

# O diálogo entre poesia e outras artes

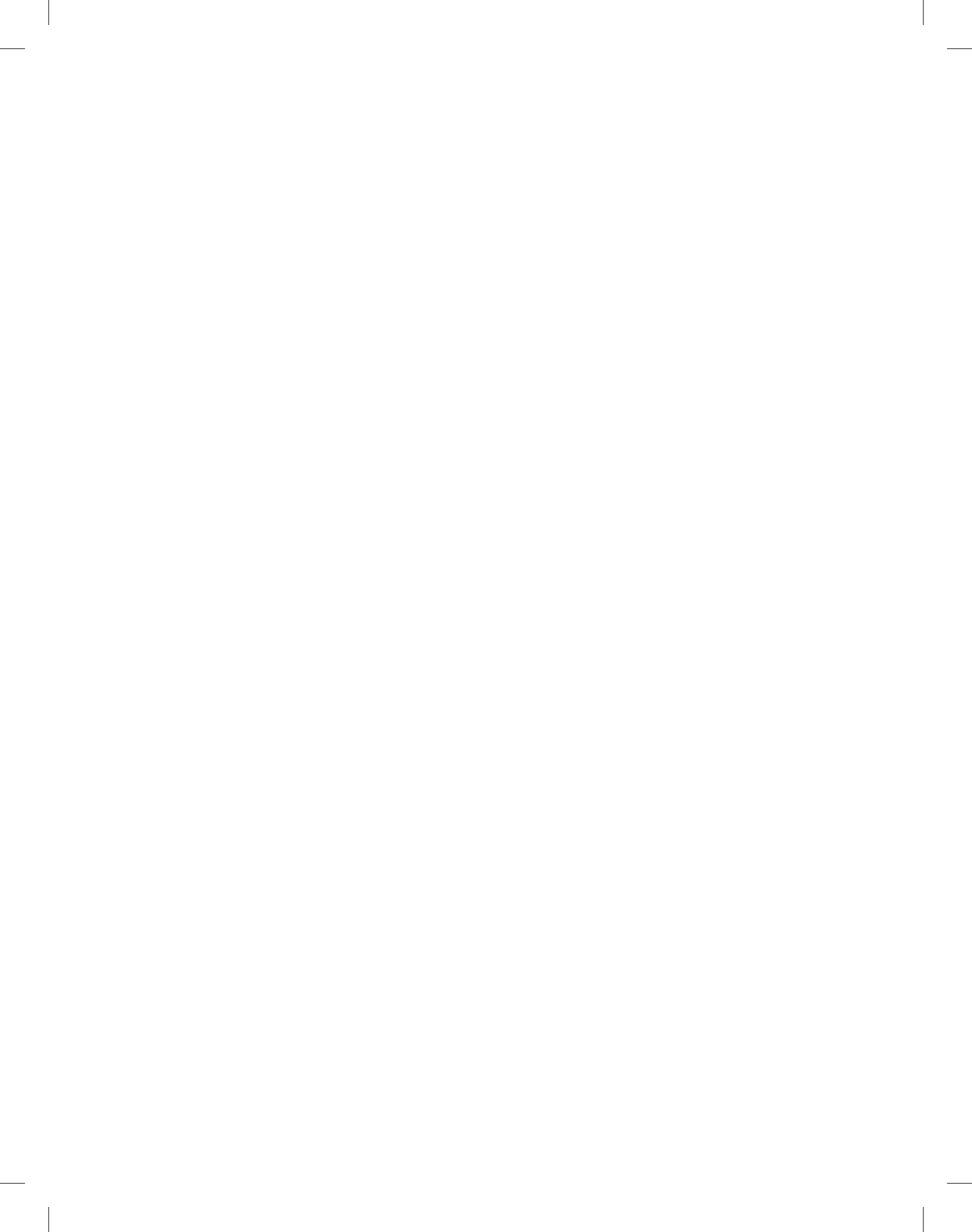
**Luiz Henrique Barbosa\***

***Resumo***

*O objetivo com este artigo foi identificar os possíveis diálogos entre a poesia e as outras artes. Apoiados na afirmação de Solange Ribeiro de Oliveira de que é possível comparar a ordem literária com outra ordem estética, tentou-se aqui aproximar a poesia de outra estética artística. Para isso, foram selecionados dois poetas do Modernismo brasileiro: João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros. Chegou-se à conclusão de que o fazer poético desses autores apresenta semelhanças com as técnicas utilizadas pela estética surrealista.*

***Palavras-chave:*** Poesia. Outras artes. João Cabral de Melo Neto. Manoel de Barros.

\* Mestre em Literatura Brasileira pela UFMG. Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Professor dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Pedagogia da Universidade Fumec.



## Introdução

A comemoração dos 90 anos da Semana de Arte Moderna é oportuna para que possamos fazer novamente o que foi feito pelos artistas que a integraram: a aproximação entre as artes. O evento, realizado durante três dias no Teatro Municipal de São Paulo, aproximou músicos, poetas, escultores e pintores, que apresentaram pontos comuns entre as várias estéticas: a influência da máquina e das vanguardas europeias. A união das artes por meio de um paradigma comum não é, entretanto, a única forma de aproximação entre elas. Podemos traçar, por exemplo, diálogos entre as diversas artes baseando-nos na influência de uma sobre a outra.

Oliveira (1983) fala-nos sobre a possibilidade de traçar paralelos entre as artes. Ao considerarmos a literatura como um “sistema de sistemas”, haverá uma relação entre “a ordem literária e outras ordens estética, social, ou histórica, deixando a porta aberta para a comparação entre as artes, aqui incluindo seus estilos.” (OLIVEIRA, 1983, p. 47)

Apoiados na afirmação desse autor, tentamos aqui aproximar a poesia da estética do Surrealismo, bem como mostrar que Manoel de Barros e João Cabral de Melo Neto assimilaram, em seu fazer poético, algumas técnicas da estética surrealista. Começamos falando um pouco do Surrealismo, movimento artístico que tem como marco oficial o ano de 1924, quando André Breton, um de seus líderes, escreve o *Manifesto do Surrealismo*.

O Surrealismo<sup>1</sup> tem como uma de suas principais características a elevação dos objetos concretos e banais ao estatuto de arte. Faz isso destruindo o significado que eles adquiriram de seu uso utilitário. Os surrealistas desejam revelar o que se encontra por trás do conteúdo manifesto dos objetos. Como fazem isso? Como podem representar o vir-a-ser de um objeto? Construindo algo mediante a união de realidades distantes. Essa técnica foi muito utilizada também pelo Cubismo e pelo Dadaísmo. Podemos citar como exemplo de um produto do Dadaísmo os *ready-mades*, de Marcel Duchamp.

Ao colocar uma roda de bicicleta em cima de um tamborete, Duchamp retirou desses objetos sua função utilitária e provocou no observador da obra a sensação experimentada quando se está diante de uma arte abstrata. É como se ele estivesse diante de algo que não possui um referente real, externo. Poderemos extrair uma significação de cada objeto se analisado individualmente, mas que significação poderemos extrair desse incomum encontro? Como estamos diante de um objeto sem existência utilitária real, tenderemos a analisá-lo apenas como um objeto estético, por mais estranho que ele possa parecer. É exatamente

---

<sup>1</sup> Não apresentaremos aqui todas as características do movimento, mas somente aquelas mais visivelmente assimiladas pelas poéticas de Cabral e Barros.

isso que nos mostra a seguinte frase de Lautréamont, cara aos integrantes do Surrealismo: “Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”. (LAUTRÉAMONT, 1980 *apud* MORAES, 2002, p. 40)

Moraes (2002, p. 40) mostra-nos que “mais que apontar um caminho decisivo para o movimento, ela [a frase] parecia indicar os novos campos de experiência poética”. Segundo a autora, a expressão coloca em destaque o pensamento analógico, o único que, de acordo com Breton (2001), teria a capacidade de produzir efeitos poéticos. Afirma, ainda, que o processo analógico não estava restrito a comparar os diversos elementos do universo; era preciso criar as comparações de elementos que irão apresentar um distanciamento.

Torna-se necessário, aqui, discutir que tipo metáfora é produzida na poesia surrealista em razão do ato criador sobre a linguagem levada a cabo por seus poetas. Riffaterre (1989) mostra-nos que a sensação desconcertante produzida pela imagem surrealista não se dá unicamente pela utilização de elementos exteriores ao poema, mas também por um modo peculiar de produção do verso. Afirma-nos o autor:

As imagens surrealistas são geralmente obscuras e desconcertantes, e até mesmo absurdas. Os críticos geralmente se contentam em constatar essa obscuridade ou explicá-la pela inspiração subconsciente ou qualquer outro fator exterior ao poema. Contudo, parece-me que muitas dessas imagens só aparecem obscuras e gratuitas se forem consideradas isoladamente. Em contexto, explicam-se através daquilo que as precede: elas têm antecedentes mais facilmente decifráveis, aos quais são ligadas por uma cadeia ininterrupta de associações verbais que resultam da escrita automática. O arbitrário dessas imagens só existe com relação aos nossos hábitos lógicos, a nossa atitude utilitária diante da realidade e da linguagem. (RIFFATERRE, 1989, p. 195)

Segundo Riffaterre, a sintaxe do poema surrealista somente nos parecerá ilógica se levarmos em consideração a linguagem utilitária, padronizada, que adotamos para nos comunicar. No entanto, poderemos decifrá-la se tivermos conhecimento do método da escrita automática desenvolvida pelos surrealistas.

A escrita automática foi uma técnica desenvolvida pelos surrealistas de produção de texto sem o controle racional do sujeito. Guiados pelo princípio da liberdade, os surrealistas desejavam produzir um texto em que os arranjos das palavras não passassem pelo crivo ordenador do escritor. Durozoi e Lecherbonnier (1972, p. 119) assim explicarão tal técnica:

Aparentemente, nada mais simples: tratar-se-ia apenas de fazer o vazio no seu espírito, a fim de que aí se possa operar um afluxo incontrolado de palavras; deixar falar em si a linguagem, sem tentar orientá-la por pouco que seja; confiar a escrita a um ditado interior, que obriga a transcrever o que ela se dá a ouvir.

O desejo dos surrealistas com a escrita automática é o de deixar a própria linguagem falar. Em tal processo a comunicação, a informação sobre algo, deixa de ser um fim a ser conquistado para que seja valorizada a linguagem por si própria e não por sua função utilitária. Como consequência da valorização da linguagem, teremos a não subserviência da palavra ao processo de comunicação; ela não mais será utilizada como veículo de conhecimento na voz de um sujeito. Blanchot (1987) identifica essa soberania da linguagem na fala poética; principalmente em alguns momentos da poesia de Mallarmé. Segundo o crítico,

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 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. Doravante, não é Mallarmé quem fala mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem. (BLANCHOT, 1987, p. 35)

Para Blanchot, encontramos em Mallarmé um universo de palavras guiado pelo som, pelo ritmo, num espaço "soberanamente autônomo". Essa soberania da linguagem a destituiu da posição segunda que tantas vezes ocupa. Ela deixa de ser um veículo de mediação para se chegar à realidade, para se tornar a própria realidade. Torna-se óbvio, portanto, que, se o estatuto da linguagem já não é mais o de representar um mundo exterior a ela, e sim expor a sua essência, estamos distante de uma linguagem que produz comunicação e pensamento. Encontramos, assim, textos poéticos que promovem uma guerra à sintaxe e à significação, textos que são guiados mais pelo fio do ritmo e da sonoridade dos vocábulos do que pelo seu sentido.

Breton foi influenciado pela obra *A interpretação dos sonhos*, de Freud, por ela apresentar uma tese cara aos surrealistas: as múltiplas possibilidades de sentido que um signo carrega. Nessa obra, Freud mostra-nos que as imagens oníricas estão ligadas a outra lógica, a do inconsciente,

produtora de sentidos diversos daquele que apreendemos de forma imediata quando do encontro com o signo visual.

Sobre a obra de Freud, França (2008, p. 98) diz:

O ponto fundamental da tese de *A interpretação dos Sonhos* é que o sonho é uma linguagem em imagens numa composição pictórica onde a figurabilidade é a própria forma de expressão e onde a articulação dos elementos ocupa o lugar das palavras, cujo valor é significante e não da ordem do significado, ou seja, a imagem não é portadora ela mesma de seu significado.

Essa não coincidência entre o significante e o significado, verificada no processo do sonho, é amplamente utilizada na pintura surrealista, diferentemente do que acontece, por exemplo, em uma pintura realista.

O que queremos ressaltar aqui é que, diferentemente de uma obra realista em que as imagens são elas próprias portadoras do significado, nas obras surrealistas elas são significantes que devem ser interpretados pelo espectador<sup>2</sup>. Decorre daí que as obras surrealistas exigem maior participação do espectador, já que o sentido é deslocado das imagens para a conjunção imagem-olhar.

Vimos, ao explicarmos o processo da escrita automática, que a representação de um sujeito autônomo, agente, ordenador do discurso, desaparecerá para dar surgimento a um sujeito passivo, dominado pela linguagem. Podemos verificar tal sujeição no poema “Composição”, de *Pedra do sono*, primeiro livro de Cabral:

Frutas decapitadas, mapas,  
Aves que preni sob o chapéu,  
Não sei que vitrolas errantes,  
A cidade que nasce e morre,  
No teu olho a flor, trilhos  
Que me abandonam, jornais  
Que me chegam pela janela  
Repetem os gestos obscenos  
Que vejo fazerem as flores  
Me vigiando em noites apagadas  
Onde nuvens invariavelmente  
Chovem prantos que não digo (MELO NETO, 1999, p. 52)

Peixoto (1983, p. 23) associa esse poema a um processo de colagem. Para a autora, “‘Composição’ suscita uma perplexidade através da enumeração caótica e de uma disposição de objetos que dificulta a imediata

<sup>2</sup> É necessário esclarecer aqui que mesmo as imagens realistas provocaram nos observadores percepções distintas. O que queremos ressaltar é que o fato de haver uma similitude entre as imagens e a realidade concreta permite a um observador uma primeira percepção comum a vários outros.

compreensão do leitor”. Podemos afirmar, também, que existe no poema uma ausência de “discursividade”. Os vários elementos emparelhados não nos levam a uma unidade de sentido. A grande fragmentação do poema promove uma guerra contra o sentido. Qualquer tentativa de compreendê-lo não poderá fugir do seu caráter caótico. É por isso que podemos associá-lo, também, com o processo da escrita automática desenvolvido pelos surrealistas. Na escrita automática, a não intervenção do sujeito sobre a linguagem faz com que ele fique em uma posição passiva em relação a ela. Tal posição pode ser verificada no poema acima. Como apontou Peixoto (1983, p. 24), os objetos aparecem no poema como agentes ativos que ameaçam o eu: são “trilhos de trens que o abandonam, jornais que chegam pela janela e repetem o gesto obscuro das flores que o vigiam”.

Encontramos outros aspectos do Surrealismo presentes na obra de Cabral. Tomemos como exemplo para comprovar tal afirmação o seguinte trecho de *Paisagem do Capibaribe*, uma das partes do poema “O cão sem plumas”:

A cidade é passada pelo rio  
como uma rua  
é passada por um cachorro;  
uma fruta  
por uma espada.

[...].

Aquele rio  
era como um cão sem plumas,  
Nada sabia da chuva azul,  
da fonte cor-de-rosa,  
da água do copo de água,  
da água de cântaro,  
dos peixes de água,  
da brisa na água.

[...].

Aquele rio  
jamaís se abre aos peixes,  
ao brilho,  
à inquietação de faca  
que há nos peixes,  
Jamais se abre em peixes.

Abre-se em flores  
pobres e negras

como negros.  
Abre-se numa flora  
suja e mais mendiga  
como são os mendigos negros.  
Abre-se em mangues  
de folhas duras e crespos  
como um negro. (MELO NETO, 1999, p. 105-106)

A afirmação de Breton sobre a capacidade de o pensamento analógico produzir efeitos poéticos é comprovada por esse poema de Cabral. A utilização de elementos concretos tão díspares – cidade, rua e fruta – acentuam o caráter visual do poema. Se podemos afirmar com tranquilidade que essa visualidade trazida pelos primeiros versos se distancia daquela produzida pelos surrealistas por se apresentar de forma aparentemente objetiva – não há nenhuma transfiguração na imagem de uma cidade sendo cortada por um rio, na de uma rua sendo atravessada por um cachorro e na de uma fruta sendo atravessada por um instrumento cortante –, o mesmo não podemos dizer do verso “Aquele rio/era como um cão sem plumas”. Eis aqui uma imagem surrealista. A primeira sensação que esses versos nos causam é de um estranhamento semântico. Como as plumas, elementos que recobrem o corpo das aves, colaram-se ao corpo de um cão?

Poderíamos interpretar analogicamente as plumas como o elemento que irá revestir o corpo do cão, que irá protegê-lo. Sabemos que tanto o pelo nos mamíferos quanto as plumas nas aves são responsáveis por manter a integridade da pele, por manter a temperatura corporal. A perda de tais elementos traria como consequência um desequilíbrio a esses seres. A analogia aqui se torna adequada porque o poeta nos fala de um rio em desequilíbrio, um rio que “jamais se abre em peixes”. A metamorfose animal criada pelo poeta parece querer apontar não apenas a perda da essência do rio – seus peixes –, mas também a perda do caráter estético. As plumas, muitas vezes, são empregadas em nossa sociedade como elemento decorativo, e mesmo quando ela não possui este traço utilitário, quando elas ainda estão coladas no corpo das aves, elas são as responsáveis pela qualificação de uma ave como bela. Não é raro ouvirmos de um admirador de um pássaro a expressão “que bela plumagem!”. A falta desse elemento poderia fazer com que víssemos uma ave não mais como majestosa, bela, mas como pobre e feia, características que são atribuídas pelo poeta ao rio Capibaribe.

Resta-nos falar sobre a ligação entre o ser absurdo criado pelo poeta – mediante a união de um cão e uma ave – e a realidade nordestina. Ao deslocar um elemento de um ser – a pluma – e atribuí-lo a outro ser – o cão – que jamais poderia adquiri-lo, o poeta deseja denunciar a realidade



de privação dos habitantes da região do rio Capibaribe, despojados até mesmo daquilo que eles não têm. Imagem absurda, visualizada, entretanto, por meio de uma construção lógica e objetiva, como é a comparação, para denunciar o absurdo de uma situação. Sobre o poema, Peixoto (1983, p. 102) afirma:

O uso de analogias engenhosas e surpreendentes, paradoxos, hipérboles, combinações incongruentes, reversões inesperadas de valores, e a alusão explícita ao processo de elaboração de imagens, exprimem o esforço de descrever adequadamente uma realidade perturbadora.

Não há como negar o caráter denunciador do poema. O rio Capibaribe adquire uma função metonímica. Representa toda uma região nordestina assolada pela fome e pela miséria. O rio de águas cristalinas da segunda estrofe do poema tem sua vida comprovada pela fartura de peixes. Já no Capibaribe, que possui águas turvas, quase não existe vida. Em vez de peixes cortando límpidas águas, encontraremos nele caranguejos escondidos na lama dos mangues. A facilidade de se alimentar encontrada por aqueles que residem nas margens de um rio que “se abre em peixes” não se repetirá em um rio “que se abre em mangues”, como o Capibaribe. A pesca dos caranguejos é sempre mais difícil, já que se torna necessário que o pescador se afunde na lama. O caráter barrento dos mangues impedirá a visualização dos caranguejos, o que tornará a pesca não muito produtiva. Ou seja, aqueles que ganham o sustento com a pesca de caranguejos nos mangues do Capibaribe possuem uma vida árdua, de muitas privações, como é a vida de muitos nordestinos.

Passemos agora a examinar o diálogo entre a poesia de Manoel de Barros e o Surrealismo. Percebemos, em sua poesia, o desejo do poeta de promover um encurtamento entre a palavra e a realidade que ela representa. Não há, para o poeta, um mundo das coisas de um lado e o das palavras de outro. A tradicional cisão entre palavras e coisas deixa de ser uma realidade. Contrapondo-se a isso, constrói um mundo sem contrastes, como nos afirma Waldman (1990, p. 28):

É difícil ler os poemas de Manoel de Barros sem que a imagem de uma contínua transfusão ocupe nosso espírito: a lagartixa e a parede, o homem e a água, a boca e a terra, a criança e a árvore, a rã e a pedra, decorrem tão fluidamente um do outro, e tão generosamente reverterem do homem ao animal, vegetal, mineral e vice-versa, que somos levados a habitar um tempo sem rupturas nem contrastes.

A interpenetração de elementos tradicionalmente vistos como separados faz com que as características de um se associem à de outros. Consequência disso, em termos poéticos, é uma frequente utilização de sinestésias, personificações e animismos. É o que podemos observar no seguinte poema:

Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu,  
e meu canto.  
Meu canto reboja.  
Não tem margens com a palavra.  
Sapo é nuvem neste invento.  
Minha voz é úmida com os restos de comida.  
A hera veste meus princípios e meus óculos.  
Só sei por emanações por aderência por incrustações.  
O que sou de parede os caramujos me sagram.  
A uma pedrada de mim é o limbo.  
Nos monturos do poema os urubus me farreiam.  
Estrela é que é meu penacho!  
Sou fuga para flauta e pedra doce.  
A poesia me desbrava.  
Com águas me alinhavo. (BARROS, 1990, p. 203)

O canto do poeta “não tem margens com a palavra”, ou seja, não é um discurso produzido exclusivamente pela palavra, veículo de comunicação utilizado pelo homem para exprimir, com certo distanciamento, a realidade à sua volta. O poeta deseja uma ligação de todos os seres a partir de uma “transusão”.<sup>3</sup> O último verso do poema pode se constituir como uma metáfora da prática dessa transusão. Alinhar com água é o mesmo que não alinhar; é não definir contornos claros, é deixar que a fluidez, a transferência de parte de um elemento para outro seja uma realidade de seu fazer poético. Dessa forma, o canto do poeta é úmido, reboja, adquirindo características próprias do vento e da água. A hera assimila características humanas e, em contrapartida, o humano perde sua capacidade de conhecimento racional e passa a aprender por emanações, aderências e incrustações.

Outra característica importante da poesia de Barros é sua incursão no universo infantil. Interessa-lhe a maneira libertária com que a criança utiliza a linguagem. A criança, por não ter completo controle sobre as regras da língua, vai “errá-la”, produzindo alterações sintáticas e semânticas. Esse interesse do poeta pela linguagem infantil é explicitado no poema “VII”, reproduzido a seguir.

---

<sup>3</sup> É importante observar que a prática de transusão de seres e objetos foi amplamente utilizada na estética surrealista. Dalí oferece-nos vários exemplos com suas imagens duplas, em que seres e coisas se interpenetram, fazendo com que um seja parte de outro.

No descomeço era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo.  
O delírio do verbo estava no começo, lá  
onde a criança diz: *Eu escuto a voz dos  
passarinhos.*  
A criança não sabe que o verbo escutar não  
funciona para cor, mas para som.  
Então se a criança muda a função de um  
verbo, ele delira.  
E pois.  
Em poesia que é voz de poeta, que é voz  
de fazer nascimentos –  
O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 1993, p. 17)

Interessa ao poeta esse “erro” praticado pelas crianças porque ele traz como contribuição certo revigoramento da língua. A criança, ao produzir outros relacionamentos para as palavras, está exercitando a principal função da poesia, segundo o poeta, a de não deixar que o idioma seja corroído pelo uso dos clichês. Associado a isso vemos na poética de Barros um interesse de encontrar uma palavra primitiva, virginal, ainda não contaminada pelo uso utilitário da língua. Afirma o poeta:

Os governantes mais sábios deveriam contratar os poetas para esse trabalho de restituir a virgindade de certas palavras ou expressões, que estão morrendo cariadas, corroídas pelo uso em clichês. Só os poetas podem salvar o idioma da esclerose. (BARROS, 1990, p. 310)

Podemos, também aqui, fazer novamente uma associação com o Surrealismo. Também nele se verificou um interesse pelo primitivo. Grande é a fascinação de Breton pelas máscaras oceânicas, pela estatuária africana e pelas bonecas Katchimas, esculpidas pelos índios do Arizona. Breton afirma que estas últimas são “a justificação mais brilhante da visão surrealista” (BRETON, 2001 *apud* DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 231). Como entender esse interesse dos surrealistas pelas artes selvagens? Durozoi e Lecherbonnier (1972) veem nesse interesse algo mais do que a valorização – sem discriminação qualitativa – de todas as capacidades do homem, levada a cabo pela estética surrealista. Para os autores, o grande fascínio que as artes primitivas geravam era o fato de elas não se submeterem aos modelos mentais impostos pelo Ocidente. Consequência disso é a produção de objetos artísticos com um grande poder de revelação. A arte primitiva desempenhou, então, a função de renovação dos padrões artísticos cristalizados pela arte ocidental.

Também em Manoel de Barros encontramos o primitivo como sinônimo de liberdade e revelação. A linguagem das crianças, primitiva, se a tomarmos no sentido de linguagem primeira, ainda não totalmente subjugada à sintaxe da língua, produz novas sequências linguísticas.

## Conclusão

Vimos, aqui, um dos diálogos entre a poesia e as artes: a influência da estética surrealista nas obras de Cabral e de Barros. O primeiro livro de Cabral – *Pedra do sono* – apresenta-nos temas e estilos que foram amplamente empregados por essa vanguarda artística, como o ilogicismo, a escrita automática e a união de realidades distantes.

Em Barros, pudemos perceber, também, a utilização da técnica surrealista de união de realidades distantes com a combinação de expressões que comumente não vêm unidas. A transfiguração é outro elemento comum entre os dois sistemas. A interpenetração de seres representada nos quadros surrealistas se revertem em poemas que mostram, mediante sinestésias e personificações, uma comunhão entre objetos, seres, animais e natureza.

Abordamos aqui apenas as semelhanças entre a poesia de Cabral e Barros e o Surrealismo. Outros diálogos, porém, poderiam ser estabelecidos, como a presença da estética do Neoplasticismo de Mondrian em Cabral e da estética cubista em Barros. Os autores abordados aqui mostram que está mais vivo do que nunca o espírito da Semana de 22: a ligação entre as artes.

---

### *The dialogue between poetry and other arts*

#### *Abstract*

*This paper aims to identify possible dialogues between poetry and the other arts. Building on Solange Ribeiro de Oliveira statement that it is possible to compare the literary order with other aesthetic orders, this paper attempts to reconcile poetry with other artistic aesthetics. The analysis draws on two Brazilian modernist poets, João Cabral de Melo Neto and Manoel de Barros. The conclusion drawn is that the authors' poetry presents similarities to the techniques used by the surrealist aesthetic.*

**Keywords:** *Poetry. Other arts. João Cabral de Melo Neto. Manoel de Barros.*

---

## Referências

- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: \_\_\_\_\_. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sergio Pacha. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- DUROZOI, Gerard; LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1972.
- FRANÇA, Maria Inês. Fascinação: o olhar e o objeto no surrealismo e na psicanálise. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- LAUTRÈAMONT. *Les chants de Maldoror*. Paris: Robert Laffont, 1980.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. São Paulo: Herder, 1964.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto-MG: UFOP, 1993.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1982.
- RIFFATERRE. *A produção do texto*. Tradução de Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- WALDMAN, Berta in BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão* (poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

Enviado em 30 de setembro de 2012.

Aceito em 8 de outubro de 2012.

