

ANOTA, O GRÃO E AS LÍNGUAS DE MANOEL DE BARROS

Cynthia de Cássia Santos Barra (Doutoranda em Literatura Comparada e Mestre em Literatura Brasileira FALE/UFMG)

“Os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira”. Com essa citação de Proust, Gilles Deleuze abre o seu livro *Crítica e clínica*. Esse livro organiza-se em torno do problema de *escrever* a partir da leitura de alguns escritores (Kafka, Melville, Woolf, Artaud, Beckett, etc). Ali, o problema de *escrever* “é também inseparável de um problema de *ver* e de *ouvir*”:

(...) com efeito, quando se cria uma outra língua no interior da língua, a linguagem tende para um limite “assintático”, “agramatical”, ou que se comunica com o seu fora. O limite não está fora da linguagem, ele é seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras (DELEUZE, 1997, p. 9).

Em uma entrevista, falando sobre sua poética, Manoel de Barros declara:

Às vezes penso isso. Penso que meus versos se sustentam no fio do ritmo. Quero que as ressonâncias verbais predominem sobre as semânticas. Eu escrevo o rumor das palavras. Não tenho proporção para episódios (BARROS, 1990, p.313).

Sem proporções para episódios, escrevendo a natureza, os pequenos seres e objetos do chão como paisagens da escrita, ora disseminando a primeira pessoa, por afetos, por eflúvios, na superfície da língua [“— O lajedo interior do poema me urde / Por uma fresta saio hinos e limos” (BARROS, 1990, p.214)], ora coisificando-a no fluxo do verso [“Quando o rio está começando um peixe, / Ele me coisa. / Ele me rã. / Ele me árvore” (BARROS, 1993, p.77)], desejando encontrar uma linguagem de palavras pobres [“a palavra incapaz de ocupar o lugar de uma / imagem” (BARROS, 1998, p.53)], escavando na língua um lugar para os sons gotejantes [“No inverno as anhumas verdejam de voz” (BARROS, 1991, p.51)], a poesia manoelina tensiona as possibilidades, não apenas semânticas, mas sintáticas e lexicais da língua portuguesa.

Nos ensaios “O que é uma literatura menor?” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.25-47) e “Gaguejou” (DELEUZE, 1997, p.122-129), encontramos alguns conceitos, como, por exemplo, os de *desterritorialização* e *reterritorialização*, que nos auxiliam a pensar o conjunto de forças a que se abre a poética de Barros. Acreditamos haver uma possibilidade de aproximação entre aquilo que diria respeito a escrever o rumor das palavras, tal como nos indica Barros, e o que se faz enquanto

desterritorialização da linguagem por meio de um *uso menor* da língua pátria. Deleuze propõe:

(...) a linguagem arrancada ao sentido, conquistada em cima do sentido, operando uma neutralização ativa do sentido, não encontra mais sua direção a não ser em um acento de palavra, uma inflexão (...). Fazer vibrar seqüências, abrir a palavra para intensidades interiores inauditas, em resumo, *um uso intensivo* assignificante da língua. (...) algo relativo a estar em sua própria língua como estrangeiro (DELEUZE & GUATARRI, 1977, p.32-35).

Podemos perceber, nos livros de Barros, se abrimos nossa leitura para o sentido da escuta, uma insistente encenação da palavra poética como suporte de um canto que habita os subterrâneos da vida e da linguagem e que parece atualizar a voz nos espaços da escrita:

Atrás das árvores tortas nascem as horas mais pristinas. Só debaixo de esterco besouros têm arrebóis. O que sei aprendi no galpão. (...) palavras não têm lado de amontar comigo, entretanto. Tudo tem seus lampejos e leicenças. A língua é uma tampagem. E tão subterrânea a instalação das palavras em meu canto como os silêncios conservados no amarelo (BARROS, 1990, p.260).

Com seu canto instalado nas palavras, mesmo submetido à tampagem da língua, a poesia de Barros pode, então, “sofrer de gorjeios nos lugares puidos de si” (BARROS, 1990, p.48). Sabemos que cada escritor encontra uma maneira singular de inventar sua *língua menor*, forjar sua linguagem num estilo [“Conseguir gaguejar” (gorjear?) “em sua própria língua, é isso um estilo” (DELEUZE & PARNET, 1998, p.12)]. Então, o que agora nos interessa é recobrir *como*, por meio de quais *procedimentos* formais, a escrita de Barros adquire e expressa esse gesto que, segundo Deleuze, faz com que um escritor esteja em sua própria língua como um estrangeiro, à força de fazê-la *minorar*, ou seja, fazê-la funcionar em combinações dinâmicas, encontrando seus pontos de ruptura, silêncio e resistência.

Gostaríamos de demonstrar como a poética de Barros realmente opera segundo a proposição deleuziana: “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE & GUATARRI, 1995, p.13).

DO FIO DO RITMO À INVENÇÃO DO IDIOLETO MANOELÊS ARCHAICO

Aí, quando peguei o Oswald de Andrade para ler, foi uma delícia. Porque ele praticava aquelas rebeldias que eu sonhava praticar. E aqueles encostamentos nos ínfimos, nos escuros — eram encostamentos de poetas. Foi Oswald de Andrade que me

segredou no ouvido: — *Dá-lhe, Manoel!* E eu vou errando como posso. Muito mais tarde eu li em Spitzer que *Todo desvio das normas da linguagem produz poesia*. Seria o que eu procurava? (BARROS, 1990, p.324-325).

Há, de fato, nos livros de Barros, sobretudo nos livros iniciais, muitos poemas que poderiam ser lidos a partir da tradição modernista dos desvios — *a contribuição milionária de todos os erros*:

Carta acróstica:
“Vovó aqui é tristonho
Ou fujo do colégio
Viro poeta
Ou mando os padres...”

Nota: Se resolver pela segunda, mande dinheiro para comprar um dicionário de rimas e um tratado de versificação de Olavo Bilac e Guima, o do lenço (BARROS, 1990, p.39).

*

— Cumpadre, e longe
é lugar nenhum
ou tem sitiante?
— Só se porém.

— E agora você confirme: pardal
é o esperto? roupa
até usa
dos espantalhos?

— É esperto, cumpadre,
não cai do galho (BARROS, 1990, p.175-176).

O verso prosaico, a incorporação da sintaxe popular, a recriação de provérbios, o manejo de ritmos variados parecem ter aberto o caminho, no trajeto seguido por Barros, para a intensificação da investigação do campo de forças que as marcas sonoras (oralidades? inscrição de ruído? voz?) podem imprimir à tessitura da escrita.

Mas acreditamos que algo ainda mais sutil infiltrou-se na poética de Barros junto com o fio do ritmo dos desvios das normas lingüísticas. Algo que talvez só seja audível na escrita — algo que o corpo da escrita recebe e retribui amorosamente ao pé do ouvido.

No livro *Compêndio para uso dos pássaros*, os poemas da Parte I (“De meninos e de pássaros”) já anunciam a radicalidade e a delicadeza dos materiais de que se servirá essa poética em seu movimento de decantação. Observemos que, ali,

são postas lado a lado as produções (linguageira? musical?) de meninos e de pássaros.

Sob efeito de uma primeira leitura, somos capazes de apontar, nesse livro, poemas cujo jogo de linguagem parece estar circunscrito à *mimeses* da fala de crianças — citamos, à guisa de exemplo, dois fragmentos dos “Poeminhas pescados numa fala de João”:

I
O menino caiu dentro do rio, *tibum*,
ficou molhado de peixe...
A água dava rasilha de meu pé.

II
João foi na casa do peixe
remou a canoa
depois, *pan*, caiu lá embaixo
na água. Afundou.
Tinha dois pato grande.
Jacaré comeu minha boca do lado de fora (BARROS, 1990, p.127).

Sem demora, nossa leitura é atraída por fragmentos dissonantes, de composição mais arrojada, enxertados, por exemplo, ao longo de um outro poema do mesmo livro. Pensamos no poema “A menina avoadada”. Observemos um de seus cantos:

X
O bigode do pai crescia no quarto.
João, caindo aos restos de ninho, chegava
cheirando a pássaros com ilhas.
Ia buscar minha boca e voltava do
mato em perfumes...
Árvore?
Era a terra debaixo dela ser escura... (BARROS, 1990, p.113).

É importante destacar que quase todos os poemas que compõem a Parte I do livro *Compêndio para uso dos pássaros* fazem referência aos filhos do poeta (seus nomes aparecem nos títulos, em dedicatórias). Muito já foi dito sobre os elementos biográficos presentes na obra de Manoel de Barros. É certo que referências a regiões, acontecimentos e pessoas da vida *vivida* pelo sujeito civil Barros servem de material para sua poesia. Mas não nos deixemos enganar facilmente, pois uma vez que essas referências são apanhadas pelo espaço poético, não é tão simples indicar quem responde por essas experiências:

— Nos resíduos das primeiras falas eu cisco
meus versos
A partir do inominado
é que eu canto

O som inaugural é tatibitati e vento
Um verso se revela tanto mais concreto quanto
seja seu criador coisa adejante
(Coisa adejante, se infira, é o sujeito que
se quebra até de encontro com uma palavra) (BARROS, 1990,
p.213-214).

O espaço poético de Barros é um espaço concreto, formado a partir de realidades languageiras. Sua inaptidão para episódios, coerente com um criador coisa adejante, não torna impossível que uma história seja apontada, rastreada e rememorada. Mas, nessa história de traçados pessoais, uma outra história se agita — a história da língua portuguesa [“Vou em busca do início da língua, do momento em que o português queria sair do latim”] (BARROS apud DIAS, 1996, s/p)].

Já assinalamos, em momentos anteriores desta dissertação, como a poesia de Barros pretende avançar para o começo; como, nesse trajeto, a primeira pessoa atua como uma insistência de/em sua escrita. A poesia de Barros não chega “ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU” (DELEUZE & GUATARRI, 1995, p.11). A passagem do *eu* ao *ele* (o “neutro” de Blanchot), a descoberta da potência de um impessoal que instaura o espaço propriamente literário, em Barros dá-se por meio do encontro entre uma *voz* incessante que diz “eu” (cujo sujeito enunciador se quebra até de encontro com uma palavra), entre a memória da língua e a vida em larvas que lateja debaixo das palavras.

Vejamos, escutemos um outro poema de pássaros, gorjeios de ave-voz do poeta Barros:

XIV

No chão, entre raízes de inseto, esma e cisca
o sabiá.
É um sabiá de terreiro.
Até junto de casa, nos podres dos baldrames,
vem apanhar grilos gordos.
No remexer do cisco adquire experiência de
restolho.
Tem uma dimensão além de pássaro, ele!
Talvez um desvio de poeta na voz.
Influi na doçura de seu canto o gosto que pratica
de ser uma pequena coisa infinita do chão.
Nas fendas do insignificante ele procura grãos
de sol.
A essa vida em que lateja debaixo das
árvores, o sabiá se entrega.
Aqui desabrocham corolas de jias!
Aqui apodrecem os vãos.
Sua pequena voz se umedece de ínfimos adornos.
Seu canto é o próprio sol tocado na flauta!
Serve de encosto pros corgos.
Do barranco uma rã lhe entarda os olhos.
Esse ente constrói o álares.

É intenso e gárrulo: como quem visse a aba
verde das horas.
É ínvio e ardente o que o sabiá não diz.
E tem espessura de amor (BARROS, 1990, p.213-214).

Na língua de pássaros de Manoel de Barros, há um cuidado, uma atenção extrema dedicada às palavras. Há, ali, palavras desacostumadas, palavras que são empregadas de maneira inusitada, provocando uma estranheza de sentido. Para tanto, para lograr esse efeito, o contexto em que uma palavra normalmente é empregada sofre modificações — aqui apodrecem os vãos. Há, também, palavras com desvios ortográficos para o arcaico, “muitas palavras que perderam seu uso, sofreram mutações morfológicas ou morreram no tempo” (BARROS APUD MAIS!, 1997, s/p). Assim, por essa velha via da escrita, podemos ser levados pelas articulações de sons vazios (ou quase) de sentido. De gárrulo a garrular, a palrar, parolar, tagarelar, grulhar — qual o sentido dessas palavras? Metáforas, comparações semânticas por onde se espriam as figuras que representam a poesia e a voz poética na obra de Manoel de Barros? Algo como a fixação de uma analogia entre o poeta Barros e o sabiá? Não seguimos por esse caminho, por esse sentido. Sem demora, entregamos nosso pensamento à forma sincopada e popular de “córrego” — caminho estreito, atalho, entre montes ou muros (não nos esqueçamos: a língua é uma tampagem), sulco aberto pelas águas correntes —, corgo. O que se dá a ver é o *poema como imagem*,¹ o que se dá a ouvir é a inflexão das palavras, seu uso menor, intensivo (como quem visse a aba verde das horas). No horizonte, o que passa a valer é, sobretudo, a direção apontada por um *gorjeio* da língua de Barros, por essa nota inaudita (silenciosa) que *sobrevive* na palavra — é ínvio e ardente o que o sabiá não diz e tem espessura de amor.

Em seus ensaios “A música, a voz, a língua” e “O grão da voz”, Barthes oferece-nos alguns elementos para pensarmos como se dá o encontro amoroso de um poeta (de sua poesia) com o corpo (essa força não-verbal) no espaço instaurado pela linguagem. Tal encontro é abordado por meio de um outro encontro — o fenômeno raro da língua sendo invadida pela música. A música seria sempre da ordem do pessoal, do singular. E a voz humana, o espaço por excelência da diferença. “A psicanálise coloca esse objeto sempre diferente na categoria dos objetos de desejo, ou de repulsa: não há voz neutra.” (BARTHES, 1990, p.248). Na voz, sempre resta algo, um lapso, um som dito impregnado de desejo. Portanto, a relação desenvolvida com a voz seria sempre uma relação amorosa. Por esse viés, no espaço da música e da poesia — sempre que esta recoloca em cena um trabalho prosódico e métrico —, a língua seria invadida, deslocada, subvertida em sua homogeneidade.² Para tanto,

¹ Retomamos aqui uma das implicações das duas versões do imaginário segundo Maurice Blanchot. (Cf. BLANCHOT. *O espaço literário*, p.255-265.) Comentando a segunda acepção da imagem, César Guimarães escreve: “Sob essa perspectiva — a de Maurice Blanchot — seria melhor dizer que, ao contrário do que se pensa comumente, o poema, antes de legitimar-se pelas imagens que abriga (metáforas, comparações, figuras em geral), define-se muito mais pela particularidade de que nele nada constitui imagem, pois é toda linguagem que se tornou imagem. Para Blanchot, na literatura a linguagem torna-se imagem inteira, imagem da própria linguagem, para além da figuração da realidade e daquilo que chamamos linguagem figurada.” (GUIMARÃES. Para tudo que isto um dia chega, para tudo o que poderia um dia chegar ao mundo. In: *A força da letra*, p.144-145.)

² De maneira análoga, Deleuze propõe o uso intensivo da língua maior. A língua “não como um sistema homogêneo em equilíbrio, ou próximo do equilíbrio, definido por termos e relações constantes”, mas como um sistema em desequilíbrio constante. Cf. DELEUZE. *Crítica e clínica*, p.123.

seria essencial uma certa física da voz — “a maneira pela qual a voz coloca-se no corpo, ou o corpo está contido na voz” (BARTHES. 1990, p.251). Quando a voz tem uma dupla produção, de língua e de música, Barthes identifica aquilo que denominou como *grão da voz*:

O grão seria: a materialidade do corpo falando sua língua materna: talvez a letra; quase que certamente a significância. (...) O geno-texto é o volume da voz que canta e diz, o espaço onde as significações germinam do interior da língua em sua própria materialidade; é um jogo significativo estranho à comunicação, à representação (dos sentimentos), à expressão; é essa extremidade (ou esse fundo) da produção em que a melodia trabalha realmente a língua e a ele se identifica. (...) O “grão” é o corpo na voz que canta, na mão que escreve...” (BARTHES. 1990, p.242-244).

Barthes escreve: “toda poesia, todo o inconsciente são uma volta à letra” (BARTHES. 1990, p.93). Aproximar a noção de *letra* à noção de *grão de voz* para, então, dar prosseguimento à nossa leitura da obra de Barros parece-nos um *achado* feliz. Tanto mais quando já não temos dúvidas de que a poesia com a qual estamos lidando “sonha de retravés” (BARROS, 1996, p.43), sonha com a letra antes da letra das palavras (entre o coxo e o arrulo) — sonha com uma letra que seria capaz de, como uma nota musical, cifrar a altura e a duração do desejo de uma língua *menor e por vir*.

No cerne das questões trazidas por esse tipo de literatura, que opera contaminada pela letra e pela inscrição da voz, temos uma espécie de suspensão das fronteiras entre o real e o ficcional, entre os elementos da vida e os da linguagem. Ou seja, temos uma ruptura da noção clássica de representação. Vemos ser instaurado, nessa poética, um espaço onde os nomes e as coisas experimentam uma zona de indiscernibilidade. Um não sendo a representação do outro. O signo sendo tomado em sua materialidade, em sua coisidade. A letra, em sua corporeidade, a voz, em sua literalidade, a língua, em sua diferença dialetal:

Nas *Metamorfoses*, em duzentas e quarenta fábulas,
Ovídio mostra seres humanos transformados em
pedras, vegetais, bichos, coisas.
Um novo estágio seria que os entes já transformados
falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.
Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica, edênica,
inaugural —
Que os poetas aprenderiam — desde que voltassem às
crianças que foram
Às rãs que foram
Às pedras que foram.
Para voltar à infância, os poetas precisariam também de
reaprender a errar a língua.
Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma
nos mosquitos?
Seria uma demência peregrina (BARROS, 1990, p.299-300).

Na escrita de Barros, encontramos, repetidas vezes, fragmentos que nos fazem pensar que o autor maneja a *letra* e o *grão da voz*, fazendo de sua poesia um *território* no qual se pratica e se adquire a experiência do restolho, o silêncio próprio ao mundo dos objetos, à medida que se encontra, nesse mundo escrito, o acesso para o devir da palavra e das instâncias tangenciais ao eu:

Meus ombros emigram de mim para os pássaros.
E o corpo foge, roçando nos cactos secos do deserto (BARROS, 1990, p.83).

Retomemos a noção de *literatura menor*. Deleuze, ao discorrer sobre as três características desse tipo de literatura, propõe:

O enunciado não remete a um sujeito de enunciação que seria sua causa, assim como também não remete a um sujeito de enunciado que seria seu efeito. (...) Não há sujeito, *há apenas agenciamentos coletivos de enunciação* — e a literatura exprime esses agenciamentos... um agenciamento tanto mais maquínico, um agente tanto mais coletivo na medida em que um indivíduo aí se encontra ramificado em sua solidão... (DELEUZE & GUATARRI, 1995, p.28).

Um indivíduo ramificado em sua solidão, um *idioleto manoielês arcaico* no seio da língua maior portuguesa, uma poesia que se faz campo de forças e afetos, agenciamento coletivo de enunciação. É por essa via que podemos encontrar a música e a pintura próprias da escrita de Barros. Conduzidos pelo fio do ritmo, podemos escutar oralidades perdidas e, então, abrir passagem, talvez, à história e às cartografias da imensa *Laguna de los Xarayes*³ — esse lugar que, assim como a boa literatura, só existe, só existiu como uma região *por vir*.

Douglas Diegues, em artigo intitulado “Manoel de Barros e as oralidades perdidas do Xaraiés”, escreve:

A invenção das oralidades perdidas do Mar do Xaraiés através da oralização da escritura parece ser uma das especificidades não só do recentemente publicado *Retrato do artista quando coisa*, mas de toda obra do poeta Manoel de Barros. No caso do *Retrato*..., pobreza irradiante das línguas, ou dialetos, ou idiomas perdidos do Mar dos Xaraiés, é essência e medula de cada um dos fragmentos que compõem o poema-livro. Cada fragmento (ou verso) é um poema em si. (...) Cada fragmento lembra um *Kotyú* (forma poética breve guarani) e um *haikai* japonês ao mesmo tempo. (...) O poema, descolonizado, é polifonia ainda fresca de orvalho do amanhecer no rio Paraguaio... Aqui é a poesia quem nos adivinha que a arte da palavra talvez seja sobretudo invenção, modo de ser da palavra que nunca termina de se inventar e de ser inventada a cada dia (DIEGUES, 1999, p.25).

³ Cf. COSTA. *História de um país inexistente: o Pantanal entre os séculos XVI e XVIII*, 1999.

Barros, em uma recente entrevista (BARROS, 1996, s/p), cita o poeta Rimbaud. Diz ter aprendido com ele uma “certa promiscuidade da natureza”. Isso porque Rimbaud tinha “uma linguagem própria, toda sua, aquela coisa de “trouver la langue (*encontrar a língua*)”. Podemos dizer, mais uma vez — talvez, aqui, possamos dizer por uma última vez —, que, em Barros, a poesia é uma coisa toda sua. Uma coisa toda sua que se ramificou para fora de si, encontrou uma passagem para o exterior, ao encontrar a língua, as “Línguas”:

Contenho vocação pra não saber línguas cultas.
Sou capaz de entender as abelhas do que alemão.
Eu domino os instintos primitivos.

A única língua que estudei com força foi a portuguesa.
Estudei-a com força para poder errá-la ao dente.

A língua dos índios Guatós é múrmura: é como se ao
dentro de suas palavras corresse um rio entre pedras.

A língua dos Guaranis é gárrula: para eles é muito
mais importante o rumor da palavra do que o sentido
que elas tenham.
Usam trinados até na dor.

Na língua dos Guanás há sempre uma sombra do
charco em que vivem.
Mas é língua matinal.
Há nos seus termos réstias de um sol infantil.

Entendo ainda o idioma inconversável das pedras.
É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das
palavras.

Sei também a linguagem dos pássaros — é só cantar (BARROS, 2000, p.17).

BIBLIOGRAFIA:

- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- BARROS, André Luís. O tema da minha poesia sou eu mesmo. In: *Jornal do Brasil*. 24 ago. 1996. (Caderno Idéias).
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*; ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- COSTA, Maria de Fátima. *História de um país inexistente*; o Pantanal entre os séculos XVI e XVIII. São Paulo: Estação Liberdade, Kosmos, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Col. TRANS).
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs*; capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. v.1. (Col. TRANS).
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs*; capitalismo e esquizofrenia. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995. v.2. (Col. TRANS).
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DIEGUES, Douglas. Manoel de Barros e as oralidades perdidas do Xaraiés. In: *Caros Amigos!* São Paulo: Editora Casas Amarelas, 1999. n.25.
- EDITORIA MAIS. Os cadernos miúdos. In: *Folha de São Paulo*, 21 dez. 1997. (Mais!).
- GUIMARÃES, César. Para tudo isto que um dia chega, para tudo o que poderia um dia chegar ao mundo. In: CASTELLO BRANCO, Lucia, BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *A força da letra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, PosLit, FALE/UFMG, 2000.