

LÍRICA SOCIAL DE FARIAS DE CARVALHO:

Ismael Gomes de Menezes¹

Berenice Coroa de Carvalho²

RESUMO

O presente artigo apresenta uma leitura da obra poética de Farias Carvalho intitulada *Pássaro de cinza*, publicada originalmente em 1957. Pretende-se inicialmente esboçar breve nota biográfica a respeito do autor, assim como situar sua participação no Clube da Madrugada. Em seguida, observaremos diversos aspectos desta obra do poeta, como a significativa vinculação com uma poética socialmente comprometida, as estruturas imagéticas e o diálogo que realiza entre poesia e prosa.

Palavras-chave: poesia; prosa; literatura amazonense; Farias de Carvalho; Clube da Madrugada.

¹Graduando do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas

²Professora Mestra do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas

1. Considerações iniciais

Nos anos 50, a poesia praticada no Amazonas mudou seus paradigmas graças ao aparecimento do Clube da Madrugada. Surgido em 1954, o Clube contestava a literatura e a crítica que o antecederam, propondo a renovação das letras e da cultura, num movimento que procurava uma sincronia com as transformações culturais que se efetivavam no restante do país. Fundado oficialmente em 22 de novembro de 1954, a agremiação reavaliava a cultura amazonense e propunha novas formas e conteúdos para o fazer poético, assim como para as demais expressões da cultura amazônica.

Surge assim uma nova geração de escritores e artistas plásticos que, numa atitude provocativa dirigida às gerações que o antecederam, pretendia e transformou as concepções de poesia e de cultura, de um modo geral. Uma geração menos acadêmica e mais aberta às propostas vanguardistas do seu tempo. Menos acadêmica porque abraçava o experimentalismo, questionando a produção cultural, que se tornara canônica no Amazonas.

Nesse contexto, no plano nacional, voltado para as ideias nacionalistas e desenvolvimentistas do contexto do pós-guerra, no qual toma impulso o governo de JK e, no plano local, marcado pelo descompasso espaço-temporal da cultura amazônica, surgem poetas, contistas e críticos que pretendem alinhar-se às conquistas estéticas nacionais e universais. Jorge Tufic, Sebastião Norões, Alencar e Silva, Erasmo Linhares, Luiz Bacellar, Elson Farias, Antísthenes Pinto e muitos outros que fizeram parte deste movimento vanguardista transformaram a cultura amazonense, superando o provincianismo e as expressões artísticas excessivamente eruditas. O poeta Farias de Carvalho também se faz presente entre as expressões dessa época.

Carlos Farias Ouro de Carvalho nasceu em Manaus, no dia 8 de setembro de 1930. Além de poeta e professor de língua portuguesa e literatura do Colégio Estadual Pedro II, foi membro fundador e terceiro presidente do Clube da Madrugada (1956-57), destacando-se como jornalista e deputado estadual, em 1954, num momento em que PSD e PTB disputavam a sucessão governamental: “E o vate decide-se tomar partido pela causa do primeiro. Sob o pseudônimo de ‘Barão Língua de Trapo’, saiu para a luta. Sua arma: o verso; seu objetivo: a moralização dos costumes”(Blog do Catador de

Papéis). Esboçando um perfil do poeta, Arthur Engrácio (1976, 133) destaca seu temperamento boêmio e extravagante, estabelecendo um contraponto entre sua personalidade exuberante e sua dicção poética, concluindo ser “a poesia a única coisa, na vida, que encara com seriedade”, resultando dessa confluência a sua autenticidade.

A produção poética de Farias de Carvalho, pouco conhecida, encontra-se em dois livros: *Pássaro de Cinza*, publicado em 1957, e *Cartilha do Bem Amar com Lições de bem Sofrer*, de 1965. Engrácio (Idem, 134) destaca o caráter popular da primeira publicação do poeta e, por esta razão, mais acessível ao público. Quanto à segunda, considera-a mais voltada para os “problemas sociais da humanidade”, comparando-a à lírica social de Neruda e Castro Alves.

Pássaro de Cinza, objeto de estudo deste artigo, é uma obra relevante para literatura amazonense. Nela se encontra pela primeira vez a lírica refinada e engajada de Farias de Carvalho. Sua primeira reedição, em 2000, e a segunda, em 2005, ambas pela editora Valer, reafirmam sua importância, mostrando que, embora ainda pouco conhecida pelo grande público, continua sendo bastante significativa e de inestimável valor para a poesia regional.

2. Uma poesia com andamento de prosa

Acreditamos que a primeira recepção crítica da obra de Farias de Carvalho tenha sido feita por Arthur Engrácio, crítico, contista e romancista pertencente ao Clube da Madrugada, em *A berlinda literária*, publicada em 1976. Destacando a autenticidade e personalidade excêntrica do poeta, refere-se à característica popular da sua obra, que classifica como humanista e, por isso, acessível ao grande público. Apontando sua oscilação entre o lirismo puro e a poesia participante, refere-se à popularidade que o aspecto declamatório confere à obra do poeta:

Da camada média à camada mais humilde do povo, ele é cantado. Declamam-no nos saraus literários; recitam-no nas tertúlias sociais; lêem-no nas atividades escolares, nas reuniões operárias, numa prova bem viva e eloquente do quanto seu autor se acha integrado na alma de todos aqueles que, como ele, comungam do eterno drama humano. (p.135)

Segundo Pinto (2014, p.102), a poesia de Farias de Carvalho é marcada por um empenho político e pelo trânsito de sua linguagem poética entre o que denomina de

“discursividade”, que compreendemos aqui como prosaico, e certo hermetismo, uma linguagem mais cifrada que tenderia mais ao poético.

Teles (2005) enfatiza, no prefácio do livro, o diálogo com a memória como linha de análise, elementos que propiciam a reconstrução da memória da infância como ruínas que vão sendo recolhidas pela voz lírica que compõe o tecido poético de *Pássaro de Cinza*.

Marcada por um forte tom de amargura, *Pássaro de Cinza* revela o diálogo com a memória, ao recuperar as lembranças de tempos idos, sobretudo da infância. Seu título, já torna perceptível este caráter nostálgico e melancólico – a imagem do pássaro de cinzas remete o leitor às ruínas de um passado estiolado, de cinzas, que aflora à memória.

Outra imagem que também nos ocorre é a da célebre Fênix, pássaro que todo dia renascia das cinzas, num suspiro de vida, paixão e liberdade; porém, era destinada a ser consumida pelo fogo, ao cair da noite, na madrugada, e voltar ao pó, ao breu sombrio das cinzas. (Silva, M. p. 56)

O leitor se vê diante de uma poética da angústia com o passar do tempo, que destrói as experiências mais autênticas e com a sua conseqüente desesperança em relação ao porvir, como se anuncia: *Desses mortos ocasos esquecidos/Chega-me agora o pássaro de cinza/De ontem são suas asas, de silêncio (...)*.

A obra está dividida em três partes: *Baú velho, Poemas do povo e Poemas dedicados*. Na primeira, dedicada a Sebastião Norões, Alfredo de Belmonte Pessoa e Mário Ypiranga Monteiro, temos 9 poemas, dentre os quais 7 são sonetos. A predominância do soneto, na sua forma moderna, um dos emblemas da Geração de 45, nos remete à influência dessa poética na poesia de Farias de Carvalho, como se anuncia no prólogo. A infância aparece como tema central. O título “Baú Velho”, metáfora que diz respeito ao seu próprio inconsciente, nos remete a um passado remoto, onde coisas antigas são guardadas, coisas ligadas às experiências da infância já perdidas ou distantes do eu lírico adulto.

Em *Pássaro de Cinza*, o eu-lírico parece transitar entre dois espaços: o da evocação da infância e o da banalidade do presente. Giorgio Agamben afirma que o lugar da infância é o lugar da relação entre experiência e linguagem (1979, p. 11). Para o filósofo, o homem e o poeta modernos tornam-se incapazes de viver ou transmitir a

experiência, por estarem mergulhados na banalidade do cotidiano, no reino da mercadoria, no qual o extraordinário e a aventura não têm mais lugar: “O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz – mas nenhum deles se tornou uma experiência” (p.22). A criação poética reage à expropriação da experiência transformando a inexperenciável em condição normal, oscilando entre a nostalgia da experiência e a consciência de sua impossibilidade. Desse modo, nesta obra, o sujeito poético faz o percurso entre essas duas atmosferas: a da evocação da aventura da infância e a da trivialidade do cotidiano do presente. De um lado, observa-se o mito de uma infância paradisíaca (nostalgicamente evocada pela imagem do bosque das “marés antigas”, de onde surgem os “os fantasmas/ desses velhos piratas que ficaram/ tatuados na penumbra de olhos idosos” (AGAMBEN, p.31); de outro, a angústia decorrente da impossibilidade de vivê-la ou revivê-la. O eu lírico, assim, vai reconstruindo a “geografia física” da infância, montando o quebra-cabeça da memória a partir da atualização de suas vivências, através da tópica do *ubi sunt*, isto é, “onde estão?”. “Essas palavras extraídas da frase latina *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?* (“Onde estão os que existiram antes de nós?”) fazem referência à melancolia diante da perda irremediável de todas as realizações humanas e ao tempo que tudo destrói.” (BERBARA, 2017). Ou seja, esta tópica aqui é concernente às pessoas e lugares do seu passado: a primeira namorada, o padre, a praça, o cinema, etc. Os poemas subsequentes ao prólogo dessa primeira parte também remetem a essa tentativa de construção de um tempo que já se foi. Suas lembranças, que às vezes parecem involuntárias, vão surgindo em forma de poesia. Tais reminiscências, portanto, não estão dispostas em uma ordem cronológica de suas experiências, mas sim um estilo vacilante da memória.

A segunda parte do livro (*Poemas do Povo*) é dedicada a Alberto Amorim e possui 26 poemas. A nota mais marcante dessa parte é o discurso poético engajado: o eu lírico volta-se para as questões políticas, assumindo uma posição crítica a respeito das mazelas sociais: a fome, a solidão, a pobreza. Para o filósofo Theodor Adorno, a poesia não deve ser feita nem entendida como algo alheio à realidade social a ser transformada:

[...] essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a situação resiste, não se curvando a nada de heterônimo e

constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente.(ADORNO, 1974, 68 – 69)

Nesta parte há sempre uma utopia que pulsa nos poemas em relação às possibilidades de realização de uma sociedade mais justa, que só se concretizará na medida em que o homem se libertar de sua condição alienada. Isso está presente de forma clara no poema *Nova República*, por exemplo, onde a metáfora “bonecos”, simboliza tal alienação:

Vou começar a construir meu mundo
Este, que não suporto, me asfixia.
Os olhos já se cansam de assistir
A mecânica dança dos bonecos.

Apesar do cunho mais político desta segunda parte, nota-se também a presença de lamentações referentes aos dissabores do amor, como em *Elegia que a Tarde Ditou*(p.53):

Elegia sem cor: que não tem cor
esta ausência brutal e sem motivo;
gosto de morte, Elza, que não vivo
longe do gosto bom do teu amor.

Em *Poemas Dedicados*, terceira parte do livro, o poeta presta homenagem a grandes nomes da poesia amazonense, nacional e internacional (Sebastião Norões, Jorge Tufic, Manoel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Monteiro de Lima, Nicolás Guillén, Pablo Neruda). Aqui o poeta revela as suas afinidades eletivas e afetivas, sua filiação estético-estilística aos poetas que homenageia. Mas também dedica um poema ao seu pai (*Através do silêncio*, p.89), em que prevalece novamente o tom elegíaco; e outro para a “menina do canteiro”, onde transparece mais uma vez a face engajada da sua obra. Neste poema narrativo, o eu lírico mostra a lamentável condição de escrava em que vivia a menina Sebastiana, deixando muito clara a intertextualidade com a obra poética de Nicolás Guillén, onde também há denúncia de escravidão e forte comprometimento social. Chamada de vaca pela sua senhora, a negra Sebastiana sofre duros castigos quando demora a realizar algum serviço. A metáfora “canteiro” significa tanto o lugar onde a menina trabalha, quanto as feridas que a patroa fazia em seu corpo.

(...)
E quando às vezes piedosa,
custava a colher os ramos

como mãe que prolongasse
 a vida em jogo de um filho,
 o peixe-boi da patroa
 rasgava-lhe o couro nu
 traçando canteiros vivos
 na pele de Sebastiana. (p.107)

A sua condição física é demonstrada pelo quiasmo em que seu corpo é comparado ao instrumento de trabalho:

E nunca sabia o sol
 distinguir corretamente
 (mesmo com o fogo nos olhos)
 A Sebastiana da enxada
 e a enxada da Sebastiana. (p. 104)

O nome Sebastiana, variante feminina de Sebastião, significa algo sagrado ou glorioso. Mas neste poema, ironicamente, o que a menina menos tem é algum tipo de glória. E o poeta faz o leitor sentir a dor de alguém que às vezes parece conter o choro para que as flores, não percam a beleza, como ela já perdeu.

Os seus sonhos, o seu mundo
 Os seus pais, os seus irmãos
 estavam ali no jardim. (...) (p.106)

(...)
 Parece que a menina
 tinha medo que os canteiros,
 se a vissem chorar,
 chorassem também, perdendo
 a cor e o brilho no pranto (p.108)

Essa resignação e sofrimento só acabam quando a menina morre:

partiu para a grande viagem.
 Não houve berro nem relho
 Que a erguessem mais da terra. (p.108)
 (...)
 Uma papoula vermelha desfez-se em pétalas de sangue
 no peito magro e ossudo
 da menina Sebastiana... (p.109)

No diálogo com outras vozes poéticas, algumas imagens se repetem com bastante frequência em *Pássaro de Cinza*. A estrela, por exemplo, aparecemais de dez vezes na obra, sinalizandouma claraintertextualidade com a poesia de Manoel Bandeira em cuja a obra estametáfora também é uma constante.

(...)Poeta menino sempre,
 Eu só queria poder,
 me largaria bem mais alto
 numa estrela qualquer, no cocoruto
 da tua estrela da manhã, e lá,
 teceria uma rede, teus poemas,
 só pra poder ficar tranquilamente,
 cumprindo essa missão que Deus só dá
 para os grandes eleitos como tu:

ficar pescando, pescador, pescando,
 pescando a dor dos outros pelo mundo. (p.88)

Além de nos reportar a um dos poemas mais significativos de Bandeira, também evidencia um conteúdo em comum na obra de ambos: a estrela nos remete a ideia de algo belo mas inalcançável, o que na obra de Farias é um tempo ao qual já não se pode mais voltar. Nesse sentido, não é por acaso que a imagem poética do ‘menino’ também seja bastante recorrente, como em Bandeira.

Em relação à imagem da rosa, não é diferente. Destacada quase sempre em letra maiúscula, a rosa aparece muitas vezes, simbolizando a pureza e a sensibilidade com a qual o eu lírico quer construir seu outro mundo e que carece a este em que se encontra:

(...) saibam de longe
 que a Rosa
 é a bússola de amor que está faltando
 na caravela atônita do mundo.(p. 83)

No poema “Ciclos da Poesia”, da segunda parte do livro, o sujeito poético aborda um procedimento de construção poética em contraste com um modelo mais clássico e canônico de se fazer poesia. Na diferença apresentada entre o “poeta caminheiro” e o “poeta estátua”, é confirmada a escolha do eu-lírico e do próprio Farias quanto à maneira de poetizar:

(...) O Poeta caminheiro olha as coisas da vida
 e canta a poesia pura que há nas coisas
 – pedra, poste, varanda, esterco fumegante,
 águas em fim de tarde, baús cheios de infância,
 vigília – pasto de tempo e de memórias,
 rima pão com bigornas e martelos,
 suor com sangue e com revoluções. (p.54)

(...)

(...)o poeta estátua baixa o pince-nez
 Inventa uns olhos tristes de penumbra
 e fala, a palavra se esforça em ser metrificada:

São uns loucos, uns burros e sacrílegos;
 a beleza do verso está nas rimas
 na contagem das sílabas cantantes,
 na imagem, na grandeza do tesouro.
 Poesia para mim não passa disto:
 versos rimados, métrica cantante,
 filigranas e luas, sóis e adiante
 e fecho eterno, o fecho deslumbrante. (p.55)

Como um poeta caminheiro, Farias de Carvalho joga com as formas poéticas, de modo que o leitor, ao ler sua obra, percebe que os poemas têm outro andamento que extrapola o ritmo simplesmente poético, aproximando-se, ou quase transformando-se em prosa. O que se observa aqui, portanto, é uma escrita mais experimental, marcada por um tom declamatório que nos apresenta uma outra possibilidade de expressão verbal entre lírico e o narrativo.

Nem poesia, nem prosa, mas uma terceira via. Algo que compreenda uma tensão comum aos modelos que precedem; um texto que se propõe a ser poema, mas também prosa, como se desse encontro de qualidades surgisse uma alternativa à repetição dos modelos (Paixão, 2012, p.273)

Pelo o que também nos indica o crítico Fernando Paixão, o poema em prosa surge em meados do século XIX e tem o poeta Charles Baudelaire como seu principal inaugurador. Embora não seja firmada como uma escola ou movimento literário bem definido, essa nova abordagem da escrita também revela um caráter transformador e engajado da poesia, visto que é concebida na contramão de todas as mesmas ordens estéticas e sociais vigentes até então.

Não chega a constituir, porém, uma tendência organizada em grupo ou mobilizada por manifestos, com localização geográfica certa. Nem consta dentre os “ismos” conhecidos (...). Sua matéria aparece aqui e ali, na voz de certos poetas e representa uma escrita qualificada em face das angústias emergentes, no contexto da segunda metade do século XX. E cujos ventos chegam à atualidade. (Paixão, 2012, p.276)

Nesta “poética prosaica” de Farias, a formalidade clássica do soneto é quebrada pelo andamento de prosa. Essa fluidez ou trânsito entre o poético e o prosaico deve ao uso de alguns recursos linguísticos que remetem o leitor às especificidades da prosa. O *enjambement*, por exemplo, recurso poético que consiste em romper com a estrutura métrica de um verso, é usado exaustivamente pelo poeta (292, distribuídos nos 45 poemas). Só no prólogo do livro, em forma de soneto, há mais de

cinco ocorrências deste “desalinhamento”. O poeta também deixa entrever esse caráter declamatório de seu discurso poético pela grande quantidade de meta-poemas e pelos versos que podem indicar uma dúvida ou contradição sobre sua própria condição de poeta. Em *O Poeta* (p.77), por exemplo, responde no primeiro verso a pergunta presente no subtítulo “Poeta?”: “Não sei se sou...”. O título “Tentativa de poema para ti, Bandeira” (p.87), bem como a maneira como se refere a seus versos “não sei quem falou que é poesia”, além de demonstrar um *topos* modéstia, também colocaria em evidência mais uma vez o fato de que seu modo de conceber poesia não corresponde de todo ao poético, nem ao prosaico, mas sim a uma outra alternativa entre estes dois gêneros.

O crítico Zé Maria Pinto, em seu livro *Lira da Madrugada*, sobre a poesia do clube, diz que “o verso medido, típico da geração de 45, convive com o verso livre da melhor tradição modernista. Ainda como parte da linguagem, o humor e a circunspeção mantêm relações cordiais.” (Pinto, 2014, p. 28). De fato, analisando todo o conjunto dos versos, parece que a poesia de Farias está sempre em movimento, ou seja, não é nem um pouco rígida quanto ao tamanho dos versos e das estrofes. Fica claro no texto, sobretudo nos poemas em que descreve suas amarguras, inquietações e agonias, um desejo de extravasar, de transformar, representado na forma que está sempre valorizando o conteúdo.

Embora a linguagem erudita também seja usada pelo poeta, em todo o livro, e principalmente na segunda parte, *Poemas do Povo*, o que prevalece é justamente a linguagem popular ou coloquial:

“Estrelas só a Dalva,
a mesma que acabou de agorinha
nascer dentro do verso...(p.65)

Tal característica, evidentemente, não significa que sua obra possui menor valor, visto que “se o poema é escrito no que chama de linguagem de todos, estamos diante de uma arte madura. Arte clara é arte grande” (Paz, 1982, p.52). Seu discurso poético também é permeado por algumas ironias, gírias e neologismos que conferem à obra um tom bem-humorado, como na passagem em que o eu-lírico fala de uma possível teimosia que alguns poetas tem em querer escrever de uma forma que ele considera ultrapassada.

O poema termina aqui, forma imperfeita e rude;
a chave de ouro, amigo poeta estátua
deve andar caducando por aí
– indico antologias empoeiradas,
o antiquário chinês LIN-TEY MO-SIA... (p. 57)

3. Considerações finais

A partir do desenvolvimento deste trabalho, foi possível tecer uma análise mais apurada a respeito de uma obra pouco conhecida pelo grande público e sobre a qual as referências são quase inexistentes: *Pássaro de Cinza*. Evidentemente, o presente estudo não abarca todos os assuntos que podem ser analisados neste livro de poesia, tendo em vista toda sua riqueza temática. Porém, faz uma leitura relevante e que atende a curiosidade e torna menos árdua a atividade de futuros pesquisadores e apreciadores da literatura local.

Trazendo à luz, primeiramente, um pouco mais de dados importantes da biografia do poeta Farias de Carvalho situando-o dentro do contexto de fundação do Clube da Madrugada, percebemos, através de traços de seu discurso poético, sua afinidade estética e formal com a chamada geração de 45. O soneto, por exemplo, uma das formas poéticas preferidas desta fase, está presente em todas as três partes do livro, em especial na segunda, não obedecendo, entretanto, regras mais tradicionais de versificação, demonstrando uma das características mais marcantes da obra: uma discursividade de prosa. A oscilação entre o lírico e o prosaico é o principal dispositivo da sua expressão poética. Isso fica mais visível através de alguns recursos utilizados pelo autor como os versos livres, a pouca quantidade de rimas, os enjambements, etc. Ou seja, Farias assimila outras vozes poéticas sem deixar de encontrar um modo próprio e original de expressar seu lirismo.

Em outro momento, demos ênfase também aos poemas de teor mais político, onde o eu lírico aparece mais socialmente comprometido e inconformado com questões tanto de ordem individual, como de ordem coletiva sobre um mundo que poderia ser transformado. O percurso por um passado que deixou muita saudade e um presente que o asfixia é o voo do pássaro que quer se libertar, mas que está ferido, já é de cinza. Nesse sentido, a obra parece ser um chamado para que também participemos da construção de um novo mundo, totalmente diferente deste, cujas mazelas, mostradas por Farias há mais de meio século, infelizmente ainda são muito frequentes nos nossos tempos atuais.

4. Referências

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, ed.34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *História e Infância*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BERBARA, Maria. *De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre a representação da vanitas na cultura ocidental*. Juiz de Fora. Instituto de Artes e Design da UFJF, 2017.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CARVALHO, Farias de. *Pássaro de cinza*. Manaus: Editora Valer, 2005.

CARVALHO, Berenice. *O Suplemento literário do Clube da Madrugada*. Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas. Manaus: UEA, 2015.

<http://catadordepapeis.blogspot.com/2016/04/farias-de-carvalho-poeta.html>>acesso em: 07 jun. 2018.

ENGRÁCIO, Arthur. *A berlinda literária*. Manaus: Prefeitura Municipal, 1976.

KRUGER, Marcos Frederico. *Nas trilhas da literatura amazonense*. Manaus: Editora BK, 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAIXÃO, F. *Poema em prosa: poética da pequena reflexão*. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, p. 273-286, 1 dez. 2012.

PINTO, Zemaria. Manaus: *Coreli & Jiquitaia*, 2014.

ROLON, Renata Beatriz Brandespin. *A prosa poética de Manoel de Barros: lirismo, mitos e memórias*. Cuiabá: Instituto de Linguagem da UFMT, 2006.