

Botelho de Oliveira encarece os rigores de Anarda: um madrigal

José Américo Miranda | UFMG

Resumo: Este artigo analisa um madrigal escrito em língua portuguesa pelo poeta brasileiro Manuel Botelho de Oliveira.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Poesia Barroca, Manuel Botelho de Oliveira.

1. O madrigal.

Poucos foram os poetas brasileiros, no período clássico da literatura de língua portuguesa, que cultivaram o madrigal. Tanto é assim, e tão pequeno é o detalhe, que as informações com frequência se cruzam e embaralham. Aquele que é hoje lembrado pela prática dessa forma no Brasil, Manuel Inácio da Silva Alvarenga, costuma também ser apontado como seu introdutor na Literatura Brasileira. Massaud Moisés, no *Dicionário de termos literários*, afirma que, entre nós, “o madrigal despontou no Arcadismo, com Silva Alvarenga.”¹ São primorosos os madrigais com que ele compôs, ao findar-se o século XVIII, toda a segunda seção de sua obra *Glaura, poemas eróticos* (1799). Antes dele, porém, pelo menos um outro poeta praticara brilhantemente o madrigal.

1. MOISÉS, [s.d.], p. 317.

Aparentemente esquecido, e muito pouco lido, ficou o livro de Manuel Botelho de Oliveira à margem de avaliações críticas rigorosas. Apenas recentemente, com a passagem a segundo plano da exigência romântica do assunto nacional para que se levassem em conta os merecimentos de uma obra literária, tem recebido atenção mais séria o livro de Botelho de Oliveira publicado em 1705. A *Música do Parnasso* divide-se em quatro coros de rimas, escrito cada um numa língua (português, castelhano, italiano e latim), e um descante cômico, com duas comédias em castelhano.

Nas línguas românicas, Botelho de Oliveira mostrou-se inteirado das formas poéticas que nelas eram consagradas, pois as praticou caprichosa e cuidadosamente. Em português escreveu sonetos, madrigais, décimas, redondilhas, romances, oitavas, canções, um panegírico e uma silva. Em castelhano escreveu sonetos, canções, madrigais, décimas e romances; em italiano, sonetos e madrigais. Em latim, compôs poemas conformes à tradição daquela língua. O madrigal comparece, assim, nos três coros de rimas em línguas românicas.

O madrigal, de origem popular, surgiu na Itália, tendo passado aos meios eruditos no século XIV. Inicialmente, tinha forma fixa; mais tarde passou a padrões mais flexíveis. A forma fixa inicial era constituída por dois ou três tercetos em versos decassílabos rimados e terminava por um ou dois dísticos; depois, perdeu a fixidez, consagrando-se como forma lírica breve, com um número de versos que girava em torno de dez. E os versos passaram a ser decassílabos e hexassílabos combinados e rimados.

Um dos fatores da difusão do madrigal para além das fronteiras italianas foi o fato de ser ele habitualmente cantado. Foi como forma vocal polifônica que o madrigal se difundiu. Segundo Sérgio Magnani, deveriam ser incluídas na categoria da música de câmara “a polifonia profana do Madrigal e das formas semelhantes, pois ela nasceu nas salas dos palácios senhoriais.” Ainda segundo o musicólogo, só posteriormente algumas vozes foram substituídas por instrumentos – transformando-se a forma original em madrigal para voz acompanhada –, porque “provavelmente, era mais fácil reunir instrumentistas que cantores com boa voz e boa leitura.”²

Sabe-se que, na origem, a arte da poesia estava associada à música e à dança. A associação com a música, se jamais deixou de existir,

2. MAGNANI, 1989, p. 113.

deixou de ser necessária a partir de certa época. O poeta José Paulo Paes lembrou, num artigo, que “a poesia continuou ligada à música pelo menos até a época dos trovadores” e que “principiou a aliança a dissolver-se com o advento da imprensa, que iria oferecer à poesia um suporte mnemônico mais duradouro e criar, no público, novos hábitos de consumo, o olho passando a substituir o ouvido.”³ A existência do madrigal como forma viva situa-se, assim, numa curva privilegiada da história da poesia na cultura do Ocidente, pois ganhou autonomia na literatura depois de haver surgido no campo da música como peça vocal. Essa forma poética é emblemática desse divórcio histórico, por se situar justamente no ponto de inflexão em que as duas artes se separaram.

2. Um madrigal.

ENCARECIMENTO DOS RIGORES DE ANARDA

madrigal] VI

Se meu peito padece,
O rochedo mais duro se entenece;
Se afino o sentimento,
O tronco se lastima do tormento;
Se acaso choro e canto,
A fera se entristece do meu pranto;
Porém nunca estas dores
Abrandam, doce Anarda, teus rigores.
Oh condição de um peito!
Oh desigual efeito!
Que não possa abrandar ãa alma austera
O que abranda ao rochedo, ao tronco, à fera!

(*Música do Parnasso, 1953, t.1, p.28-29.*)

O poeta Botelho de Oliveira chamou a atenção de Mário Faustino, crítico conhecido por sua exigência e sua intransigência relativas à boa poesia, por ter sido “de todos os nossos gongóricos, o melhor aparelhado para sê-lo” – isso, é bom que se diga, numa época cuja poesia se caracterizou,

3. PAES, 1985, p. 266.

segundo palavras do mesmo autor, por seu alto nível técnico: “Manuel Botelho de Oliveira é nosso primeiro *verse-maker* de vulto.”⁴

O que espanta no poeta de Anarda não são apenas os versos, de perfeição técnica inatacável, mas, acima de tudo, o padrão de organização formal que imprime aos poemas. O madrigal VI do Coro de Rimas Portuguesas é um exemplo, serve-nos de amostra da consciência artística e da competência técnica do poeta.

Um dos problemas fundamentais do juízo crítico na avaliação de uma obra poética é certamente o do critério – e, justamente por isso, esse madrigal nos é exemplar. Em matéria de poesia, ou de literatura (no sentido mais alto – ou bom, ou saudável – da palavra), a organização formal do texto tem precedência sobre o que dizem por si sós as palavras. Dito de outro modo, no texto poético, o arranjo das palavras há de ter um sentido – esteja esse sentido em acordo ou em desacordo com relação ao significado aparente, ou imediato, delas. E o padrão de organização do texto é o que chamamos de sua forma. No estudo do poema, é necessário que se verifique o que diz, o que quer dizer, a forma.

A propósito das maneiras de dar expressão a alguma idéia, e aproveitando para fazer disso um paralelo com a interpretação da forma em poesia, há algumas observações de Manuel Antônio de Almeida que nos podem ser úteis e convém lembrar. Essas observações tratam das relações entre as palavras e dos modos de as dizer; merecem ser lidas e tomadas a sério, ainda que, para fins de estudo de um poema específico, tenham de ser consideradas como metáforas. Um poema, como uma palavra, sempre significa algo. Sobre as palavras, ou os nomes, escreveu o autor das *Memórias de um sargento de milícias*:

Dizem os gramáticos, gente detestável nestes tempos de discordância, que o nome é uma voz com que se dão a conhecer as coisas. [...]

Aquilo por que as coisas menos se dão a conhecer neste mundo é pelo seu nome.

O nome é hoje, e não sei se o deixou de ser em algum tempo, a primeira mentira de todas as coisas: é como um cunho do pecado original impresso sobre tudo o que existe.

[...]

Com efeito, se as coisas se chamassem pelo seu nome, muitas leis não

4. FAUSTINO, 1993, p. 57-71.

seriam leis, muitos legisladores não seriam legisladores, muitos governos não seriam governos, muitos sentimentos não seriam sentimentos, e até muitos homens não seriam homens, nem mulheres muitas mulheres.⁵

Como as palavras, sofrem os poemas – palavras especiais e artificiais que são – desses mesmos reveses: dizem muitas vezes apenas “mentiras”. Mas se as palavras, ou os poemas, apontam diretamente para aquilo que significam, a voz, que lhes dá forma concreta, nem sempre está de acordo com isso. E sobre a voz, observou o romancista:

Na escala imensa que a voz percorre, desde o suspiro quase mudo, apenas murmurado, até o grito agudo, pungente, dilacerante, há uma nota para cada emoção. A voz fala, e bem claramente, muito antes de ser palavra, e é então que ela manifesta a alma com mais exatidão e pureza. Quando a voz se modifica na palavra, começa a desnaturar-se; a palavra pode ser a mentira, a voz é sempre a verdade. Quantas vezes a palavra está dizendo não quando a voz está dizendo sim?⁶

Admitamos, ainda que precariamente, como ponto de partida, estas equivalências: o nome é o poema, a voz é a forma. Assim como a voz dá corpo à palavra, a forma dá corpo ao poema. O nome pode mentir, pode esconder uma intenção, a voz não. Se as palavras dizem uma coisa, e o tom da voz diz outra, manda o bom senso que se acredite no tom. Se o poema diz uma coisa, e sua forma diz outra – é imperativo que se tome o seu sentido pela forma em que está composto. E se a forma não diz nada, se a forma não é um todo organizado, o poema não existe, não pode ser avaliado: todo o esforço analítico e interpretativo terá sido vão.

Para essa discussão em torno do fenômeno poético, ou literário, a poesia de Manuel Botelho de Oliveira serve de remédio e alívio. Nela, palavra e forma se concertam para dar expressão à idéia; nela, a forma tem sentido próprio, que amplifica o sentido das palavras no poema, que estende e conduz o sentido delas para além daquilo que dizem.

O Madrigal VI, dedicado ao elogio do rigor de Anarda, compõe-se de doze versos – seis decassílabos e seis hexassílabos. Metade dos versos são longos,

5. ALMEIDA, 1991, p. 24.

6. ALMEIDA, 1991, p. 21.

têm dez sílabas métricas; metade são breves, têm seis sílabas. E eles se distribuem segundo certa lógica; apenas a aparência é de acaso. Sua mesma distribuição sugere uma primeira partição do poema em dois segmentos: um primeiro, composto pelos primeiros oito versos, e um segundo, composto pelos quatro últimos.

Na primeira parte, os versos se distribuem segundo o seguinte padrão: um hexassílabo vem sempre seguido de um decassílabo que rima consoantemente com ele. O segmento fica, assim, dividido internamente pela rima em quatro subconjuntos de dois versos. Esses oito versos compõem a unidade sintática de um período completo.

A segunda parte se organiza de modo completamente distinto: seus dois primeiros versos são hexassílabos e os dois últimos, decassílabos. Como na primeira parte, os pares apresentam rimas consoantes.

Percorre o poema, do princípio ao fim, de alto a baixo, como espinha dorsal de sua estrutura rítmica, o acento na sexta sílaba de todos os versos. A marcação rítmica firme, com pontos fortemente acentuados a distâncias regulares, parece estar vinculada às exigências do canto polifônico, em que as diversas vozes que pronunciam o mesmo texto simultaneamente, mas com o canto iniciado em momentos diferentes da linha do tempo, necessitam de pontos de apoio para que coincidam e se cruzem.

A primeira parte se distingue da segunda, no aspecto rítmico, por trazer os outros acentos do verso ou na terceira ou na segunda sílabas – o que não acontece no par de versos que dá início à segunda parte, que traz acentos na primeira e na quarta sílabas de cada verso –, e por não trazer acentos, nos versos decassílabos, entre a sexta e a décima sílabas – acento que acontece nos dois decassílabos finais da segunda parte, que têm fortes a oitava sílaba.

Pode-se ver isso mais claramente no esquema abaixo, em que as duas partes do poema aparecem separadas por um espaçamento e as sílabas acentuadas de cada verso aparecem em destaque:

Se/ meu/ pei /to/ pa/ de /ce,	3/6
O/ ro/ che /do/ mais/ du /ro/ se en/ter/ ne /ce;	3/6/10
Se a/ fi /no o/ sen/ti/ men /to,	2/6
O/ tron /co/ se/ las/ ti /ma/ do/ tor/ men /to;	2/6/10
Se a/ ca /so/ cho/ro e/ can /to,	2/6
A/ fe /ra/ se en/tris/ te /ce/ do/ meu/ pran /to;	2/6/10
Po/rém/ nun /ca es/tas/ do /res	3/6
A/ bran /dam/, do /ce A/ nar /da/, teus/ ri/ go /res.	2/6/10

Oh/ con/di/ ção/ de um/ pei/ to!	1/4/6
Oh/ de/si/ gual/ e/ fei/ to!	1/4/6
Que/ não/ po/ ssa a/bran/ dar/ ã/a al/ ma aus/ te/ ra	3/6/8/10
O/ que a/ bran/ da ao/ ro/ che/ do, ao/ tron/ co, à/ fe/ ra!	3/6/8/10

Na primeira parte do poema, os três primeiros pares de versos distinguem-se nitidamente do último, tanto no plano rítmico como no plano das noções que veiculam. No plano rítmico, o verso decassílabo de cada um dos três primeiros pares repete o esquema rítmico do hexassílabo correspondente, ao passo que no último par o verso decassílabo apresenta ritmo distinto do do hexassílabo. No plano nocional, os dois versos finais começam pela conjunção “porém”, que introduz noção oposta à que vinha paralelamente sendo desenvolvida nos três primeiros conjuntos de dois versos.

Assim, no interior da primeira parte, temos nova divisão: o par de versos final se opondo aos três primeiros:

Se/ meu/ pei/ to/ pa/ de/ ce,	3/6
O/ ro/ che/ do/ mais/ du/ ro/ se en/ter/ ne/ ce;	3/6/10
Se a/ fi/ no o/ sen/ti/ men/ to,	2/6
O/ tron/ co/ se/ las/ ti/ ma/ do/ tor/ men/ to;	2/6/10
Se a/ ca/ so/ cho/ro e/ can/ to,	2/6
A/ fe/ ra/ se en/tris/ te/ ce/ do/ meu/ pran/ to;	2/6/10

X

Po/rém/ nun/ ca es/tas/ do/ res	3/6
A/ bran/ dam/, do/ce A/ nar/ da/, teus/ ri/ go/ res.	2/6/10

Os três primeiros pares de versos, se por um lado se vinculam uns aos outros, por outro se distinguem ligeiramente uns dos outros. Já observamos que, ritmicamente, o verso decassílabo de cada par é paralelo ao hexassílabo que o antecede.

O primeiro conjunto de dois versos se distingue dos demais pelos acentos que traz nas terceiras sílabas. Essa característica, imposta ao conjunto pelo primeiro verso, determinará o ritmo aqui proposto para o sétimo verso do poema (o primeiro do último par de versos da primeira parte). Mais adiante voltaremos a esse ponto. Esses dois versos se assemelham aos quatro seguintes pela estrutura sintática e pela comparação que fazem:

Se meu peito padece,
O rochedo mais duro se entenece;

O conjunto se compõe de um período hipotético, em que o hexassílabo contém a prótase, primeira parte incompleta do período, e o decassílabo a apódose, segunda oração, que completa o sentido da primeira. O esquema sintático desse período, com os verbos no presente do indicativo tanto na prótase como na apódose, é o mais freqüentemente usado, segundo a professora Ângela Vaz Leão, em todas as fases históricas da língua portuguesa.⁷ A estrutura dos versos é bastante conveniente a outro aspecto do discurso: no primeiro verso o poeta fala de si, no segundo do que acontece além de si – nesse caso, do que sucede a um rochedo.

No estudo de uma peça poética, é útil que se observem ainda outros detalhes. A propósito de detalhes, dizia o poeta e professor Giuseppe Ungaretti, numa de suas aulas brasileiras:

Non sarà demais recomendar-lhes que, quando tiverem de explicar um texto poético, prestem atenção, concretamente atenção, às coisas mais insignificantes. Antes de tudo, naturalmente, devem atentar para o sentido das palavras, mas o sentido de cada palavra é modificado, atenuado ou valorizado, seja pela sua posição em face das outras, seja pela palavra rimada e os acentos tônicos, seja pelas sílabas átonas, as aliterações, até por uma vírgula etc. Dar-se conta de um mínimo fato pode levar a descobertas em si mesmas pequenas, talvez, mas das quais pode decorrer toda uma revolução de uma posição crítica referente a uma obra poética e ao período histórico literário.⁸

Atenção, pois, ao sentido de certa palavra, à sua posição no verso, ao seu acento, e algo de relevante há de aparecer. Já se observou que os dois primeiros versos têm acento na terceira sílaba, o que não ocorre nos quatro versos seguintes, e que esse acento reaparece (ou, pelo menos, pode reaparecer, dependendo da modulação vocal que se empregue) no sétimo verso. Pois esse acento recai, no primeiro verso, sobre a palavra “peito”; no segundo, sobre a palavra “rochedo”. Está aí, ainda em gérmen, o tema do rigor de Anarda,

7. LEÃO, 1961, p. 216.

8. UNGARETTI, 1996, p. 100.

anunciado no título do madrigal. Por ora o poeta fala de si, de seu coração, mas essa palavra se associa, pelo acento tônico, a outra, que começa a modificar-lhe o significado, a injetar-lhe sentido novo – sentido que alcançará sua plenitude na interpretação do poema como um todo, cujo foco é o coração de Anarda. O sentido do todo refluí, nesse “mínimo fato”, sobre a palavra “coração”, e isso é relevante, pois se o coração do poeta é sensível, humano, amoroso, o de Anarda é, como se verá, mais duro que a pedra. A rima dos dois versos nos diz que enquanto o poeta “padece”, o rochedo se “entenece”. Novamente, coração e rochedo estão irmanados no seio da mesma significação. No sétimo verso, em que o acento na terceira sílaba reaparece, ele recai sobre a palavra “nunca”. E, ao final do poema, nos últimos dois versos, em que a terceira sílaba é igualmente acentuada, o tema é justamente o rigor de Anarda.

O segundo par de versos tem estrutura sintática paralela à do primeiro, com a condição expressa no primeiro verso e a completção do sentido no segundo:

Se afino o sentimento,
O tronco se lastima do tormento;

E o paralelismo não é apenas sintático, é também semântico: esses versos aprofundam a idéia de “padecimento” por meio da idéia de “afinar” – verbo da família léxica da “fineza”, palavra tão cara aos poetas do século XVII. Na fineza realiza-se a idéia de que grande deve ser o sacrifício do amante para o mínimo ou nulo benefício da amada. É justamente nisso que consiste a fineza. Se o poeta diz que “afina o sentimento”, quer dizer que “aumenta o sofrimento”. Para isso, a palavra “sentimento” se colore dos sentidos de “tormento”, com que rima, no verso seguinte.

E ainda mais. Se o “afinar” o sentimento implica aumento dele, se há um aumento no grau de intensidade do “tormento” amoroso, ainda há mais: esses versos introduzem concretamente, no plano das imagens, o segundo grau de uma gradação que aí se inicia – no lugar antes ocupado pelo “rochedo” aqui aparece o “tronco”, metonímia de árvore; passa-se da matéria bruta à matéria vegetal.

E ainda mais. Se o “tronco” designa a matéria vegetal, insensível em si mesma, como a pedra, evoca, por outro lado, por conotação, o sentido de “prisão” – o poeta está atado a seu amor.

O terceiro par, também sintaticamente paralelo aos anteriores, leva adiante a gradação em andamento no poema:

Se acaso choro e canto,
A fera se entristece do meu pranto;

Até aqui falava o poeta de seu mundo interior, de seu sentimento; agora fala da exteriorização, da exposição, da publicação dele. Agora, o poeta “chora e canta” – o que lhe vai por dentro expande-se e ganha o mundo exterior, atinge outros seres sensíveis. Essa exteriorização do sentimento revela, por si só, um aumento de temperatura no sentimento amoroso. O poeta já não suporta em si o sentimento, expõe-se. A rima que realiza a união entre “canto” e “pranto” revela a ambigüidade do sofrimento amoroso – também para Manuel Botelho de Oliveira parece que “a própria dor é uma felicidade.”⁹

No plano das imagens a gradação prossegue: se, no primeiro par de versos, o sentimento do poeta enternecia o “rochedo”; se, no segundo, afetava o “tronco”; agora atinge a “fera”, ser irracional, é verdade, mas sensível. A gradação “rochedo” < “tronco” < “fera” realiza a passagem do reino mineral ao vegetal e, deste, ao animal.

O próximo par, é possível prever, passará ao plano humano – nele há de apresentar-se Anarda:

Porém nunca estas dores
Abrandam, doce Anarda, teus rigores.

Esses versos interrompem a seqüência anafórica dos períodos hipotéticos; eles expressam uma idéia que se contrapõe à unidade da série. A conjunção “porém” como que anuncia tudo: Anarda não corresponde ao amor do poeta. No dístico, as “dores” do poeta se casam, pela rima, aos “rigores” dela. E a sílaba tônica de “rigores” tem o mesmo timbre de “doce” – essas palavras encontram-se ambas no verso decassílabo e caracterizam a mesma Anarda. Já “dores” encontra-se no hexassílabo, verso que parece reservado à figura do poeta: as “dores” são dele, a “doçura” e o “rigor” são atributos dela. E o timbre da vogal tônica de todas essas palavras (“dores”, “doce” e “rigores”) já vinha anunciado, em tom rebaixado, na conjunção “porém” – que dá início à seqüência.

9. Verso de Mário de ANDRADE, 1993, p. 136.

O primeiro verso desse par, no tocante ao ritmo, é ambíguo. Pode-se lê-lo com acento na terceira sílaba; mas, alternativamente, pode-se pôr ênfase na segunda. A primeira leitura deve ter preferência, não só porque recupera o acento que só ocorrera até aqui nos versos primeiro e segundo do poema, mas também porque, ao fazer isso, põe em correlação a palavra nunca, sobre a qual recai o acento, com a palavra “rochedo”, do segundo verso. O advérbio de negação como que concentra em si todo o sentido do poema: soa como um mau agouro.

Com o ponto-final termina o primeiro período e fecha-se a primeira parte do madrigal. O arranjo estrutural dos quatro últimos versos é completamente diferente. Seguem-se dois hexassílabos de andamento rítmico novo, com acentos na primeira e quarta sílabas, e dois decassílabos com acentos na oitava sílaba, fato também novo no poema:

Oh condição de um peito!
Oh desigual efeito!
Que não possa abrandar ãa alma austera
O que abranda ao rochedo, ao tronco, à fera!

Todos os versos têm ímpeto exclamativo. Os dois primeiros, como todos os hexassílabos anteriores, referem-se diretamente à condição do poeta – o segundo deles a ambos, ao poeta e a Anarda; os dois últimos referem-se – o primeiro, a Anarda, “ãa alma austera”; o segundo, aos reinos mineral, vegetal e animal, “ao rochedo, ao tronco, à fera”. Encerra o poeta o madrigal com a recolha dos elementos disseminados nos três primeiros pares de versos do poema, depois de recuperar, no penúltimo verso, a personagem do quarto par. Enfim, o sentimento capaz de abrandar toda a natureza, não abranda a “alma austera” de Anarda.

O verso final do poema, decassílabo, que reúne os elementos da natureza, tem estrutura peculiar: ocorre nele um “mínimo fato” interessante. Apresenta o verso acentos na terceira, sexta, oitava e décima sílabas – tem, portanto, um primeiro hemistíquio constituído por um hexassílabo. Lido, entretanto, a partir da sua quinta sílaba, nos dá outro hexassílabo: “rochedo, ao tronco, à fera!” A palavra “rochedo” pertence a ambos os domínios, ao primeiro e ao segundo conjunto de seis sílabas. Ela ocupa posição mediana no verso, e está em sua sílaba média o acento central, base da coluna de acentos na sexta sílaba. Esse conjunto de circunstâncias faz do “rochedo”, não por acaso, o lugar geométrico do poema – pois o rochedo é símbolo do rigor.

Ao passo que todos os hexassílabos do poema referem-se ao poeta, ele está ausente desse segmento final do último verso, que reúne os elementos da natureza que lhe são simpáticos. Aí, no entanto, está o poeta – fechado no círculo de seu sentimento. Ele está preso ao mundo por laços de afinidade e simpatia; mas, para infelicidade sua, afastado, por antipatia, do único ser que lhe interessa: a “sua” Anarda.

Abstract: This paper analyses a madrigal written in portuguese by the Brazilian poet Manuel Botelho de Oliveira.

Key words: Brazilian Literature, Baroque Poetry, Manuel Botelho de Oliveira.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Obra dispersa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1991.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- FAUSTINO, Mário. *Evolução da poesia brasileira*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- LEÃO, Ângela Vaz. *O período hipotético iniciado por se*. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, 1961.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnasso*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1953. 2t.
- PAES, José Paulo. A poesia no purgatório. In: *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 265-270.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna: lições de literatura no Brasil 1937-1942*. São Paulo: Ática, 1996.