

Dos inutensílios do poeta ou A arte de acender vaga-lumes: a poesia de Manoel de Barros

Ângelo Bruno Lucas de Oliveira⁷
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

O presente trabalho elege três poemas de Manoel de Barros, a partir dos quais é possível tecer comentários sobre a poesia e sua natureza. Constituem, pois, o *corpus* da pesquisa, o excerto número IX de “Sabiá com trevas”, o fragmento V de “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada” e “Comparamento”. Os escritos mantêm similaridades com o pensamento de parte da teoria literária do século XX, que vê a literatura de modo distinto da tradição, atribuindo-lhe características como o vazio e a ausência de sentido. Pensadores que seguem essa linha teórica e que constituem a base teórica do presente estudo são, dentre outros, Barthes (2004, 2007, 2010), Blanchot (1997, 2005, 2011), Deleuze (2011) e Nancy (2013). A poesia de Manoel de Barros, como apresentada aqui, corrobora o pensamento dos autores, investindo a si própria de um caráter autorreflexivo e autocrítico.

Palavras-chave:

Manoel de Barros. Poesia. Ausência de sentido.

Abstract

This work elects three poems by Manoel de Barros, from which is possible to write commentaries about poetry and its nature. Thus, the *corpus* of this research consists of excerpt IX of “Sabiá com trevas”, the fragment V of “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada” and “Comparamento”. The writings are close to the thought of part of literary theory of the twentieth century. This thought sees literature of a different way, endowing it with features as the empty and meaninglessness. Thinkers who follow this theoretical line and constitutes the theoretical basis of this work, among others, are Barthes (2004, 2007, 2010), Blanchot (1997, 2005, 2011), Deleuze (2011) and Nancy (2013). The poetry of Manoel de Barros as shown here corroborates the thought of the authors, endowing itself with a reflective and self-critical character.

Keywords

Manoel de Barros. Poetry. Meaninglessness.

⁷ Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará

*“Poesia não é para compreender mas para incorporar
Entender é parede: procure ser uma árvore”
(Manoel de Barros)*

O título deste ensaio provém de duas das muitas maneiras pelas quais Manoel de Barros se refere à poesia. Autor de mais de vinte livros, um dos temas mais recorrentes de sua produção é o próprio fazer poético. Tanto é assim que dele já se afirmou: “Barros cria, por meio de seus poemas, um verdadeiro tratado poético confirmando os mecanismos utilizados por ele” (PINHEIRO, 2011, p. 13). Esse tratado, no entanto, não se faz por métodos acadêmicos ou investigativos, mas pelo contato da poesia consigo própria. Assim, os termos pelos quais a poesia barrosiana faz referência a si mesma aproximam-se todos do ínfimo e do inútil, tanto que um dos versos dos quais vem o título deste escrito diz: “O poema é antes de tudo um inutensílio” (BARROS, 2013, p. 159).

Ao aproximar a poesia da nugacidade e da nulidade, Manoel de Barros não se encontra só. Embora não com sua força poética e nem com suas imagens de “uma agramaticalidade quase insana” (BARROS, 2013, p. 243), outros pensadores do fazer literário fazem coro a seus versos, afirmando a não-utilidade da poesia. Com isso, longe de depreciar o verso poético, é intenção desses pensadores fazer reluzir a poesia em sua natureza mesma, despida de sentidos ou relações que possam embotar sua realidade. Eles, juntamente com o poeta, ao declararem que a poesia é um inutensílio, anunciam seu caráter complexo, que pouco se presta a enrijecimentos, mas que “faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles” (BARTHES, 2007, p. 18). Desse modo, é nosso objetivo, neste ensaio, analisar a nulidade e o vazio que Manoel de Barros anuncia em sua poesia e confrontá-los com as ideias de alguns desses pensadores, a fim de nos apropriar de seus conceitos e poder, não decifrar, mas, quiçá, aproximarmo-nos e vislumbrar um pouco daquilo “de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela” (BLANCHOT, 2005, p. 293): a literatura.

Reconhecemos, no entanto, a grandeza do propósito e nossos mirrados limites. Assim, elegemos dentre a produção barrosiana três poemas que servirão de amostra para nossas considerações. São eles: o excerto número IX do poema “Sabiá com trevas”, publicado em *Arranjos para assobio* (1980); o fragmento V do poema “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, publicado em *O guardador de águas* (1989); e o poema “Comparamento”, publicado em *Ensaios fotográficos* (2000).

Dentre os pensadores que partilham da noção de poesia não-útil expressa por Manoel de Barros, selecionamos alguns cujo pensamento, julgamos, pode lançar luz não apenas teórica mas também poética sobre seus versos. São eles Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Adélia Prado e Susan Sontag.

Iniciamos nossa discussão pelo poema cujo verso já reproduzimos acima, o fragmento IX de “Sabiá com trevas”:

IX.

O poema é antes de tudo um inutensílio.

Hora de iniciar algum
convém se vestir roupa de trapo.

Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

Faz um bem janela aberta
uma veia aberta.

Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
enquanto vida houver.

Ninguém é pai de um poema sem morrer.
(BARROS, 2013, p. 159).

O poeta abre o poema anunciando sua *desutilidade*, que não é dotada, na poética barrosiana, de um caráter negativo. Pelo contrário, essa negatividade é positiva e, por isso, paradoxal. É de se notar que o eu-lírico não renega a existência do poema. Chamá-lo de *inutensílio*, ao invés de caracterizá-lo simplesmente de *inútil*, é indício de que o poeta reconhece materialidade e funcionalidade no poema. Sua função é esta: não servir. Daí que preferimos à palavra *inutilidade* o termo *desutilidade*, uma vez que a serventia do poema é a de não ser útil. Não servindo, tendo uma existência, portanto, absoluta, da qual não admite ser demovido, parece-nos prudente então questionar: como se justifica o poema? E é Blanchot quem nos responde, referindo-se à literatura como um todo: “ela é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente” (BLANCHOT, 2005, p. 293). O poema não carece de justificativas que não as suas próprias. Sendo um objeto de natureza complexa e paradoxal, mais que explicar a realidade ou apoiar-se nela, o poema age como fundador, estabelecendo um mundo no qual os sentidos estão transtornados e no qual a lógica não se aplica como instrumento de mensuração. É isso que sabiamente afirma o menino do poema “Infantil”, que foi comido por uma onça e depois teve o corpo atravessado por um

caminhão: “Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia./ Eu não preciso de fazer razão” (BARROS, 2013, p. 377).

Outro algo que nos chama a atenção no referido poema é sua segunda estrofe, em que o eu-lírico afirma a necessidade de vestir-se de trapos para escrever. Sendo Manoel de Barros um poeta do ínfimo, cuja matéria de poesia é, além da palavra, um pente, uma árvore, uma lesma, um chevrolé gosmento, uma lata e as coisas mais ordinárias, não nos admira que o poeta reconheça a necessidade do trapo para escrever. Longe das roupas finas e bem costuradas da gramática, o poeta prefere os andrajos da escrita, em que os retalhos se juntam um ao outro sem a necessidade de ordem, coordenativa ou subordinativa. Ele parece querer escrever não um verso bem alinhavado, mas um verso atravancado, um verso cheio de abismos, fragmentado como alguém que se lança embaixo de um carro. Ele afirma o bem que faz ao poema uma janela e uma veia aberta. A janela e a veia aberta são interrupções, obstáculos à planura de uma parede ou ao fluxo saudável dos fluidos. Isso, para Blanchot, essa interrupção, é sinal de poesia.

O objeto nunca anuncia o que é mas para o que serve. Não aparece. Para que apareça, e isso tem sido dito com não menor frequência, é necessário que uma ruptura no circuito do uso, uma brecha, uma anomalia, o faça sair do mundo, saltar de seus gonzos, e parece então que, não sendo mais, torna-se sua aparência, sua imagem, o que era antes de ser coisa útil ou valor significativo. (BLANCHOT, 2011, p. 242).

Para Blanchot, o objeto artístico, sobretudo o literário, resulta de uma quebra na ordem normal das coisas. No caso da literatura, do uso comum da língua. Possuindo uma linguagem que não se presta à comunicação, uma linguagem de inutilidade, o verso poético aparece. Ele não indica sua serventia, mas sua natureza; daí ser inútil, ou melhor, servir para nada. Diferente dos utensílios, cuja natureza é absorvida por sua serventia, no poema, serventia e natureza são uma única e mesma coisa. Elas fazem o poema aparecer como objeto, como materialidade, não como portador de um sentido recôndito que é mister decifrar. Como afirma Roland Barthes, “a pretensão de ‘decifrar’ um texto torna-se totalmente inútil” (BARTHES, 2004, p. 63). É bem certo que, ao dizer isso, o autor de *O rumor da língua* não tinha em mente unicamente a escrita poética, mas a escritura como um todo. Espécimes dessa escritura, as produções de Manoel de Barros protagonizam essa inutilidade. Decorre disso que, a elas, podemos aplicar a frase do pensador francês, quando diz: “tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, ‘desfiada’ [...] em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo” (BARTHES, 2004, p. 63).

Assim, o poema é um segredo eterno, do qual nenhum leitor — nem mesmo, quiçá, o poeta — conhece a totalidade. Isso porque, como diz Barthes, não há fundo, o poema não significa, o poema é.

É consciente disso, talvez, que o objeto de nosso estudo chega ao fim com o anúncio da morte do autor. Aquele a quem o vulgo considera detentor dos segredos poéticos admite a existência poética a partir de sua própria anulação. Ao termo *autor*, Barthes prefere *scriptor* (BARTHES, 2004), ou seja: o poema é feito por alguém que escreve e que, quando encerra sua ação, deixa de ser um escritor e é, tanto quanto nós, repellido pelo produto de sua escrita. Tanto quanto nós, ele pouco conhece de seus versos.

O escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* que o distancia de si mesmo, que o afasta ou o obriga a regressar àquela situação de “afastamento” em que se encerrou inicialmente, a fim de se converter no entendimento do que lhe cumpria escrever. De modo que se encontra agora de novo no início de sua tarefa e se encontra de novo na vizinhança, na intimidade errante do lado de fora [...] (BLANCHOT, 2011, p. 14-15).

Excluindo leitor e escritor de seu interior, o poema configura-se como coisa *desútil*, que não pode ser decifrada; é algo hermético, cuja abertura só se dá pelo lado de dentro e cuja finalidade é apenas esta: ser. Como afirma Jean-Luc Nancy: “O poema é a coisa feita do próprio fazer” (NANCY, 2013, p. 420). Isso ele diz num ensaio intitulado “Fazer, a poesia”, em que já desde o título percebemos a afirmativa intransitiva do ato poético. Ao interpor, entre verbo e substantivo, a vírgula, Nancy elimina o elo de subordinação naturalmente esperado pela ausência da pontuação. Uma vez eliminado esse elo, ambos os termos, “fazer” e “poesia”, tornam-se iguais e intransitivos, um implicando o sentido do outro. É o que diz o eu-lírico de Barros ao anunciar a desutilidade de seu fazer nos versos transcritos e também em outro lugar, onde fala: “Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia” (BARROS, 2013, p. 320). Desse modo, a poesia aparece em Manoel de Barros como um fazer por excelência, movido pela negatividade e sem nenhuma finalidade. Mais que querer dizer algo, ele quer, como diz o último trecho transposto, dizer nada, dizer o nada.

Isso nos leva ao segundo poema que elegemos:

V
Escrever nem uma coisa
Nem outra —
A fim de dizer todas —
Ou, pelo menos, nenhuma.

Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar —
Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes.
(BARROS, 2013, p. 242).

Neste outro poema, Manoel de Barros acentua o que até aqui vínhamos discutindo. Se naquele outro anunciava a inutilidade do verso poético, neste ele revela um anseio da poesia: o de desexplicar, com o fim de dizer, como já sabemos, o nada. Parece exatamente fluir desse nada o jorro da poesia, como Blanchot nos informa: “é um nada que pede para falar, nada fala, nada encontra seu ser na palavra, e o ser da palavra não é nada. Essa fórmula explica por que o ideal da literatura pôde ser este: nada dizer, falar para nada dizer” (BLANCHOT, 1997, p. 312).

Novamente entra em cena a negatividade paradoxal da poesia, pois esse nada, longe de ser ausência completa, é presença da ausência. O que o poeta busca dizer em seu verso é inexprimível, é, quiçá, aquilo que Heidegger denominou de *coisidade da coisa*, que não se confunde com o somatório de suas características nem com suas propriedades, mas que é como uma essência, uma origem particular do objeto, à qual o acesso é negado. Hermética, essa coisidade só permite um acesso indireto, só permite que dela nos acerquemos, como aqui já ficou dito, nos desviando, indo para além ou para aquém dela. É por isso que, querendo dizer todas as coisas, o poeta tenta a via oposta, a de nomear “pelo menos, nenhuma”.

Nesse processo, ele se aproxima da experiência poética como a concebe Adélia Prado. Para ela, tal experiência se aproxima da religiosa: “Essa ausência, essa ausência do sentido também é uma experiência religiosa, porque é ausência de *sentido*” (PRADO, 1999, p. 18). Para a poetisa, assim como é vedado à língua humana descrever uma experiência espiritual, também é vedado ao poeta nomear a natureza, ou a essência, da poesia. Dessa maneira, ambas as coisas só podem se mostrar escondendo-se, só se revelam obstruindo-se e constituem o caráter complexo da linguagem que as nomeia, porque são “uma tentativa de falar do inefável, daquilo que não pode ser dito e que não tem palavras. Então a peleja humana é essa: é dizer, tentar dizer uma coisa que não pode ser dita por causa mesmo de sua natureza” (PRADO, 1999, p. 19). Diante dessa impossibilidade, portanto, resta ao poeta a desexplicação. Ou seja, rendido pela impossibilidade de fazer sentido, ele se submete à exigência do verso e deixa que o nada fale, deixa que as regras do fazer poético operem e que o texto se construa sem a vênua da razão ou da gramática. Essa rendição, contudo, não é passiva, é estratégica. Por meio dela o poeta busca acercar-se do recinto fechado do núcleo poético, para o qual a única descrição possível — e ainda incompleta — é aquela que se faz

no intervalo, na suspensão do sentido ou das regras, na interrupção, em que o objeto deixa de lado seu uso e revela sua natureza. Sendo, pois, a poesia instrumento de palavras, ela as transtorna, as faz vibrar fora do eixo e dizer aquilo que usualmente não diriam, ela faz “a língua fugir, [fá-la] deslizar numa linha de feitiçaria e não [para] de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação” (DELEUZE, 2011, p. 141). Funda-se, assim, uma língua nova em que, por exemplo, permitem-se os termos *inutensílio* e *desexplicar*.

Nessa tremulação, a poesia se constrói sem dar tributos a nada; torna-se, portanto, como já dissemos, inútil. E, ao seguir suas próprias leis, seus sentidos são únicos, não se deixando entrever. Por isso ao poeta resta desexplicar as coisas: sua função não é explicar o mundo e seus elementos, mas transtorná-los no campo poético e desestruturar seu sentido. Por isso Adélia Prado afirma: “uma poesia que é decifrável é uma má poesia” (PRADO, 1999, p. 22). Isso, dirão alguns, ameaça a crítica e a análise literária. É verdade. Isso as põe em xeque e as obriga a uma reorganização. Pois, anuviando os sentidos, Manoel de Barros, bem como outros escritores, permite que o poema apareça em sua concretude, “Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes”. Isso nos leva a um novo modo de encarar o objeto poético. Se não podemos mais decifrá-lo, se não há mais um sentido, se o poema é inútil e não explica nada, que fazer dele? Susan Sontag nos responde: “En lugar de una hermenéutica, necesitamos, una erótica del arte” (SONTAG, 1984, p. 27). Desse modo, mais que buscar sentidos e interpretações para o poema, parece ser útil desfrutá-lo. Não por acaso Roland Barthes, em seu *O prazer do texto*, associa determinados tipos de escrita à fruição. São textos como os de Manoel de Barros que põem “em estado de perda [...] [fazem] vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, [fazem] entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 2010, p. 20-21).

Assim, no embotamento dos sentidos, o poema brilha em sua existência mesma. Como um vaga-lume cuja luz passa a ser percebida quando o sol declina, o poema de Manoel de Barros ganha volume quando cessam sobre ele os raios de uma leitura racional, decifradora, que tenta ver em suas linhas sentidos históricos, culturais e pouco poéticos. Seu *Livro de pré-coisas* (1985), cujo subtítulo é “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal”, começa com um “Anúncio”, no qual o poeta repele os já citados sentidos extratextuais que se possam associar a seus poemas. Ele diz: “Este não é um livro *sobre* o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódoas de imagens. Festejos

de linguagem” (BARROS, 2013, p. 183). O Pantanal de seu verso não é real, é linguístico, como a Itabira que Drummond tanto cantou apesar de ter dito: “Não cantes a tua cidade, deixa-a em paz” (ANDRADE, 2011, p. 24).

A poesia em Manoel de Barros tem, portanto, esse caráter desexplicativo, uma vez que nela a linguagem é outra que não a da gramática e os sentidos não se podem decifrar, mas apenas ser deslindados, como nos informa Barthes. Como o fiel da experiência religiosa, Manoel de Barros sabe que o encanto da poesia provém daquilo que desconhece e do qual tenta se acercar. Decorre disso que sua linguagem, em vez de lançar luz, confunde o mundo e transtorna os sentidos. Rompendo com as normas, ela se enche de neologismos e empregos pouco usuais da língua, que a fazem obscurecer, que a fazem funcionar fora dos eixos e deixam luzir o poema em sua natureza de “vaga-lumes entortados de luz” (BARROS, 2013, p. 143).

Detenhamo-nos, agora, sobre “Comparamento”:

COMPARAMENTO

Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
folhas secas, penas de urubu
E demais trombolhos.
Seria como o percurso de uma palavra antes de
chegar ao poema.
As palavras, na viagem para o poema, recebem
nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades.
E demais escorralhas.
As palavras se sujam de nós na viagem.
Mas desembarcam no poema escorreitas: como que
filtradas.
E livres das tripas do nosso espírito.
(BARROS, 2013, p. 354).

Neste poema, Manoel de Barros descreve com propriedade o processo pelo qual ocorre o obscurecimento do poema e sua inutilidade. Como vimos, a linguagem poética opera um *mau funcionamento* na língua, fazendo com que ela salte para fora de seus gonzos e diga aquilo que, corriqueiramente, não diz. Este talvez seja o labor do poeta: limpar as palavras, filtrá-las de seus sentidos já arraigados para que brilhem por si mesmas em sua materialidade e, funcionando mal, permitam que a linguagem desponte, e não o ser.

Na fala poética exprime-se esse fato de que os seres se calam. Mas como é que isso acontece? Os seres calam-se, mas é então o ser que tende a voltar a ser fala, e a palavra quer ser. A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial; a linguagem fala como o essencial e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial. Isso significa, em primeiro lugar, que as palavras, tendo a iniciativa, não

devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins. (BLANCHOT, 2011, p. 35).

Blanchot sintetiza bem os assuntos que até aqui discutimos. Para ele, ao não designar nada que exista no mundo real, a palavra poética instaura a si mesma e fala por si só. Seu sentido não é mais o de representar, mas o de apresentar. Apresenta a si mesma, com sua existência real e livre de sentidos desgastados. Funciona seguindo suas leis próprias e tem como objetivo deixar que o nada fale; quer falar para nada dizer. Nesse processo, faz-se necessário que as palavras do poema não sejam as de um homem ou de um qualquer indivíduo, mas que elas falem por si mesmas. Assim, as tardes que pousam na beira das latas, os vidros moles que correm atrás das casas e as fivelas que prendem silêncios não podem ser verificados no cotidiano. Eles não são o homem que os escreve, mas tão somente palavras luzindo em sua materialidade. Como afirmou o poeta no primeiro poema de que tratamos, tornar-se autor de um poema é suprimir-se, é morrer, é retirar-se do verso para que ele exista por si só. E que é a existência do verso?

É quiçá aquilo que Heidegger denominou origem ou coisidade, aquilo que Blanchot chama de fala essencial e Adélia Prado intitula experiência religiosa. Descrever essas coisas não é possível com a língua cotidiana, que, como afirma Barthes, é “fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 2007, p. 14). Para dizer essas coisas, é necessário trapacear a língua, fazê-la sair de seus trilhos costumeiros, fazê-la delirar e, portanto, libertá-la das folhas secas, das penas de urubu e dos demais trombolhos. É necessário filtrá-la. Como diz Adélia Prado, é preciso uma língua que expresse a existência do verso: “E essa língua, no caso, é o poema” (PRADO, 1999, p. 19).

E o poema, Manoel de Barros nos diz, é um inutensílio. Sua serventia é a de acender os vaga-lumes, para que brilhem. Sua poesia, ele parece nos querer dizer, quer nos pegar pelo sentido (não pelo significado, mas pela sensação). Ela se aproxima da erótica proposta por Sontag, pois pretere o significado em nome da beleza. E essa beleza é a do poema em sua materialidade. Manoel de Barros transtorna a língua, abala os significados, para ter, é o que nos parece, o prazer de ver a noite atravancada de vaga-lumes, mostrando não só a si mesmos, mas o espaço que os separa, o escuro, a noite, aquela *outra* noite anunciada por Blanchot (2011), na qual nada se vê e sobre a qual nada se diz, mas de onde provém o canto silencioso e inebriante, a origem, a essência, o ser mesmo da literatura.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Procura da poesia” in _____. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013.

BARTHES, Roland. “A morte de autor” in _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiótica literária do Colégio de França, pronunciada em 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BLANCHOT, Maurice. “A literatura e o direito à morte” in _____. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, s.d.

NANCY, Jean-Luc. “Fazer, a poesia” in *Alea*. Rio de Janeiro. Vol 15/2. P. 414-422. jul-dez, 2013.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. **Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente**: o jogo dialético da poética de Manoel de Barros. 2011. 142 f. Tese (Doutorado em Letras) — Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PRADO, Adélia “A arte como experiência religiosa” in MAHFOUD, Miguel e MASSIMI, Marina (org.). *Diante do mistério: psicologia e senso religioso*. São Paulo: Loyola, 1999.

SONTAG, Susan. “Contra la interpretación” in _____. **Contra la interpretación y otros ensayos**. Trad. Horacio Vazquez Rial. Barcelona: Seix Barral, 1984.