

HAROLDO DE CAMPOS: DAS CORES DO MEDO ÀS DE MONET

Lino Machado

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Análise de correspondências entre, de um lado, os poemas “Topologia do medo”, “Monet” e o “O lance de dados de Monet”, de Haroldo de Campos, e, de outro, as artes plásticas. Discussão da relevância do elemento político em “Topologia do medo”.

Palavras-chave: Poesia; Pintura; Efrase; Contexto.

1. LEMBRETE, NÃO INTRODUÇÃO

O texto a seguir foi extraído de alguns capítulos da pesquisa – que efetuamos em 2004 no âmbito da UFES – intitulada *Um duplo dizer do outro como diferença: Haroldo de Campos*. O exame das relações da obra de Haroldo de Campos com produções do terreno das artes plásticas vem constituindo o objetivo principal de tal pesquisa, que continua em processo.

2. INTRODUÇÃO DE FATO

No diálogo da poesia de Haroldo de Campos com alguns dos artistas plásticos pelos quais ele revelou interesse, o escritor transformou em palavras o que eram obras não pertinentes à área da estrita verbalidade, num trajeto que foi do silêncio de quadros, desenhos e esculturas de outrem à escrita fonética de poemas seus, em versos ou não, impressos no branco do papel. O mesmo trajeto deu-se, igualmente, pressupondo não esta ou aquela obra em particular, mas um determinado estilo pictórico (caso de “Topologia do medo”, que adiante analisaremos, tendo em mente a importância do abstracionismo geométrico para a discussão desse texto).

Relembremos que um dos impulsos fundamentais do concretismo foi a recuperação da visualidade (compreendida em sentido amplo) na esfera da elaboração poética: a confecção de textos que buscavam uma organização vocabular não mais apoiada no fluxo discursivo da língua, mas na sua distribuição espacial na área branca do papel. Poemas como “nascemorre”, “vem navio”, etc., são exemplares da estética concretista mais rigorosa, não se devendo ignorar, todavia, os textos pré-concretos em que o fator tipográfico é já explorado em trabalhos em versos livres, como “Orfeu e o discípulo” e “A naja vertebral”, entre outros. Do mesmo modo, é válido também falar num pós-concretismo, o que justifica a classificação abaixo.

Alguns recortes podem ser feitos na produção de Haroldo de Campos. Encontram-se nesta, ao menos, três espécies de composição: a) os poemas pré-concretistas acima referidos: os que, localizando-se ainda no interior da lógica do discurso lingüístico, mostram logo um aproveitamento do espaço gráfico da página; b) os poemas ortodoxamente concretistas (ou “verbivocovisuais”, de acordo com a terminologia joycena dos integrantes do movimento, vale dizer, textos verbais em que a sintaxe gramatical, linear, foi abandonada, em prol de uma organização geométrica e ideogrâmica dos vocábulos na superfície da folha em branco, apoiada no princípio de justaposição de elementos da escrita da língua chinesa e em determinadas experiências de poesia visual, levadas a efeito por Mallarmé em *Un coup de dés* e por certas vanguardas do século XX); c) os poemas pós-concretistas: os que, embora não mais se inserindo na restrita estética do movimento, denunciam a persistência de um ou mais traços da mesma.

3. A IMPLICAÇÃO POLÍTICA DO ELEMENTO PLÁSTICO (OCULTO) DE UM POEMA:

Araçá Azul fica sendo
O nome mais belo do medo

Caetano Veloso

No livro *Xadrez de estrelas*, o que denominados pós-concretismo tem o seu início em “Forma de fome”, espécie de resposta dialética à “Fome de forma”, título que engloba oito textos concretistas, considerados de acordo com a ortodoxia do próprio movimento de que participou Haroldo de Campos: trabalhos em que a sintaxe discursiva foi abandonada, em

benefício de uma sintaxe espaço-temporal entre cujas bases se acha o processo de justaposição, atuante na língua chinesa e na sua escrita, de natureza *ideogrâmica*.

Dois são os poemas de “Forma de fome”: “Servidão de passagem” e “Topologia do medo”. O primeiro data de 1961, o segundo, de 1961-1962: anos em que, no Brasil, ocorria o confronto entre esquerda e direita (entrando nessa dicotomia simplificadora outras noções políticas, tais como: liberalismo, trabalhismo, populismo, centro, etc.).

Explicitando mais o que entendemos por composições pós-concretistas, diremos que estas são as que, embora revelem o abandono da radicalidade antidiscursiva da poesia concreta, dela retêm um ou mais traços: certa rarefação do discurso (que retorna, mas de maneira contida, paratática, elíptica) e um uso – já não estritamente geométrico – da tipografia no branco da página. Na verdade, tais composições poderiam ser confundidas com aquelas que – pré-concretistas – apresentavam os mesmos traços.

“Servidão de passagem”, salvo erro nosso de interpretação, não contém elementos que a aproximem, de modo produtivo, a outras artes. O contrário se dá com “Topologia do medo”: neste poema, a presença de signos que remetem a cores, ainda que elas sejam retomadas a partir da sua prévia codificação sócio-cultural (“branco de medo”, “amarelo de medo”, etc.¹), não deixa de pressupor a pintura – uma “pintura ideológica”, diríamos, na qual o escritor, com os seus instrumentos especiais, “desenha” ou “pinta” não uma topografia “idílica”, mas um *políptico político de quatro partes desiguais, dispostas verticalmente*, adequado a um tempo de luta (que historicamente teve como desfecho conservador o golpe militar de 1964). Eis a íntegra do texto quadripartido:

Topologia do medo

1.

branco de medo
o medo branco

branco do olho
o olho branco

branco do olho do medo branco

o medo o amido
a goma a gosma
o homem de branco

o medo branco do homem de branco

o muco a losna

a nuvem branca

o olho branco do homem de branco

em brancanuvem

o brancanuvem

2.

o medo amarelo

amarelo de medo

o amarelo do medo

o gosto amarelo

o amarelo mosto

o amarelo gosto do medo amarelo

o gosto e o mosto

o desgosto

o sobgosto

o gosto e o esgoto

o amarelo mosto do medo

o rosto amarelo de medo

o resto

3.

o verde o verdoso o verdete

o medo verde

verde de medo

o limo o limoso o limace

o homem verde

o medo verde do homem verde

o medo varde do homem verde

o medo varde do homem varde

o medo verde do homem verde

4.

a cor furta

o medo furta

o gosto furta

o furtacor
o furtamedo
o furtagosto

a vidafurta
a mortefurta

o furtahomem
(CAMPOS, 1976, p. 155)

Não ignoramos estarmos utilizando a metáfora, falando em “pintura ideológica” e congêneres; ocorre, porém, que esse emprego *figural* da linguagem já faz parte da história das relações entre a literatura ou, sendo mais específicos, a poesia e as demais artes, no que diz respeito quer à sua consideração pelos produtores quer pelos analistas (teóricos, críticos, etc.).

É assim estruturada a quadripartição de “Servidão de passagem”:

Parte 1: tem como eixo o sintagma “branco de medo” (linha 1 da parte considerada).
Parte 2: tem como eixo o sintagma “amarelo de medo” (linha 2 da parte consid.).
Parte 3: tem como eixo o sintagma “verde de medo” (linha 3 da parte consid.).
Parte 4: tem como eixo o termo composto “furtacor” (linha 4 da parte consid.).

A esquematização acima funciona como um ícone diagramático (de acordo com a concepção de Peirce²), ou seja, os símbolos verbais que a compõem explicitam relações que poderiam passar despercebidas, pela mera leitura do poema. Ela exhibe algo importante: os três sintagmas e o substantivo composto citados correspondem, em termos da posição vertical que ocupam nas suas respectivas partes, à numeração destas (“branco de medo” é a linha 1 da parte 1, etc.). Se nos concentrarmos nos nomes específicos das três cores associadas a “de medo” e no nome genérico *cor*, teremos condições de visualizar o conjunto do modo seguinte:

Parte 1:
“branco de medo” (seguido de mais 13 linhas: 14 linhas no total)
Parte 2:
[...]
“amarelo de medo” (seguido de mais 11 linhas: 13 linhas no total)
Parte 3:
[...]
[...]

“verde de medo” (seguido de mais 6 linhas: 9 linhas no total)
Parte 4:
[...]
[...]
[...]
“furtacor” (seguido de mais 5 linhas: 9 linhas no total)

Atento aos termos acima em destaque, o nosso olhar poderá estabelecer, para as denominações das cores, não apenas um interpretante verbal, mas também um de natureza *visual*: deste modo, o poema irá apresentar-se, *intersemioticamente*³, como um quadro quadripartido e disposto na vertical, quadro em que o *branco*, o *amarelo* e o *verde* “de medo” e o cambiante de *furtacor* aparecem, como “faixas pintadas”, em posições que correspondem à progressão numérica 1, 2, 3, 4.

Sendo “branco de medo”, “amarelo de medo”, “verde de medo” e “furtacor” interpretáveis como “faixas coloridas”, com que estilo ou movimento pictórico estaria Haroldo de Campos dialogando? Tenhamos em mente dois pontos: a) a correspondência posicional desses termos destacados com o conjunto numérico 1, 2, 3, 4 é traduzível em termos visuais (num ícone diagramático que a explicita); b) tudo isso implica ordenamento, simetria. A resposta à pergunta encaminha-se, então, para a *arte abstrata*. Não na sua modalidade de *abstração lírica* (rica em colorido e em formas menos definidas), mas na de *geométrica* (mais austera no uso da cor e com o intento de evidenciar o ordenamento dos detalhes plásticos). Assim, o poema “Topologia do medo” ainda se acha próximo ao concretismo ortodoxo, embora o fio discursivo da língua já recomece a insinuar-se, como, entre várias outras, revela a passagem: “branco do olho branco” (CAMPOS, 1976, p. 154). A proximidade estética reforça-se com o atentar para a data de feitura do texto, que sabemos ser 1961-1962, época muito vizinha à da eclosão do movimento concretista, na década anterior.

Uma objeção, porém, pode ser feita à nossa maneira de ver o poema: a de que *branco*, *amarelo*, *verde* e *furtacor*, como signos-ocorrência, reaparecem várias vezes nas suas respectivas partes, o que arruinaria o nosso diagrama de correspondências, saturando-o de dissimetrias. A réplica a tal objeção consiste em recordar que valorizamos a conexão sintagmática de *branco*, *amarelo* e *verde* com *de medo*, que, aliás, forma um *conjunto paralelístico* de três seqüências lingüísticas. Quanto a *furtacor*, este substantivo mereceu realce na interpretação não só porque se encontra dicionarizado (e soa tão natural aos ouvidos como *branco de medo* e seus dois equivalentes em termos de, digamos, “coloricovardia”),

mas também porque, com a sua acepção de gradação de cores, o substantivo em questão como que resume a série pictórica relativa ao temor.

Claro que o interpretante “plástico” aqui proposto diz respeito a uma dimensão do texto, a que mais importa ao nosso trabalho. Recorde-se, porém, que já falamos a propósito de “Topologia do medo” (título que convida a uma análise descritiva em termos espaciais, acrescida à semântica pictórica das suas linhas) como se fora um políptico *político* com as suas partes arranjadas verticalmente. Ora, a dimensão política arrasta consigo a problemática do posicionamento ideológico, das tensões, da luta no interior do Estado e da sociedade, o que ocorria, de maneira muito aguda, no Brasil dos anos 60 (com óbvias projeções nas décadas seguintes). Aliás, essa referência ao contexto nacional de então pode ser o ponto de partida para uma interpretação arriscada: o branco, o amarelo e o verde encontram-se num signo especial, quase sagrado – a *bandeira brasileira*. E o azul? A explicação de tal ausência se acha – supomos – na parte 4 do poema:

a cor furta
o medo furta
o gosto furta

o furtacor
o furtamedo
o furtagosto

a vidafurta
a mortefurta

o furtahomem

Com tantos “furtos” na passagem citada (mais precisamente: em todas as suas linhas!), arriscamo-nos a efetuar uma leitura equívoca, mas talvez não equivocada, da *ausência do azul* no texto: esta cor foi dele subtraída (furtada), estando ali pressuposta, contudo, pelo paradigma *verde, amarelo, azul e branco*, associado à nossa bandeira nacional, e também implicada no que existe de cambiante em *furtacor*. A composição não apenas trata do medo, mas, icônica e sutilmente⁴, põe em jogo um dos seus efeitos: o *recalque* de um dado (no caso, semioticamente falando, uma *qualidade visual*, um qualissigno, o azul, elemento que falta aqui para compor todo a simbologia da nacionalidade). Recalque que, ligado ao medo (“o medo furta”), é uma interiorização psico-social, político-ideológica – tal como, *mutatis mutandis*, o “co” de “covarde” na terceira estrofe da parte 3:

o medo verde do homem verde
o medo varde do homem verde
o medo varde do homem varde
o medo verde do homem verde

Aqui, o novo signo “varde” explica-se de duplo modo: tanto pela sua associação fônica a “verde”, quanto – desde que se o considere uma abreviação, ou recalque, de “covarde” – pela sua semântica associação a “medo”.

Nem tudo, porém, que é interiorizado tem essa natureza, como agora veremos.

Sem ignorar o componente engajado da composição, ressaltamos já como esta é passível de um exame que discuta o seu fator *plástico*. Algo, aqui, *também internalizado* com sutileza pelo escritor, em seu colóquio com autores, produções ou modalidades da arte cujos domínios se situam fora do território da verbalidade: o geometrismo implícito na composição – que se faz patente, quando se recorre a um ícone diagramático, da espécie do que nos valemos mais acima, para ressaltar as afinidades do poema com a arte abstrata de pendor geométrico. Aliás, uma tal internalização menos evidente pode caracterizar certos intercâmbios entre as diversas semioses estéticas (dando um exemplo exterior ao campo lingüístico: para um músico, não é impossível escrever – digamos – uma *sinfonia*, induzido pelo impacto que lhe provocou a leitura de um *romance*, sem que tal sinfonia revele com facilidade a obra literária “ocultada” na sua própria textura sonora).

Acham-se outros aspectos quer pictóricos quer políticos no poema. Os abordados, contudo, parecem suficientes para uma amostragem significativa desses dois fatores.

3. UMA ESCUTA DE MONET

Termo oriundo das *artes gráficas*, “Serigrafias”⁵ é título de uma série de oito composições datadas de 1971-1972, três das quais são dedicadas ao universo da pintura: “Monet”, “Korin (1658-1716) + Maruyama Okyo (1733-1795)” e “Bis em idem”.

Claude Oscar Monet: a este pintor decisivo na história do Impressionismo Haroldo de Campos dedicou um poema nas “Serigrafias” de *Xadrez de estrelas* e mais outro, publicado em 1998 na revista *Inimigo rumor* 3, cujo título, intertextualmente mallarmaico, é “O lance de dados

de Monet” (CAMPOS, 1998, p. 11-13). Mas comecemos a concentrar-nos no primeiro “Monet” (que, como é previsível, nos remeterá ao segundo).

Para tanto, recordemos que, de acordo com Plauto, Simônides teria afirmado ser a pintura uma poesia muda, e a poesia, uma pintura falante (lugar-comum que, junto com a expressão “Ut pictura poesis”, de Horácio, justificou ao longo de séculos a hipótese da correspondência entre as duas artes). Ora, o “Monet” de Haroldo inicia-se parecendo ecoar essa afirmativa grega de segunda mão, ao começar com a proposta poética de escuta da produção plástica do pintor francês, “muda” por natureza:

o ouvido
no papel:

fimbrias

ouvir as

ramagens
margens
arabescos
azul actínia
prússia
coral
verdenegro
nenú-
fares no
água-pé
aço baço
desespelho
onde a
luz não

(CAMPOS, 1976, [s.p.])

Elíptico, organizado em grande medida através da parataxe, da justaposição de signos verbais, “Monet” é composto com menções quer ao universo pictórico do artista, quer a dados da sua existência.

Na passagem citada, o primeiro caso ilustra-se com a referência aos nenúfares. Sabe-se que Monet pintou mais de duzentos e quarenta quadros com essa espécie de vegetação (“nenú- / fares no / água-pé”) como tema, em sua incessante pesquisa com as cores. O que, agora, nos remete a um trecho de “O lance de dados de Monet”, no qual as ninfeáceas surgem com mais uma das suas denominações (“nome / floral: nelumbo”):

cores
esse novelo abissal
de cores onde um
sol pode estar

farfalhando luz
na tônica da
palavra nenúfar
ou declinando a sombra
áureo-satúrnea desse
outro (si mesmo) nome
floral: nelumbo
tudo isso vindo a
ser uma
azul pantera [...]
(CAMPOS, 1998, p. 11)

Aqui, ainda que com sobrecarga poética, o texto se apresenta *descritivo* (e a descrição de uma obra de arte é, em retórica, denominada *ecfrase*, como adiante reiteraremos). Retornando agora a “Monet”, na passagem citada mais acima, há o signo “prússia”. Este deve ilustrar os dados biográficos referentes ao pintor, aproveitados por Haroldo de Campos. Ao menos num caso, o topônimo teve importância indireta (porém decisiva) na vida de Monet: com o eclodir da guerra *franco-prussiana*, em 1870, o artista fugiu para a Inglaterra, evitando alistar-se no exército do seu país. (Em Londres, pintou telas dando destaque a vastas panorâmicas da capital britânica.) Mais um signo toponímico relevante na sua existência, e agora com direta repercussão nela, é o que aparece no passo seguinte, de “O lance de dados de Monet”:

– o olho convalescendo
de expulsa nívosa ca-
tarata –
é um que pode
olhar de frente para o sol
e reparti-lo
(como a pupila aquilina
que não se esbranca
ao encarar
a fulva combustão do astro
hélio-fogoso)
e reparti-lo em
canteiros de flores-
cores no seu
jardim (não sus-
penso) de giverny
(CAMPOS, 1998, p. 12-13)

No vilarejo de Giverny, já velho, Monet alugou um chalé e, lá, cultivou um jardim, que se tornou famoso tanto pela sua beleza natural, quanto

por haver sido pintado pelo artista várias vezes (pois ele era afeito a produzir muitos quadros sobre um único tema, sob condições diversas de luz: montes de feno, álamos, a Catedral de Rouen...). Outra referência que entrelaça a biografia do pintor e a sua arte é a que diz respeito ao problema de saúde que lhe atingiu a vista, mas não o impediu de produzir:

– o olho convalescendo
de expulsa nivosa ca-
tarata –

Aqui, nota-se também o que consideramos iconização da semântica: a quebra da palavra “catarata” em final de verso lança parte dela – “tarata” – no verso seguinte. “Tarata” ou duplo efeito icônico: olhos e ouvidos sensíveis a tais pormenores no papel poderão, em primeiro lugar, ver esta porção do signo como a *quantidade de água* que uma catarata de fato joga para baixo e, em segundo, escutá-la como uma discreta onomatopéia ecoando o interessante *rumor do fenômeno*.

De fato, em “O lance de dados de Monet”, passamos da nomeação metafórica lexicalizada do problema oftalmológico (“catarata”), ao sentido literal desta palavra: “o que se lança para baixo”, a queda d’água.

O elemento descritivo, já apontado, requer agora atenção especial.

A descrição de obras de arte de caráter visual, principalmente a pintura, é uma antiga modalidade discursiva, chamada *ekphrasis* ou *descriptio*. Ela não se restringe, porém, apenas ao enfoque dos objetos estéticos. Além destes, lugares, edifícios e até homens foram retratados sob o impulso de tal recurso estilístico. Assim, há dois sentidos para a noção de *ecfrase*. O primeiro é generalizante, abarcando quaisquer escritos descritivos, detalhistas; o segundo tem acepção mais restrita, atendo-se aos textos que busquem traduzir, em termos verbais, o que foi elaborado artisticamente para ser fruído por meio da visão.

O segundo significado do termo *ecfrase*, bem mais estrito, tem prevalecido no campo da terminologia literária. Mesmo neste caso, todavia, algo necessita ser considerado: um escrito pode não ser *ecfrástico* de ponta a ponta; é até possível que contenha poucas passagens enquadráveis pelo conceito, o qual nem por isso deve ignorar-se. A *ecfrase* tampouco se reduz aos casos em que um artefato estético de fato exista. Por ilustração, a obra *La galeria*, de Giambattista Marino, não é tão-só um museu de poemas sobre exemplos reais de artes plásticas de natureza diversa: nas suas páginas, lêem-se, também, textos a propósito de trabalhos alheios que, encomendados, não chegaram à fase de execução (cf. SOBRAL,

1994, p. 37-38)... O próprio Haroldo de Campos assinou a composição intitulada “Klimt: tentativa de pintura (com modelo ausente)” (CAMPOS, 1985, p. 37). Aqui, não parece haver uma tela específica do pintor, que fosse enquadrada pelos versos do poeta; antes, ao que tudo indica, as características pictóricas daquele são traduzidas em signos verbais, que dão corpo a um denso poema bipartido, cuja meta é a de corresponder ao *estilo suntuoso* de Klimt – ou às qualidades deste, os seus qualissignos, noção que, várias, vezes Peirce procura explicar com a sensação da cor: troquemos o *vermelho*, da preferência do filósofo, pelo *azul*, e chegaremos ao significativo título de mais um trabalho do nosso autor, a “Nomeação do azul-Volpi” (CAMPOS, 1985, p. 92-93).⁶

O par “Monet” e “O lance de dados de Monet”, de modo semelhante, são *traduções intersemióticas* (ou de um sistema sígnico para outro, de natureza diversa): não deste ou daquele quadro do artista francês, mas de alguns dos seus qualissignos, vale dizer, Haroldo procura captar alguma coisa da *qualidade* específica de Monet.

Como outros impressionistas, Monet dialogou com a pintura japonesa. Assim, não será por coincidência que, em *Xadrez de estrelas*, ao poema que lhe foi dedicado, imediatamente sigam-se dois outros, relativos a artistas plásticos do país do “sol nascente”: “Korin (1658-1716) + Maruyama Okyo (1733-1795)” e “Bis em idem”. Contigüidade buscada, com certeza. Isto, porém, é uma outra história, merecedora de um enquadramento analítico que desborda do que quisemos efetuar aqui.

Notas

¹ Falando com rigor maior, o branco não é cor; entretanto, já que, no cotidiano, o “sentimos” como se fora uma das cores, ele será assim nomeado, no nosso trabalho.

² “Muitos diagramas não se assemelham, de modo algum, com seus objetos, quanto à mera aparência: a semelhança entre eles consiste apenas quanto à *relação entre as suas partes*” (PEIRCE, 1977, p. 66 – destaque nosso).

³ Intersemiiose: inter-relação de signos de *códigos diferentes*.

⁴ Em semiótica peirceana, ícone diz respeito à semelhança, à similaridade, à analogia (claro que nunca totais, mas existindo em *gradações variadas*) entre os signos e os seus objetos.

⁵ “Processo de reprodução de imagens e letreiros sobre superfícies planas ou curvas, de papel, pano, vidro, metal, etc., com o emprego de um caixilho com tela de

seda, náilon, aço inoxidável, etc., formando uma espécie de estêncil (máscara) no qual as partes impermeabilizadas representam os claros do desenho ou as áreas reservadas a outras cores, e a tinta passa através das partes permeáveis premida pelo rodo ou puxador” (*Dicionário eletrônico novo Aurélio século XXI*). Claro que o termo “serigrafia” tem aplicação metafórica, não técnica, no título de Haroldo de Campos.

⁶ Início do poema em questão: “um / rouxinegro / canta / no azul- / volpi” (CAMPOS, 1985, p. 92). Dois detalhes a destacar aqui: a) “um”, isolado no primeiro verso: correspondência gráfico-icônica entre a posição do signo-numeral na página e o sentido do mesmo; b) “rouxinegro / canta”: correspondência fônico-icônica entre o neologismo “rouxinegro” e “rouxinol”.

Referências

- CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. O lance de dados de Monet. *Inimigo rumor 3*. Rio de Janeiro: Sette Letras, agosto-dezembro 1998, p. 11-13.
- _____. CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- _____. *Xadrez de estrelas: percurso textual: 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Dicionário eletrônico Novo Aurélio século XXI: versão 3.0*. Rio de Janeiro: Lexicon/ Nova Fronteira, [s.d].
- PEIRCE / FREGE. (Os pensadores.) Trad. Armando Mora D'Oliveira et al. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Semiótica e filosofia*. Intr., sel. e trad. Octanni Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1987.
- SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e poesia na época barroca*. Lisboa: Estampa, 1994.
- VELOSO, Caetano. *Letra só*. Sel. e org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

