# O ÍCONE E O ÍDOLO EM ALGUNS POEMAS DE RUY BELO[2]

Marcos Aparecido Lopes[3]
UFGD

## RESUMO:

Este artigo discute as relações entre poesia, filosofia e teologia nas seguintes obras de Ruy Belo: *Aquele grande rio Eufrates* (1961) e *Transporte no tempo* (1973). As análises de alguns poemas fundamentam-se nas distinções teóricas entre ícone e alegoria presentes em Gilbert Durand, *A imaginação simbólica*, e em Jean-Yves Leloup, *O ícone: uma escola do olhar*. O recorte do corpus poético e teórico estabelece um diálogo com um dos procedimentos retóricos expressivos do poeta português: a *descriptio* (descrição de um objeto artístico – pintura, escultura ou fotografia – em que o sujeito lírico apresenta a sua mundividência). A indagação última é averiguar se Ruy Belo reorientou a interlocução entre a criação poética e os discursos filosóficos e teológicos da cultura portuguesa.

**Palavras-chave:** Ícone; alegoria; Ruy Belo.

## ABSTRACT:

This paper discusses the relations between poetry, philosophy and theology in the following works of Ruy Belo: Aquele grande rio Eufrates (1961) and Transporte no tempo (1973). The analyses of some poems are based on theoretical distinctions between icon and allegory which are present in Gilbert Durand, *A imaginação simbólica*, and in Jean-Yves Leloup, *O ícone: uma escolha do olhar*. The cut of the theoretical and poetical corpus establishes a dialogue with one of the expressive rhetorical procedures of the Portuguese poet: the *descriptio* (description of an artistic object – painting, sculpture or photography – in which the lyric subject

2 Uma versão deste artigo foi apresentada no XXI Encontro de Professores de Literatura Portuguesa, ABRAPLIP, setembro de 2007.

3 Doutor em Literatura Portuguesa. Professor da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da UFGD.

presents his cosmovision). The last inquiry is to investigate if Belo refocused the interlocution between poetical creation and the philosophical and theological speeches of the Portuguese culture.

**Keywords**: Icon; allegory; Ruy Belo.

> De longe o mais original poeta religioso dos anos 60 é Ruy Belo, que nos seus primeiros poemas publicados espraia, com um belo fôlego, um caudal de metáforas e paranomásias desvalorizadoras da Cidade humana, na obstinada perseguição de uma outra Cidade em que a morte ganhe sentido para além de tudo o que qualquer desejo humano saiba dizer-se...
> António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*[4]

O primeiro desafio na leitura de um texto poético de um autor confessadamente católico é justamente não tomar os versos como transcrição ou reflexo fiel das idéias religiosas. Seria imaginar uma homologia entre a estrutura de um texto literário e o conteúdo da revelação cristã. Ou então postular que a intenção autoral encontra-se realizada plenamente nas estruturas da obra, cabendo ao intérprete pensá-las em vista da biografia do escritor. Biografia incerta e exposta aos acidentes, às contingências e às rupturas estéticas do percurso artístico realizado pelo poeta. Neste sentido, deve-se considerar o depoimento de Ruy Belo que, após dez anos da publicação da primeira edição de *Aquele Grande Rio Eufrates* [1961], sublinha não se reconhecer mais no clima espiritual do seu livro de estréia. Parece-me que, se, por um lado, devemos ponderar com rigor as indicações sobre a visão de mundo do artista, por outro lado, não podemos nos furtar a uma discussão sobre o significado de "poeta religioso" e a relevância ou as implicações do "caudal de metáforas", segundo expressão de Saraiva e Lopes, para a organização interna dos poemas.

O leitor crítico, que queira apanhar o sentido da expressão "poeta católico", se deparará com as seguintes questões: Deve-se tomar *Aquele Grande Rio Eufrates* como uma expressão direta de um catolicismo ortodoxo ou devemos escavar no arranjo das metáforas a confirmação de certas crenças e a enunciação de algumas dúvidas a respeito desse sistema de crenças? O texto poético de Ruy Belo destina-se a uma apresentação artística das verdades da fé católica ou há neles algum tipo de tensão ou de contradição que oferece alguma contribuição à própria concepção teológica e à codificação da experiência do sagrado?

4 Saraiva, s.d., p. 1117-1118.

## I. DOIS POEMAS, AS PRIMEIRAS IMPRESSÕES OU HIPÓTESES DE TRABALHO

TEORIA DA PRESENÇA DE DEUS
Somos seres olhados
Quando os nossos braços ensaiarem um gesto
fora do dia-a-dia ou não seguirem
a marca deixada pelas rodas dos carros
ao longo da vereda marginada de choupos
na manhã inocente ou na complexa tarde
repetiremos para nós próprios
que somos seres olhados

E haverá nos gestos que nos representam
a unidade de uma nota de violoncelo
E onde quer que estejamos será sempre um terraço
a meia altura
com os ao longe por muito tempo estudados
perfis do monte mário ou de qualquer outro monte
o melhor sítio para saber qualquer coisa da vida
(Ruy Belo, *Aquele Grande Rio Eufrates*)

Não cabe aqui uma análise pormenorizada dos elementos estruturais do poema ou de como eles cooperam para a produção do sentido do conjunto dos versos. Para uma primeira aproximação da poesia de Ruy Belo, interessa-me sublinhar esta idéia: o que abre a compreensão para o nosso ser é a afirmação de que "somos seres olhados". Portanto, convocados a um tipo de alteridade[5] cujo significado este poema "Teoria da Presença de Deus" não deixa de sugerir, mas sugestão encarecida e complexificada nas relações que cada poema do livro pode estabelecer entre si. Vejamos como essa dimensão do *olhar*, tema que atravessa a tradição filosófica e teológica do catolicismo[6], assume uma dialética produtiva com a do *ouvir* no poema "A Missão das Folhas", texto que, a meu ver, seria uma das chaves hermenêuticas de *Aquele Grande Rio Eufrates*.

5 Para se pensar a questão da alteridade relacionada à dimensão do olhar e do rosto, conferir: LEVINAS, 2000, p. 77-84.

6 Conferir: San Bernardo Claraval, 1987, p. 561-563.

A MISSÃO DAS FOLHAS
*Naquela tarde quebrada*
*contra o meu ouvido atento*
*eu soube que a missão das folhas*
*é definir o vento*
(Ruy Belo, *Aquele Grande Rio Eufrates*)

Conforme o título anuncia, o poema tem como núcleo temático a palavra "a missão" e seu campo semântico compreende as idéias de encargo, obrigação, incumbência e envio. Há, por assim dizer, em estado de latência no título um aspecto decisivo para a análise do poema. Trata-se do aspecto ético ou da razão de existir das folhas. A minha hipótese de trabalho consiste em afirmar que esses poucos versos, ao estabelecerem uma relação entre o ouvido atento e a visão percuciente do eu lírico, formulam a vocação do próprio artista. A missão do poeta é fazer da folha em branco o local de uma aparição: a palavra escrita definindo uma voz ou um sopro. A apreensão da identidade do audível se faz pela presença do visível, a encarnação de algo na matéria. Como definimos deus senão a partir de nós próprios? Procurarei desenvolver esta pergunta. Assim como o vento é definido a partir de sua presença nas folhas (folha/vento), do mesmo modo a definição e a presença de deus se dão nos gestos humanos (homem/deus). A dimensão da alteridade, posta no poema "Teoria da presença de Deus", coloca-se novamente aqui no par folha/vento. A escrita em seu suporte material, a folha em branco, é uma segunda encarnação porque a palavra e a voz já são uma primeira encarnação e negação de algo que chamamos de silêncio. Mas a escrita, na qualidade de papel e tinta, também espera que os olhos e a boca destituam seu silêncio de página em um novo discurso. Tarefa a cargo de um leitor diletante ou de um crítico especializado. Assim, provisoriamente proporia a seguinte seqüência de analogias: folha/vento = palavra-voz/silêncio = homem/deus. Tais analogias pretendem sugerir três tipos de relações solidárias presentes no poema: a primeira de natureza acústica e visual (o vento que se deixa perceber nas folhas); a segunda relação pode-se dizer que é poética na medida em que sugere uma equivalência entre a folha/vento e a folha-palavra-voz/silêncio, isto é, o ato e o registro da escrita definem a voz de um eu lírico; a terceira relação decorre do fato de que a ocorrência da metáfora da folha/vento não se circunscreve ao poema comentado. Uma teologia da voz e da folha/papel/escritura se insinua ao tomarmos o conjunto

de símbolos do livro *Aquele Grande Rio Eufrates*[7]. É preciso lembrar que nas passagens bíblicas, marcadamente poéticas, a palavra "vento" significa "o sopro de Deus"[8]. Darei alguns exemplos:

1. *Gênesis* 2, 7 "Então Iahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente."
2. *Êxodo* 15, 8 "Ao sopro das tuas narinas as águas se amontoam, as ondas se levantam qual uma represa, e os abismos se retesam no coração do mar".
3. *Jó* 4,9 "Ao sopro de Deus perecem, são consumidos pelo sopro da sua ira" ou *Jó* 37,10 "Ao sopro de Deus forma-se o gelo, congelando a superfície das águas."
4. *Salmo* 18,16 "Então apareceu o leito do mar, as bases de um mundo se descobriram, por causa da tua ameaça, Iahweh, pelo vento soprando das tuas narinas." Ou *Salmo* 147,7 "Ele atira seu gelo em migalhas: diante do seu frio, quem pode resistir? Ele envia sua palavra e as derrete, sopra seu vento e as águas correm."
5. *Isaías* 40,7 "Seca-se a erva e murcha-se a flor, quando o vento de Iahweh sopra sobre elas;"

O vento é a manifestação do poder divino de criação ou destruição da vida (*Gênesis* 2, 7; *Jó* 4,9; *Isaías* 40,7). Ele também é causa da circulação das águas (*Salmo* 147,7) e da passagem do estado líquido ao sólido (*Jó* 37,10). Em suma, um princípio de explicação da criação, transformação e dissolução do mundo (*Êxodo* 15,8). Essa localização da metáfora do vento (o sopro e a respiração divina), ainda que muito superficialmente, na tradição bíblica, oferece-nos a possibilidade de pensar a sua reescritura no texto poético. Penso que as duas metáforas, a da folha e a do vento, constituem a ponta de um iceberg. Portanto, elas são as entradas mais visíveis nas relações entre poesia, teologia e religião neste primeiro livro de Ruy Belo. As ressonâncias bíblicas são evidentes no texto do poeta português[9]. Contudo,

---

7 Em *Transporte no tempo* (1973), mais precisamente em alguns poemas ecfrásticos, também comparece a metáfora da folha e do vento, um rápido exemplo pode ser encontrado em "Solene saudação a uma fotografia".

8 BORN, 1987.

9 As metáforas da folha e da árvore são recorrentes em grande parte dos poemas de *Aquele Grande Rio Eufrates*. Trata-se de uma alusão à metáfora bíblica da árvore do conhecimento do bem e do mal. Por sinal, o título do livro ganha um significado poético e teológico expressivo se pensarmos que ele refere-se a um dos quatro rios que saíam do Éden, antes da queda do homem. Embora, o título também seja uma referência ao *Apocalipse* 16,12 e que uma exegese tradicional o compreendia como sinal do

mais do que constatar as evidências (algumas influências são assumidas pelo próprio autor) deve-se avaliar em que medida essas ressonâncias reorientam o próprio diálogo entre teologia, literatura e religião na tradição ficcional portuguesa ou se apenas confirmam tal tradição ou, ainda, se não cumprem apenas o papel de um livro de transição de um poeta que irá mais tarde confessar não se reconhecer no clima poético de *Aquele Grande Rio Eufrates*. Há duas questões: primeiro, situar este livro na própria produção poética do autor; segundo, localizar o livro de Ruy Belo em uma tradição católica portuguesa, porém tendo-se em mente as transformações sofridas por tal catolicismo a partir dos anos 60 em Portugal e na Europa. Caberia ainda uma outra questão: como o trabalho com os símbolos se realiza em outros livros de Ruy Belo, sobretudo aqueles que se afirmam distantes do clima espiritual do livro de 1961?

## II. AS POESIAS ECFRÁSTICAS E SIMBÓLICAS DE *TRANSPORTE NO TEMPO*

O livro *Transporte no Tempo* divide-se em duas partes intituladas: 1. Monte Abraão, 2. A Nau dos Corvos. Corresponde a esta segunda parte um conjunto expressivo de poemas que versa sobre objetos artísticos. "Diálogo com a figura do profeta Jeremias, pintada por Miguel Ângelo no tecto da Capela Sistina", "Estátua da rapariga que se prepara para dançar", "Declaração de amor a uma romana do século segundo" e "Toada junto do busto de Públia Hortênsia de Castro"[10] compõem uma seqüência de poemas que se insere no gênero *ecfrasis* ou *descriptio* segundo a tradição retórica[11]. Porém, esclareço que entre o poema "Declaração..." e "Toada..." há um

castigo e do pavor futuro, mas para uma exegese pós-conciliar (Vaticano II) tratar-se-á de um livro de esperança de um povo oprimido.

10 BELO, 1990, p. 31-36.

11 Em *Ensaios Sofísticos*, Bárbara Cassin informa que a ecfrásis mais conhecida e da qual se tem notícia é a que Homero oferece (no final do canto XVIII da *Ilíada*) do escudo de Aquiles. Porém, esta primeira "ecfrásis não somente é a descrição de um objeto fictício, como também é seguida no tempo por uma ecfrásis, cujo modelo dessa vez, como para um *remake* ela mesma: trata-se do escudo de Heracles, atribuído a Hesíodo. Esse palimpsesto não se conforma então a um fenômeno, um escudo real, por outro lado, à própria natureza e às cidades, mas somente a um *logos*." CASSIN, 1990, p. 244. O que concluímos a partir das considerações de Cassin é que o discurso da ecfrásis não se conforma mais ao fenômeno. O que temos é uma representação literária de uma representação pictural ou escultórica. Ainda sobre a noção de ecfrásis, conferir: MARTINHO, Fernando. Ver e Depois: A poesia ecfrástica em Pedro Tamen. *Colóquio Letras,* Lisboa, n. 140/141, p. 258-262, abr./set. 1996. Para Martinho, a ecfrásis é descrição, recriação, comentário e exaltação de um objeto que pode ser artístico ou não.

outro que, embora não trate de um objeto pictórico ou escultórico, remete ao universo das artes. Trata-se de "Breve sonata em sol...", que pelo título evoca uma peça musical para um ou dois instrumentos. Tal significado corresponde às duas solidões que são comparadas no poema: a árvore em pleno verão alentejano e o próprio eu lírico. O poema "Meditação sobre uma esfinge" é precedido de outros três poemas extensos e "Solene saudação a uma fotografia" retoma a figura da mulher amada descrita em "To Helena". Por último, há ainda os versos de "Elogio de Maria Teresa", nos quais o poeta, a partir do encontro de uma pequena foto em sua pasta, reconhece que já foi capaz de fazer poemas para estátuas, pinturas e fotografias. Todavia, ele agora irá descrever a sua mulher, lembrará de outros retratos e como um primeiro balanço desse olhar amoroso afirmará que existe em tais imagens "[...] uma graça inesperada/a surpresa da corça ou restos dessa raça/que há em ti talvez um pouco mais que nas demais mulheres/expressão sempre surpreendente da surpresa/mesmo até para quem te conhece tão bem como eu te conheço". O poema parece se equilibrar entre alguns enunciados, que lembram pequenos atos de contrições ("contigo fui cruel no dia a dia") ou que reverberam uma dicção próxima dos salmos ("só ti me acompanhaste súbitos momentos/quando tudo ruía ao meu redor"), e algumas imagens que explicitam a motivação simbólica do elogio ("Eu estarei morto e pouco poderei fazer/por ti simples mulher da minha vida/Mas isso não importa importa esta manhã/este bar de Milão onde olho o teu retrato"). Os versos aspiram a durar assim como a imagem de Maria Teresa aparece inesgotável aos olhos do poeta: ela é **graça** inesperada tanto no sentido estético (a leveza, a beleza e alegria presente nos gestos) quanto no sentido teológico (oportunidade de salvação oferecida ao homem por Deus).

Conforme assinalei inicialmente, o que há de comum entre tais poemas é o fato de serem descrições de objetos artísticos ou não. Uma pintura no teto da Capela Sistina, quatro esculturas pertencentes a três civilizações (egípcia, grega e romana) e duas fotografias (o retrato de Helena misturado às coisas comezinhas de uma gaveta e a imagem de Teresa fortuitamente arrancada de uma pasta enquanto o poeta passava uma temporada em Milão). Seis espaços distintos de exposição dos objetos: o templo religioso, o museu, a praça, a paisagem geográfica do Egito, o bar e o possível quarto do poeta. Por um lado, temos aqueles espaços franqueados à visitação pública dos indivíduos. Isto quer simplesmente dizer que uma miríade de olhares anônimos apreciou os produtos de civilizações extintas ou das que sobreviveram no imaginário da cultura ocidental. A presença de

uma memória coletiva da humanidade se oferece aos olhos dos aficionados turistas ou dos simples transeuntes. Por outro lado, há um espaço restrito ao mundo privado do eu lírico. A fotografia é um fragmento da intimidade do poeta e símbolo da memória individual de um afeto amoroso.

Que tipo de relação se estabelece entre o olhar do eu lírico e os objetos artísticos apresentados? O olhar que observa as imagens é idólatra ou icônico? O poeta que escreve as imagens é um iconógrafo? Segundo Gilbert Durand, em seu livro *A imaginação simbólica*, "o verdadeiro 'ícone' é 'instaurativo' de um sentido, a simples imagem – que se perverteu rapidamente em ídolo ou fetiche – é um fechamento sobre si mesma, uma recusa do sentido, uma 'cópia' inerte do sensível."[12] Assim, o iconógrafo não é apenas o que grafa as imagens, mas também aquele que sabe lê-las. Mas uma leitura que não reifica a imagem e sim uma abertura para a transcendência ou a passagem do visível para o invisível. Se no ídolo, conforme as palavras de Jean-Yves Leloup, a atitude existencial é "fazer de uma simples forma ou representação uma divindade."[13], no ícone não há a pretensão de imitar o real, mas "significá-lo e simbolizá-lo, preservando assim o caráter inacessível, invisível da pessoa representada."[14]

Em "Diálogo com a figura do profeta", o eu lírico delega a Jeremias o ato de pensar. Por quê? Porque nós não temos tempo para pensar (os turistas passam pelo desenho de Miguel Ângelo e não pensam). E o que pensa o profeta? O eu lírico não revela. O que este conjectura e admira é o fato de tais obras durarem mais do que os seus produtores. Elas atravessam os séculos mesmo depois de findadas as civilizações. No poema "Meditação sobre uma esfinge", os primeiros versos anunciam:

> Arrancadas à morte pelo homem
> talvez algumas coisas se equiparem
> ao insistente marulhar dos rios à
> condição impassível das constelações
>
> (Ruy Belo, *Transporte no Tempo*)

O fluxo ininterrupto das águas e a fixidez do céu estrelado oferecem dois atributos que são relacionados às obras humanas: a duração e o instante eterno. As obras atravessaram de forma insistente o tempo e são capturadas em um instante pelo olhar do poeta que parece atestar ou sugerir que elas

12 DURAND, 1995, p. 19.
13 LELOUP, 2006, p. 13.
14 LELOUP, 2006, p. 13.

escaparam à morte e, portanto, são eternas. Não parece distante deste raciocínio um outro momento do eu lírico que, diante da fotografia dispersa na gaveta, contempla o rosto da mulher amada:

> [..] helena recortada contra a pedra contra o mar redondo da baía
> onde há não muito ainda e no entanto há tanto
> tempo colaborámos por exemplo na exaltação do verão
> e afrontámos a morte implícita no tempo
> helena vertical dúctil porém em tão frágil figura
> helena sorridente e inocente como uma criança
> mas no fundo talvez superiormente maliciosa
> milagre de mulher deus que talvez procure
> por trás de tantos rostos que se os dias me os trouxeram me os levaram
> única metafísica possível para quem volta em verdade hoje da vida
> com a concha das mãos acumuladas do vazio
> vindo afinal do fundo das mais várias das verdades
> mulher coisa mudável num momento como um mar
> objecto de beleza só visível no conjunto
> (Ruy Belo, *Transporte no Tempo*)

O fragmento transcrito apresenta uma idéia produtiva para o que comentávamos há pouco sobre o ícone: Helena aparece inicialmente individualizada em relação ao conjunto da paisagem física, porém, após o eu lírico afirmar que ela é um milagre ou um deus (alguém que permaneceu enquanto outros rostos foram roubados pela passagem dos dias), a mulher amada é em um instante o próprio mar. Entre "helena recortada **contra** o mar" e "mulher coisa mudável num momento **como** um mar" há o enunciado de que ela é a única **metafísica possível** "para quem volta em verdade hoje da vida/com a concha das mãos acumuladas do vazio". O contraste parece-me sugestivo se pensarmos, na esteira das reflexões de Gilbert Durand, que "o símbolo, assim como a alegoria, é recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é *epifania*, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante."[15] Helena é um milagre ou a foto da mulher amada é uma aparição que deflagra um processo de *anamnese* (rememoração) no eu lírico. Mas ela não é fixada pelo olhar de quem a contempla, por mais que o poeta insista em descrevê-la e particularizá-la diante da paisagem. Ao contrário, mulher é coisa mudável e, portanto, conduzida à dimensão simbólica, pois há nessa imagem da mulher amada três dimensões concretas: ela é **cósmica**,

15 DURAND, 1995, p. 14-15.

na medida em que encarna um dos quatro elementos materiais, a saber, a água (o mar); **onírica** uma vez que ela brota do encontro de um eu lírico com uma fotografia ("E de novo de súbito a helena aqui numa fotografia"), isto é, pertence às lembranças e às fantasias pessoais; **poética** porque a imagem da mulher é reconfigurada por meio do trabalho da linguagem (helena... única metafísica possível)[16].

O poeta exalta as obras artísticas (a foto de Helena, a pintura do teto da Capela Sistina, as esculturas gregas e romanas ou o monumento da esfinge) pelo fato delas durarem ou atravessarem anos, décadas ou séculos em uma suposta eternidade, ao passo que os que as produziram, sejam os artistas individualmente, sejam as civilizações que as abrigaram, não mais existem, exceto justamente nessas obras que restaram: ruínas de um tempo perdido. Mas o poeta não apenas celebra tais objetos artísticos. Ele também desconfia do conforto, da serenidade da figura do profeta pensante ou do gesto lúdico da mulher da fotografia ou da imobilização de um passo possível de dança da obra escultórica. A ecfrásis do poeta é uma homenagem e uma crítica ao objeto percebido. Contudo, deve-se perguntar se esse olhar poético opera exclusivamente com a dicotomia sujeito-objeto ao flagrar tais imagens no espaço público ou privado. Algo se furta à visão do poeta, sendo sugerido pelo poder cognitivo das metáforas, ou tudo é posto sob a luz das categorias mencionadas de sujeito e objeto? Concluiria provisoriamente que o elemento crítico destas poesias ecfrásticas é o que permite que as imagens aí reapresentadas não se convertam em ídolos. Mas serão efetivamente símbolos?

No poema "Diálogo com a figura do profeta", o eu lírico solicita a Jeremias que ele pense sem transcendência, apenas pense. Pode-se aplicar o mesmo raciocínio às poesias ecfrásticas de *Transporte no tempo*? A adesão à imanência e às solicitações do tempo presente são elementos constantes nessas poesias. Contudo, é o que transcende o seu tempo – as obras de uma dada época – o que faz o discurso poético acontecer. A atitude poética perante as obras artísticas não implica em alienar a imaginação criadora ou fetichizar o objeto visto. Diante da dançarina esculpida em mármore ou da figura do profeta Jeremias, o poeta produz uma hermenêutica: suas palavras rememoram e recriam a imagem e ela ajuda a entender a situação existencial de quem enuncia.

16 Conferir: DURAND, 1995, p. 16.

## REFERÊNCIAS


BELO, Ruy. *Aquele grande Rio Eufrates*. 5 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

_____. *Transporte no tempo*. In: ____. Obra poética. Vol. 2. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

BORN, A. Van. *Dicionário Enciclopédico da Bíblia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

CASSIN, Bárbara. *Ensaios Sofísticos*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Siciliano, 1990.

CLARAVAL, San Bernardo. *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*. Trad. Iñaki Aranguren. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1987.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

LELOUP, Jean-Yves. *O ícone: uma escola do olhar*. Trad. Martha Gouveia da Cruz. São Paulo: Unesp, 2006.

LEVINAS, E. *Ética e infinito*. *Diálogos com Philippe Nemo*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 2000.

MARTINHO, Fernando. Ver e Depois: A poesia ecfrástica em Pedro Tamen. *Colóquio Letras,* Lisboa, n. 140/141, p. 258-262, abr./set. 1996.

SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 16 ed. Porto: Porto Editora, s.d.