tal como em uma pintura, se torna possível presenciarmos um desfile de imagens inusitadas ante nosso olhar.

o artista recolhe neste quadro seus companheiros
pobres do chão: a lata a corda a borra vestígios de árvo-
res etc.

realiza uma colagem de estopa arame tampinha de
cerveja pedaços de jornal pedras e acrescenta inscrições
produzidas em muros – números truncados caretas
pênis coxas (2) e I aranha febril.
(p. 11)

Vislumbramos, então, no poema, um quadro formado por objetos insignificantes (tampinha de cerveja, pedaços de jornal, pedras) numa rica distribuição de elementos díspares, convivendo em um mesmo espaço. A

descrição dessa tela cubo-surrealista é realizada com uma enorme carga poética, ao mesmo tempo em que o artista opta pela escolha do material a trabalhar: “seus companheiros pobres do chão”, pois ao “aludir ao quadro o poema alude a si próprio”, na opinião de Berta Waldman (1990, p.26).

Octavio Paz (2003, p. 38) afirma que o sentido da imagem se traduz na própria imagem, e é isto, segundo esse crítico, que distingue o ato poético de outras experiências lingüísticas, uma vez que a imagem – “espaço onde os contrários se fundem” (idem, p. 50), tem o poder de transcender a linguagem, fazendo o “dizer poético dizer o indizível” (idem, p. 49).

Dessa maneira, ao promover o brusco encontro de elementos díspares, realizado através de “uma colagem” de fragmentos de objetos e ao trazê-los para um novo espaço - o artístico, o poeta acaba por sugerir o diálogo da poesia com a pintura, uma vez que num mesmo campo visual propõe a realização de um quadro dentro do próprio corpo poético. Assim também apontamos o diálogo deste poema com algumas produções de Juan Mirò, um dos artistas plásticos admirados por Manoel de Barros.

Por meio das imagens visualizadas nas palavras, uma outra tela vai sendo desenhada pelo olhar do poeta e se abre aos olhos do leitor, resultando num instigante quadro artístico no *Livro de Pré-coisas* (2003), no trecho que lemos a apresentação de Corumbá:

Aqui é o Portão de Entrada para o Pantanal
Estamos por cima de uma pedra branca enorme que
o rio Paraguai, lá embaixo, borda e lambe.
[...]
O tempo e as águas esculpem escombros nos
sobrados anciãos.
Desenham formas de larvas sobre as paredes podres
(são trabalhos que se fazem com rupturas – como
um poema).
Arbustos de espinhos com florimentos vermelhos
desabrem nas pedras.
As ruínas dão árvores!

(p. 11)

Diferentes das associações díspares que vimos no trecho antes citado, nos versos acima podemos visualizar o desenho de uma cidade através dos vários verbos que remetem a um trabalho artístico: “borda”, “esculpem”, “desenham”. São trabalhos que, como em um poema, exigem escolhas e combinações. Também ao contrário do “quadro-poema” acima comentado, aqui nestes versos, a sugestão da imagem da cidade, Corumbá, que o poeta enseja apresentar, não se dá pela junção de fragmentos, mas por meio de um encadeamento de ações que vem proporcionar tal proposta.

O tempo, por exemplo, não possui a ação de corrosão e sim de transformação, pois ao invés de destruir, este, juntamente com a ação da água, transforma os sobrados velhos e as ruínas. O tempo não destrói e nem corrói. Aqui o poeta luta contra a natureza das palavras e as obriga a irem além de si mesmas, isto é, ir além de seus significados relativos, para reproduzirmos as palavras de Octávio Paz (2003), quando este crítico argumenta que a característica principal do poema - “ser de palavras” (p.52) - é a “sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta para transcendê-la” (idem).

Mas, para que essa transcendência aconteça, continua Octavio Paz, o poema necessita da ligação da história e do meio que a alimenta. Isto não significa afirmar que o poema tem que falar de um passado datável ou tem que ser um passado, o poema escapa de qualquer sucessão histórica por ter a palavra como seu fundamento, e esta é uma categoria temporal que flutua sobre o tempo, “sempre com avidez de presente”, afirma Paz (idem, p.53).

Por isso, ao ler esse poema, vimos que este está balizado pelos verbos de ação no presente do indicativo, remetendo a um presente que sempre se renova numa ação constante. Portanto, o tempo que esculpe os sobrados anciãos e as ruínas se traduz na própria palavra poética que é cíclica, mutável, como é a

água do rio Paraguai. O tempo transformável, arquetípico, é encarnado no instante de comunhão poética graças às imagens construídas e combinadas pelo trabalho artístico.

Observamos ainda que o diálogo da poesia de Manoel de Barros com a arte visual, no caso a pintura, acontece também em outras obras desse poeta plural. Destacamos a técnica da fotografia que vem fortemente trabalhada na captação de imagens no livro *Ensaio fotográficos*, lançado em 2000, bem como o sugestivo título *Poemas Rupestres*, de 2004, além dos inúmeros versos, espalhados em sua produção, em que assistimos a combinação de elementos estilísticos conscientemente e competentemente utilizados por este poeta que remetem a plasticidade visual tal qual uma pintura.

- Poesia e música

Outro encontro entre áreas artísticas em obras de Manoel de Barros se dá através da música, contribuindo para a leveza e para o ritmo poético. Ainda em *Gramática expositiva do chão* (1990), na sexta parte intitulada “Desarticulados para a viola de cocho”, temos o empréstimo do ritmo e maneira de composição popular do Cururu. Título que, segundo Pe Afonso de Castro, “exemplifica bem as apropriações feitas pelo poeta do estilo e esquema dos violeiros populares para trabalhar versos, palavras e dar novas significações, enriquecendo esse costume popular” (CASTRO, 1992, p.32).

A nosso ver, esse empréstimo feito do Cururu - “canto primordial do folclore mato-grossense”, sobretudo “da baixada cuiabana, que se pode apresentar como roda de cantoria e dança” (GUAPO, s/d, s/p.), não tem somente a intenção de enriquecer o costume popular dessa região, como afirma o Pe. Afonso, posto que não se trata aqui de simples “apropriações feitas pelo poeta”, mas antes de tudo, de um trabalho que resulta de vivências, de observação da realidade do mundo vivido pelo poeta, e disso não se apropria, no limite essa

vivência é transportada com novas maneiras e/ou “outras cores” para o campo do trabalho artístico, considerando que “o poema é um produto social” (PAZ, 2003, p.54).

Entendemos esse funcionamento, portanto, como um significante diálogo cultural materializado no corpo poético do trabalho artístico desse poeta, e também como o reconhecimento da força que a poesia possui de dizer o “isto” e também o “aquilo” (idem, p.50), no ato de transformação das coisas e do homem. Dessa maneira, Manoel de Barros lança mão dos recursos das cantigas populares da região e os transformam, através do trabalho com as palavras, dos recursos da rima, da repetição, dos trocadilhos, em imagens encantatórias, conforme mostraremos daqui a pouco.

A apresentação do Cururu pode ser feita no mínimo por dois violeiros utilizando a viola de cocho e o ganzá. Classifica-se em sacra (“também chamada de função ou porfia, geralmente acontece após as orações aos santos de devoção popular e tem o objetivo de louvar ou homenagear aquele determinado santo” (GUAPO, s/d, s/p.) e profana (“aquela acompanhada pelos desafios e versos dos trovadores, por trovas de amor e uma variada coreografia” (idem). O cururu é uma cantoria dançada por pessoas exclusivamente do sexo masculino.

Nos versos trovados do Cururu acontece um “desafio livre para provar as possibilidades poéticas de cada cururueiro” (idem). Assim também, podemos ler na última parte de *Gramática expositiva do chão* (1990), momento em temos um desafio entre dois compadres, na ocasião em que o primeiro pergunta e o segundo responde:

- Cumpadre antão
me responda: quem coaxa
exerce alguma raiz?

- Sapo, cumpadre, enraíza-se
em estrumes de anta

- E lagartixa,
que no muro anda,
come o quê?

- Come a lagartixa,
o musgo que o muro.
Senão.
(p.51)

Uma vez mais, assistimos ao encontro de elementos de natureza diferentes como sapo, raiz, estrumes, muro, musgo. E, nesse tom, segue a “cantoria” entre esses dois “cumpadres”. Há na verdade uma “desarticulação” de temas fazendo jus ao título “Desarticulados para viola de cocho”, o que difere bastante da cantoria do Cururu. Há um jogo, portanto, mais acentuado nessa cantoria-poética apresentada nessa obra. Trata-se do jogo das palavras, pelo qual os “cumpadres” demonstram ousadia e desenvoltura com o linguajar que caracteriza tais personagens e, portanto, tal cultura. Essas pessoas simples lançam mão dos elementos de seu meio para simbolizar, não que isso não ocorra nas cantigas do Cururu, nas quais estão contidos costumes e tradições ligados à religião.

As estrofes apresentadas estão ligadas por uma cadeia de correspondências fônicas articuladas pela presença do oxímoro, uma vez que o elemento raiz, numa primeira leitura, é associado à árvore e aqui vem como resultado da função exercida pelo sapo, que por sua vez vem seguido por uma outra contradição, inserida nessa cadeia de associação: esse sapo “enraíza-se” não na terra, mas “em estrume de anta”. Outra ligação fônica está presente na repetição do encadeamento frasal, quando a última estrofe começa com o enunciado da estrofe anterior:

- e largatixa,
que no muro anda,
come o que?

- Come a largatixa,

o musgo que o muro.
Senão.

A estrofe que responde a anterior por meio de trocadilho utiliza, também, uma inversão frasal e termina sem uma conclusão da sentença, na apresentação da conjunção “senão” seguida de um ponto final, a qual pede um complemento se assim a classificamos. Por outro lado, pode também ser lido como um substantivo que não traz um acompanhamento para caracterizar a logicidade do discurso. Nesse caso, a atitude de Manoel de Barros em relação ao empréstimo da cantiga do Cururu ultrapassa o simples fator de enriquecer o costume popular, como afirmou Pe Afonso (antes citado), pois não se trata tão somente de repetição ou intensificação desse costume popular, do qual o poeta lança mão, mas, há, sobretudo, um trabalho de transformação da palavra transcendendo a sua significação primária, o que, aliás, é o papel da poesia, para retomarmos as reflexões de Octavio Paz (2003).

Portanto, enquanto poeta que observa sua cultura e que a aproveita na criação de seu trabalho artístico, Manoel de Barros vai muito além da simples combinação metafórica.

Lemos ainda em “Desarticulados para viola de cocho”:

- E martelo
grama de Castela, móbile
estrela, bridão
lua e cambão
vulva e pilão, Elisa
valise, nurse
pulvis e aldabras, que são?
- Palabras.
(p. 51-52)

A sonoridade nestes versos é reforçada através das aliterações das oclusivas surdas t, p (martelo, *Castela*, estrela, *pilão*, *pulvis*, *palabras*) que dominam os versos dessa estrofe e que resultam em um ritmo forte e marcado junto à sibilante v (vulva, valise, pulvis), que, por sua vez, encontra eco nas

assonâncias das vogais brilhantes a, é, ó. Toda essa rica combinação acaba criando uma unidade sonora através da combinação de outros recursos, utilizados como a combinação dos elementos que aparentemente não possui nexos entre si como: “luz e cambão”, “vulva e pilão”. Há aí um encadeamento de jogo de palavras que soa como uma brincadeira infantil, que resulta de uma linguagem oral e que remete à cantiga popular, a qual Manoel de Barros traz com uma outra roupagem significativa.

Antonio Candido (1996, p. 45) nos lembra que o ritmo é “uma realidade profunda da vida e da sociedade”, e que quando o “homem imprime ritmo à sua palavra, para obter efeito estético, está criando um elemento que liga esta palavra ao mundo natural e social” e, portanto, cria para esta palavra uma “eficácia equivalente à eficácia que o ritmo pode trazer ao gesto humano produtivo”, e aqui acrescentaríamos, para o gesto artístico. Nesse sentido, podemos afirmar que em Manoel de Barros comparece uma estreita ligação do seu trabalho com o mundo social que o rodeia, levando em consideração que “o poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo” (PAZ, 2003, p.55).

No decorrer de nosso percurso de leitura sobre a produção deste poeta, afirmamos que não o lemos como poeta que trabalha o regional, regionalismo no sentido estrito da palavra. Denominação já recebida por Manoel de Barros ao fazer uso, em suas produções, de recursos regionais como o discurso oral, o costume, como, por exemplo, o que acabamos de ver sobre o resgate do tema do Cururu, um canto folclórico típico da região norte do Mato Grosso, região de onde este escritor provém.

Apontamos nesse diálogo à aparente “desarticulação” da linguagem, para a qual o poeta chama atenção ao fazer um empréstimo da cantiga popular regional, logo da oralidade, para o corpo textual. Tal recurso acaba por determinar e marcar um processo poético que valoriza os “impulsos ingênitos da

própria linguagem” (FRIEDRICH, 1991, p.51), quando se descobre a possibilidade de criar um poema, sobretudo quando o poeta traz um diálogo frutífero com outros campos artísticos.

Referências

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão – poesia quase toda**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. **Gramática expositiva do chão**. 3. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **Retrato do artista quando coisa**. 3. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Poemas Rupestres**. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Ensaio fotográficos**. 5. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 2005.

BARROS, Martha. “Com o poeta Manoel de Barros”. In: BARROS, Manoel de. **Gramática Espositiva do Chão – poesia quase toda**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP: 1996.

CASTRO, Pe. Afonso. **A poética de Manoel de Barros**. Campo Grande: FUCMT-UCDB, 1992.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)**. Trad. Marise M. Curioni. Das Poesias: Dora F. da Silva. 2e. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GUAPO, Milton Perreira de Pinho. **Remedeia co que tem. Formação Básica da Musicalidade Mato-Grossense**. Cuiabá: Ará Indústria e Comércio de Cosmético Ltda, [s/d e s/p].

LUCINDA, Elisa. “Poesia em comunhão”. In: **Jornal do Brasil** (Caderno Domingo). Rio de Janeiro, ano 22, n. 1103, 22 de junho de 1997.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SILVA, Frederico Fernando Souza. “Literatura e pintura: uma leitura possível em sala de aula”. In: *Revista Trama Interdisciplinar – Ano 1 – Volume 1 – 2010*.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WALDMAN, Berta. “Poesia ao Rés do Chão” In: BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.