

BRANCO E VERMELHO: PONTO DE CONTATO ENTRE A POÉTICA DE CAMILO PESSANHA E A DE HERBERTO HELDER

Tatiana Aparecida Picosque
Doutoranda -USP
Fomento: FAPESP

RESUMO:

O poema *Branco e Vermelho* de Camilo Pessanha veio a lume no jornal macaense *Ideia Nova*, em 1929, e passou a integrar **Clepsidra** na edição de 1969. Herberto Helder escolheu este célebre poema para compor o seu livro de antologia moderna chamado **Edoi Lelia Doura** (1985) e, a partir desse fato, pretendemos compreender em que medida *Branco e Vermelho* é afim à poética herbertiana. Considerando-o um metapoema, realizaremos uma leitura que contemple a reflexão sobre o fazer poético nos dois autores. Será interessante contrastarmos as duas poéticas vislumbrando a leitura que um poeta-crítico contemporâneo efetuou sobre o texto do escritor simbolista, leitura que, por sua vez, pode contribuir ao tratamento do poema pela crítica.

PALAVRAS-CHAVE: poesia portuguesa contemporânea, Herberto Helder, Camilo Pessanha, metapoesia.

ABSTRACT:

The poem *Branco e Vermelho* written by Camilo Pessanha appeared in the macaense newspaper *Ideia Nova*, in 1929, and integrated **Clepsidra** in the 1969 edition. Herberto Helder chose this famous poem to compose his modern anthology book called **Edoi Lelia Doura** (1985) and, from this fact, we intend to understand what proportion *Branco e Vermelho* is similar to Herberto Helder's poetry. Considering it a metapoem, we'll make a reading that contemplates the reflection on poetic making in the two authors. It will be interesting to contrast these two poetical noting the reading that a contemporary poet-critical effected on the text of the symbolist writer, reading that, in turn, can contribute to the treatment of the poem by literary criticism.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese Poetry; Herberto Helder, Camilo Pessanha, metapoetry.

Introdução

Camilo Pessanha nasce em Coimbra no ano de 1867. No entanto, grande parte de sua vida transcorre em terras estrangeiras, já que em 1894 o poeta é nomeado professor do Liceu de Macau, após a disputa de uma única vaga com 39 concorrentes. No jornal macaense *Ideia Nova*, encontramos a publicação póstuma de seu célebre e longo poema *Branco e Vermelho*, datado de 1929. Levando-se em consideração a história literária, a obra de Camilo Pessanha é considerada o modelo mais lapidado da estética simbolista portuguesa.

A primeira edição de **Clepsidra**, vinda a lume em 1920, deveu-se a D. Ana de Castro Osório, escritora e amor de juventude do poeta. As edições posteriores – as de 1945, 1956 e 1969 – foram organizadas pelo filho de D. Ana, João de Castro Osório, por sinal, muito criticadas em virtude da excessiva intervenção a que procedeu nos poemas de Camilo Pessanha.

Das edições posteriores às de João de Castro Osório, destaca-se a edição do crítico brasileiro Paulo Franchetti. Antes de comentar sobre os princípios que supostamente regem a poética de Camilo Pessanha, o crítico preferiu realizar um estudo minucioso a respeito dos documentos e poemas deixados pelo autor português, e acabou por nos contribuir com uma nova e acurada edição crítica de **Clepsidra** – a que neste trabalho utilizaremos para analisar o poema *Branco e Vermelho*. Depois desta edição crítica, em que se tenta eliminar os equívocos cometidos pelas outras edições, Paulo Franchetti finalmente tem como escrever um livro que trate da poética de Camilo Pessanha, por sua vez, chamado **Nostalgia, Exílio e Melancolia: leituras de Camilo Pessanha**, e que constituiu a sua tese de livre-docência obtida em 1999.

Quanto à fortuna crítica de Camilo Pessanha, além do livro citado e dos artigos de Paulo Franchetti, encontramos as reflexões dos seguintes críticos: João Gaspar Simões, Barbara Spaggiari, Gustavo Rubim, Álvaro Cardoso Gomes, Esther de Lemos, Óscar Lopes, Gilda Santos, Izabela Leal, entre outros. Parte da fortuna crítica costumava focar os fatos biográficos ou o estado psicológico de Camilo Pessanha no intuito de explicar a sua obra, ou também a analisavam segundo leituras míticas ou simbólicas. Na crítica mais recente, os poemas de Camilo Pessanha estão sendo mais abordados conforme experiências com a linguagem, o que ajudou a diminuir a interferência de “mitos” sobre o autor que muito contribuíam para distorcer a sua recepção pelos leitores.

Pensamos que os poetas também possam constituir a fortuna crítica de um autor, quer dizer, a maneira como promovem a recepção de textos do passado pode nos dizer muito sobre os autores que estudamos. Ana Hatherly, poeta portuguesa contemporânea, promoveu um estudo sobre o poema *Branco e Vermelho* de Camilo Pessanha em seu livro **O espaço crítico** (1979). Outro poeta

português contemporâneo, Herberto Helder, foi mais longe e chegou a publicá-lo numa antologia em 1985 chamada **Edoi Lelia Doura – Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa**. Nela, o poema *Branco e Vermelho* aparece entre os onze selecionados para compor a parte da antologia referente a Camilo Pessanha.

Pretendemos, a partir desse fato, tentar compreender o que motivou Herberto Helder a escolher *Branco e Vermelho* e qual a leitura que dele promove à luz de sua própria poética. Veremos que a via de leitura eleita por esse poeta-crítico será a via metapoética.

1. Herberto Helder e o fazer poético: “a lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta”.

Herberto Helder, bem como grande parte dos escritores da modernidade, volta-se para a reflexão sobre a linguagem poética. Para ele, compor um poema é compor um artefato real, capaz de transmutar autor, mundo e leitor. Para que um poema tenha eficácia, é preciso que ele não procure mimetizar uma suposta realidade, mas ao contrário, é necessário que a crie a partir dele. Daí que o autor afirme:

Mitologia, lingüística, psicologia, ideologia não esclarecem o poema. O poema é que, acidentalmente, pode esclarecê-las a elas. Mas não parece ser esse o seu propósito. O propósito do poema é esclarecer-se a si mesmo e, nesse esclarecimento, tornar viva a experiência de que é o apuramento e a intensificação. (HELDER, 1995, p. 144)

Para a realização deste projeto poético, Herberto Helder conduzirá a linguagem à obscuridade, secundarizando, portanto, a comunicação imediata com o leitor. Tornar a linguagem hermética, obscura, é possibilitá-la fundar a própria realidade. Trata-se de uma postura artística comum nos poetas que se destacaram ao longo da década de 60 em Portugal. A ensaísta Rosa Maria Martelo sublinha que voltar-se para a reflexão da linguagem poética, deixando-a menos acessível ao leitor, não corresponde de modo algum ao desinteresse do poeta pelo mundo:

(...) não devemos esquecer que o facto de as poéticas emergentes na década de 60 frequentemente não assumirem qualquer vocação representacional, e sobretudo evitarem efeitos de realismo, não implicava o desinteresse por dizer, e mais precisamente mostrar, uma experiência do mundo, muitas vezes sob a forma de um discurso de denúncia e de revolta. Na verdade, nunca as técnicas de construção discursiva desenvolvidas por poetas como Fiamma, Gastão Cruz ou Luiza Neto Jorge tiveram ‘um fim em si mesmas’. (MARTELO, 2007, p. 23)

Conforme a ensaísta, obras como a de Herberto Helder constituem-se como poéticas de resistência a um mundo padronizado e regido por ideologias. Portanto, a obscuridade é estratégia discursiva que visa à subversão, à transmutação do estado de coisas. Por meio de seus poemas, o poeta sabe que poderá promover alguma transformação, pois a obra tem autonomia. Neste sentido, Herberto Helder conclui:

A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem com o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa [...] o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra. (HELDER, 1995, p. 152)

Com o que foi exposto, temos condições de compreender o enunciado herbertiano: “a lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta” (HELDER, 1995, p. 143). O poeta constrói textos metapoéticos, ou seja, que tratem, portanto, do fazer literário. A poesia, ou o poema em singular, equipara-se a uma lâmpada que ilumina ou esclarece a si mesma e que também ilumina o que denominamos *realidade imediata*. Ou seja, o poema ilumina, pois tem o poder de transmutar, o poder de desestabilizar o que se encontra assentado. Nessa direção, a transmutação é positiva porque ela é questionadora.

Dadas algumas das premissas que conduzem a poética herbertiana, analisemos o poema *Branco e Vermelho*, de Camilo Pessanha, para que possamos entender a sua escolha para integrar o livro de antologia **Edoi Lelia Doura**.

2. Leitura do poema: perspectiva metapoética

Como dissemos, os poemas de Camilo Pessanha são comumente objetos de leituras biográficas, psicológicas ou simbólicas. Quando deparamo-nos com um poema como *Branco e Vermelho*, ficamos extremamente confusos quando seguimos essas vias de leituras usuais. Por quê? Pensamos que o caráter abúlico costumeiramente conferido ao poeta e à sua obra não consegue se efetivar nesse poema. Daí as seguintes perguntas nos surgem: Há outras vias de leitura possíveis ao poema *Branco e Vermelho*? Qual o seu lugar na poética de Camilo Pessanha visto que ele destoa do conjunto?

Sendo Herberto Helder um escritor que insistentemente recorre à metapoética, sugerimos então aplicar uma leitura metapoética ao *Branco e Vermelho*. Em primeiro lugar, transcrevamos o poema:

Branco e Vermelho

A dor, forte e imprevista,
Ferindo-me, imprevista,
De branca e de imprevista
Foi um deslumbramento,
Que me endoidou a vista,
Fez-me perder a vista,
Fez-me fugir a vista,
Num doce esvaimento.

Como um deserto imenso,
Branco deserto imenso,
Resplandecente e imenso,
Fez-se em redor de mim.
Todo o meu ser, suspenso,
Não sinto já, não penso,
Pairo na luz, suspenso...
Que delícia sem fim!

Na inundação da luz
Banhando os céus a flux,
No êxtase da luz,
Vejo passar, desfila
(Seus pobres corpos nus
Que a distancia reduz,
Amesquinha e reduz
No fundo da pupila)

Na areia imensa e plana,
Ao longe a caravana
Sem fim, a caravana
Na linha do horizonte,
Da enorme dor humana,
Da insigne dor humana...
A inútil dor humana!
Marcha, curvada a frente.

Até o chão, curvados,
Exaustos e curvados,
Vão um a um, curvados,
Os seus magros perfis;
Escravos condenados,
No poente recortados,
Em negro recortados,
Magros, mesquinhos, vis.

A cada golpe tremem
Os que de medo tremem,
E as pálpebras me tremem
Quando o açoite vibra.
Estala! e apenas gemem,
Palidamente gemem,
A cada golpe gemem,
Que os desequilibra.

Sob o açoite caem,
A cada golpe caem,
Erguem-se logo. Caem,

Soergue-os o terror...
Até que enfim desmaiem,
Por uma vez desmaiem!
Ei- los que enfim se esvaem,
Vencida, enfim, a dor...

E ali fiquem serenos,
De costas e serenos.
Beije-os a luz, serenos,
Nas amplas frentes calmas.
Ó céus claros e amenos,
Doces jardins amenos,
Onde se sofre menos,
Onde dormem as almas!

A dor, deserto imenso,
Branco deserto imenso,
Resplandecente e imenso,
Foi um deslumbramento.
Todo o meu ser suspenso,
Não sinto já, não penso,
Pairo na luz, suspenso
Num doce esvaimento.

Ó morte, vem depressa,
Acorda, vem depressa,
Acode-me depressa,
Vem-me enxugar o suor,
Que o estertor começa.
É cumprir a promessa.
Já o sonho começa...
Tudo vermelho em flor...
(PESSANHA, 2009, p. 107-109)

Não sugerimos aplicar uma leitura metapoética ao texto de Camilo Pessanha apenas por conta da escolha de Herberto Helder em fazê-lo integrar a sua antologia **Edoi Lelia Doura**. Na verdade, o poema talvez teça um diálogo com outro texto metapoético intitulado *La página blanca*, do escritor Rubén Darío (1867-1916). Não exploraremos esta provável relação, mas julgamos necessário comentar que Camilo Pessanha era leitor de Rúbén Darío que, por sua vez, preocupava-se com a reflexão sobre a linguagem. Por isso, mais uma razão para que percorramos essa via de leitura.

Branco e Vermelho, a nosso ver, narra o próprio fazer poético. Remete ao poeta, à página em branco e ao próprio nascimento do poema. Quais seriam os indícios que podemos recolher para legitimar esta leitura? A título de exemplo, encontramos os significativos termos: *branca, escravos condenados, golpe, açoite, dor, luz, jardins amenos, branco deserto imenso, deslumbramento, suspenso, doce esvaimento, morte, enxugar o suor, sonho, vermelho, flor*. Alguns desses, sabemos, são muito recorrentes em poemas que pretendem refletir sobre o trabalho poético.

Formalmente, temos dez estrofes com oito versos cada uma, além das rimas e repetições de palavras que cuidam de conferir musicalidade ao poema. Na primeira estrofe, deparamo-nos com o

poeta e a sua experiência mística obtida por meio do trabalho poético. Tomado por uma dor forte e imprevista, ele conclui que um determinado evento “foi um deslumbramento” que lhe fez “fugir a vista/ num doce esvaimento”. Houve, portanto, um esvaimento, ou seja, uma espécie de desmaio que, por sua vez, refere-se à experiência mística proporcionada pelo trabalho do poeta com as palavras. A segunda estrofe também descreve a experiência de unificação, pois um “branco deserto imenso fez-se ao redor” do poeta e o seu “ser está suspenso”, de modo que ele chega a exclamar: “Que delícia sem fim!” Como bem sabemos, a cor branca é a cor da comunhão. No caso, ela pode simbolizar a comunhão do poeta com as palavras, a sua comunhão com a arte em geral.

Na terceira estrofe, depois que a experiência poética começa a agir sobre o corpo do poeta, temos que ele começa a entrever imagens em suas retinas, ou melhor, “no fundo da pupila”. A experiência mística, nesta estrofe, é retratada por dois versos: “na inundação da luz e no êxtase da luz”. Temos o indício de que as imagens chegam ao poeta, já que os corpos nus têm a sua “distância reduzida” e, portanto, começam a adquirir visibilidade.

Já na quarta estrofe, parece-nos que surge um amontoado de objetos à vista do poeta, dado que o poema traz o termo caravana. Quer dizer, uma caravana atravessa “um deserto imenso”. O que seria esta caravana? Mais adiante, na quinta estrofe, encontramos os termos “curvados, exaustos, magros perfis, escravos condenados, magros, mesquinhos e vis”. Conforme a nossa hipótese, pensamos que se refiram ao trabalho, ao jogo, do poeta com as palavras, ou seja, ao árduo trabalho que consome a construção de um poema.

A arte talvez esteja expressa pelo verso “a inútil dor humana”, pois a experiência mística proveniente do fazer poético é alucinatória, radical, a ponto deste êxtase ser doloroso ao eu poético. Já os termos “magros perfis, recortados e negro” são reforçados por outros que aparecem na sexta estrofe, a saber: golpe e o açoite vibra. Trata-se, muito provavelmente, da luta do poeta com as palavras. Na sétima estrofe, os golpes finalmente surtem o efeito desejado pelo poeta e o verso “vencida, enfim, a dor” explicita a confecção do poema, o nascimento do poema.

A oitava estrofe é marcada por uma completa calma, por uma sensação de alívio e plenitude. Ela termina com os versos “Doces jardins amenos, / onde se sofre menos / onde dormem as almas”, ou melhor, esta estrofe corrobora o argumento schopenhauriano de que a arte pode oferecer momentos menos dolorosos no plano da existência.

Aliás, para o filósofo Schopenhauer, enquanto existente, o sujeito sente-se, a todo tempo, apenas como parte de um todo, ou melhor, incompleto. No indivíduo, existe a vontade de viver (o instinto de sobrevivência), mas tudo, inclusive o homem, não passa de fenômenos condenados ao perecimento. A Vontade, verdadeira substância da realidade e para a qual tudo se volta, manifesta-

se na pluralidade do mundo fenomênico, sendo o sujeito também uma das suas manifestações empíricas (possuidor de vontade). A Vontade, infinita, torna o sujeito inquieto e infeliz, fazendo-o desejar e desejar, tornando-lhe a vida um suplício.

Em resumo, para o filósofo a infelicidade é constitutiva da existência e o que resta ao indivíduo é suprimir a sua dor com fugas temporárias da realidade (a arte, por exemplo, oferece momentos em que se esquece da própria existência) ou esperar pela extinção completa de sua vontade, por meio de um evento natural, a morte – momento em que a parte passa a integrar o todo, ou melhor, a Vontade:

Se, ao fim, advém a morte, que extingue este fenômeno da Vontade, cuja essência aqui há muito expirou pela livre negação de si mesma, // exceto no fraco resto que aparece na vitalidade do corpo – então esta morte é muito bem-vinda e alegremente recebida como a redenção esperada (...) O último e delgado laço é rompido. Para quem assim finda, findou o mundo ao mesmo tempo. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 485)

No Simbolismo, sabemos que a morte também receberá uma conotação positiva, à maneira da reflexão de Schopenhauer. Ela é o fim dos males existenciais e o retorno do indivíduo ao todo. Camilo Pessanha, conforme nota de rodapé de Paulo Franchetti, certamente conhecia as ideias de Schopenhauer:

Quanto à presença de Schopenhauer no universo cultural de Pessanha, lembramos que, na revista *Os Novos*, onde o poeta colaborou, Carlos de Mesquita publicou, em 1893, uma apresentação de Jerônimo Freire em que expunha as linhas gerais do pensamento daquele filósofo. (FRANCHETTI, 2001, p. 55)

Interessante ainda notar que Schopenhauer elenca as várias manifestações artísticas e elege, por sua vez, a música enquanto arte superior. E, no Simbolismo, a musicalidade será consabidamente o elemento de grande visibilidade na constituição do poético.

Mas voltando ao poema, temos que a arte promove na relação entre sujeito e mundo uma paz transitória. Após a conquista de um poema, o sujeito usufrui da experiência mística, da experiência, mesmo que temporária, com o todo. A nona estrofe praticamente reitera versos já confeccionados ao longo do poema, corroborando o efeito extático desfrutado pelo eu poético.

Finalmente, na décima estrofe, tem-se a referência à morte a qual acabamos de discorrer segundo o pensamento do filósofo Schopenhauer. O eu poético clama pela vinda da morte. Mas que morte é essa? Pensamos que a morte possui uma conotação positiva no poema. Ela está na acepção de transmutação, isto é, trata-se do poder que a arte tem de transmutar o indivíduo. O fazer poético é compreendido enquanto morte de uma condição anterior; o poema transmuta o autor, o leitor e o

mundo. Livramo-nos do estado anterior e partimos em direção a outro, e nesse sentido, vivenciamos a morte com o poema. Ele não nos deixa indiferentes; é uma experiência alucinatória, pois mexe com os nossos sentidos, sentimentos e pensamentos, ou melhor, é uma experiência integral e radical.

O eu poético deseja a morte, ou melhor, a transmutação contínua de seu ser bem como o encontro místico proporcionado pela palavra poética. Este encontro, por integrar o sujeito ao mundo, anula o sujeito tal como a morte física, funde-o com a natureza, com o mundo. Mas se trata de uma boa morte aquela proporcionada pelo encontro do indivíduo com a experiência artística.

O poema tem uma estrutura circular, pois no final encontramos os versos “Vem-me enxugar o suor,/ Que o estertor começa / É cumprir a promessa. / Já o sonho começa... / Tudo vermelho em flor...” É o trabalho poético concluído, porém infinito, pois tudo fica *vermelho em flor*, quer dizer, um poema nasceu cheio do vermelho que simboliza o sangue vital, um artefato real.

Conclusão

Para concluir o nosso trabalho, devemos estabelecer a aproximação entre o poema de Camilo Pessanha e a poética de Herberto Helder. Como vimos, o poema pode ser lido segundo uma perspectiva metapoética, quer dizer, entendido enquanto a narração em conceitos, imagens e sons do trabalho poético.

Herberto Helder certamente não incluiria em sua antologia todos os poemas de Camilo Pessanha, não por não apreciá-los, mas por questão de coerência com a sua própria poética. *Branco e Vermelho*, no entanto, reflete os princípios da poética herbertiana e, por isso, legitima-se como parte do livro.

Comumente a imagem que se tem de Camilo Pessanha é a de um poeta abúlico, melancólico. Há poemas que fazem jus a tal imagem, porém *Branco e Vermelho*, entre outros, vêm problematizar a crítica que pretenda enquadrar completamente Camilo Pessanha no panorama do pessimismo ontológico corrente no final do século XIX. Óscar Lopes bem nos apontou uma faceta bem menos superficial do poeta oitocentista:

O cepticismo radical, a abulia, a negatividade de Pessanha não deixam de ser negativos, mas referem-se (negadoramente) a uma ideologia morta e que ele principia a enterrar, graças afinal a uma forma íntima de actividade (ou energia) que classificaremos de poética. É o enterro do eu substancialmente individualista, das constituições categoriais fixistas, do materialismo metafísico obtido por mera extrapolação de doutrinas científicas datadas, o enterro das oposições lugar- comum (essência/ aparência, eu/isto, sentir/pensar, matéria/ espírito, espaço/tempo, reversibilidade/irreversibilidade, consciência/inconsciência, etc.) Eu

leio Pessanha com a alegria que imagino para a cobra largar a pele onde já mal cabe; aquela abulia (como a de Pessoa) é, afinal, como expressão poética, um constante estalar de fendas numa pseudovontade feita de hábitos mortos, o estilhaçar de um espelho onde ainda às vezes, sem querer, a gente hoje se revê. (LOPES, 1970, p. 209)

Pensamos que Herberto Helder escolheu *Branco e Vermelho*, pois ele é o poema que perfeitamente presta tributo à arte, à experiência da unificação proporcionada pelo trabalho poético. Além disso, o poema clama pela morte - que é a transmutação -, por sinal, um princípio que rege a poética herbertiana.

Portanto, a leitura implícita que Herberto Helder efetiva sobre o poema de Camilo Pessanha, entre outros em sua antologia, ajuda-nos a compreender o quanto esse poema é singular na obra do autor simbolista, o quanto esse poema não deve ser apenas lido segundo o contexto ontológico pessimista do final do século XIX. Um poeta místico - no sentido de pensar o fazer poético enquanto momento de unificação ou religação entre sujeito e mundo - como Herberto Helder elegeu para a sua antologia um poema que igualmente elogia a experiência de unificação proporcionada pela arte. *Branco e Vermelho* é o poema do êxtase artístico, da vitalidade oriunda da poesia onde “tudo acaba vermelho em flor na página em branco...”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FRANCHETTI, Paulo. **Nostalgia, Exílio e Melancolia: leituras de Camilo Pessanha**. São Paulo: EDUSP, 2001.

HATHERLY, Ana. **O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda**. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

HELDER, Herberto (org.). **Edoi Lelia Doura – Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

_____. **Photomaton & Vox**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

LOPES, Óscar. Pessanha - o quebrar de espelhos. In: **Ler e Depois**. Porto: Inova. 1970, pp. 198-210.

MARTELO, Rosa Maria. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961. In: **Vidro do mesmo vidro**. Porto: Campo das Letras, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSANHA, Camilo. **Clepsidra**. Organização, apresentação e notas de Paulo Franchetti. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

RUBIM, Gustavo. **Experiência da alucinação – Camilo Pessanha e a questão da poesia**. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

SANTOS, Gilda; LEAL, Izabela. **Caminho Pessanha em dois tempos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Trad. Jair Barboza. São Paulo, UNESP, 2005.