

## DICIONÁRIO PRIVATIVO

Álvaro Cardoso GOMES<sup>1</sup>  
Universidade de Santo Amaro - UNISA  
alcgomes@uol.com.br

*A primeira cor. Digo: a cor do fogo e do  
sangue. A cor do g nesis, da primeira  
aurora boreal.*  
“Vermelho”, Albano Martins

**Resumo:** Pretendemos analisar, neste artigo, como o poeta português Albano estrutura seu último livro, *Pequeno Dicionário Privativo, seguido de Um Punhado de Areia*, como um autêntico dicionário, compondo verbetes poéticos. O método empregado é o de análise de poemas, com apoio teórico, visando a detectar como esta constru o singular serve não só para revelar a presença obsedante da morte e do tempo, como também os meios para combatê-los, através do culto do Erotismo, da Beleza e da Natureza.

**Palavras-Chave:** Dicionário. Morte. Tempo. Beleza. Natureza.

**Abstract:** We intend to analyze in this article how the Portuguese poet Albano structures his last book, *Small Privative Dictionary, followed by A Handful of Sand*, like an authentic dictionary, composing poetic entries. The method used is the poem analysis, with theoretical support, aiming to detect how this singular construction serves not only to reveal the obsessing presence of death and time, but also the means to combat them, through the cult of eroticism, Beauty and Nature.

**Key words:** Dictionary. Death. Time. Beauty. Nature.

---

<sup>1</sup> Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo, (1976). Professor Titular da Universidade de Santo Amaro, Brasil

## Introdução

*Pequeno Dicionário Privativo, Seguido de Um Punhado de Areia* (2017) é o último livro de poesia lançado pelo poeta português Albano Martins, que, ao longo de sua longa carreira, vem manifestando uma escrita que, além do rigor e da elegância, observáveis num escritor que preza a tradição clássica, ainda nos revela aspectos absolutamente inusitados do real. Nesta obra de maturidade plena, o poeta acaba por afirmar uma espécie de missão poética, que já vinha se delineando desde o primeiro livro, *Secura Verde*, de 1950, que era a de afirmar o caráter espontâneo de sua poesia, manifesto num amor entranhado pela natureza. Em outras palavras, segundo Capelo-Pereira, o poeta “convoca o tema da autenticidade da criação (contra qualquer academismo de escola, diremos).” (2016, p. 4), conforme se poderá ver num dos poemas mais emblemáticos da coletânea:

Não forces a tua imaginação.  
Deixa a poesia vir naturalmente  
e não obrigues a mentir o coração.  
Procura ser espontâneo.  
A verdadeira beleza está no que o homem tem de semelhante  
com a natureza (MARTINS, 1950).

A Natureza é entendida como *fons et origo*, e a missão do poeta está em recuperar para o homem uma intimidade perdida ao longo dos tempos, pois “o ato do nascimento do humanidade corresponde a uma ruptura com o horizonte imediato (...) Há como que um pecado original da existência” (GUSDORF, 1980). Por isso mesmo, segundo Adorno, como o homem perdeu

essa Natureza (...), busca reconstruí-la dotando-a de uma alma, descendo a fundo do próprio Eu. Só através da sua humanidade será possível devolver a Natureza o direito que a dominação humana lhe retirou. (ADORNO, 2003).

Como veremos adiante, é isso que leva o poeta, neste seu livro mais recente, a tentar resgatar o natural, por meio da linguagem poética, para superar as fraturas do tempo e da morte.

## Desenvolvimento

Com afirmar a essencialidade da cor vermelha, no poema que serve de epígrafe a este artigo, e que está inserido na penúltima página da primeira parte do *Pequeno Dicionário Privativo, seguido de Um Punhado de Areia*, Albano Martins reafirma a sua opção pela intensidade da paixão, como forma de enfrentar os embates da existência, sempre atribulada pela presença do tempo dissoluto, do acaso indiferente e da morte. E, na esteira dessa cor tão

intensa, seguem-se metáforas recorrentes, presentes de livro a livro, em mais de sessenta anos de produção quase ininterrupta, como o fogo, o lume, a luz, o sangue, o verão, o sol e certas flores a elas ligadas, como a rosa, o crisântemo, a papoula, entre outras.

Mas, antes de tratar dessa imagem essencial da obra do poeta, vamos nos debruçar sobre a metáfora que comparece no primeiro sintagma do título deste seu último livro. Desbastando-o dos adjuntos adnominais, que examinaremos a seguir, ficamos com o substantivo “dicionário”, assim entendido por um dicionarista como Houaiss:

Compilação completa ou parcial das unidades léxicas de uma língua (palavras, locuções, afixos etc.) ou de certas categorias específicas suas, organizadas numa ordem convencionada, geralmente alfabética, e que pode fornecer, além das definições, informações sobre sinônimos, antônimos, ortografia, pronúncia, classe gramatical, etimologia etc. ou, pelo menos, alguns destes elementos.

De fato, o que Albano faz com seu livro é dicionarizar, compilando “unidades léxicas de uma língua”, organizando-as alfabeticamente, ao enunciar seus verbetes-poemas. De modo muito especial, num deles, chega a fornecer uma lição de fonética, mas uma fonética toda especial, porque subjetiva, emotiva, como em “Lágrima”:

Sempre me seduziram as palavras esdrúxulas. Esta, pela sua particular sonoridade, que lhe advém da contiguidade da vogal átona *i*, fechada, com a tónica *a*, aberta, e da acumulação das consoantes líquidas ou molhadas. Lágrima é, com efeito, uma palavra molhada. E salgada, como a água do mar. (MARTINS, 2017).

E isso lhe permite conceber que uma palavra seja “molhada” e, ao mesmo tempo, que seja também “salgada”, por uma aproximação com a “água do mar”.

Em alguns dos verbetes-poemas de Albano Martins, o tom “dicionarizante” é bem visível, como em “Lâmpada”, graças ao uso reiterado da construção “o mesmo que”, como se o poeta estivesse procurando aproximações sinonímicas, para expressar o sentido de um termo. Contudo, como não poderia deixar de ser, tenta expressá-lo de um modo bem diverso daquele da linguagem utilitária:

O mesmo que dizer claridade. O mesmo que escorraçar a noite e abrir as portas ao dia. O mesmo que descer ao fundo do poço e trazer o mar à superfície. (MARTINS, 2017).

As orações/versos em número de três alargam o sentido do objeto “lâmpada”, entendido, de modo genérico, apenas como “qualquer utensílio usado para iluminar”, na medida em que o poeta, de modo arbitrário e, num crescendo, faz que o termo, graças à evocação de sua essência, transite para campos semânticos muito mais amplos, como o do mar que vem à superfície de um poço. Todavia, a postura adotada pelo poeta e pelo gramático, em princípio, é a mesma:

ambos têm em mira conceituar, definir um termo ou termos, para lhe(s) detectar um sentido ou sentidos.

Tendo isso posto, voltamos ao conceito de dicionário, estabelecido por Houaiss. É preciso considerar ainda o adjetivo “parcial” que está ligado, de maneira direta, ao adjunto adnominal “privativo” do título do livro de poesia (e por extensão e consequência, a “pequeno”). É “privativo” o dicionário poético de Albano Martins, não só porque íntimo, pessoal, mas também porque serve a um propósito bem diverso daquele dos dicionários convencionais, que não passam de compilações objetivas, museu de palavras, organizadas segundo um princípio lógico e regidas pelas gramáticas e que, em princípio, tentam abarcar toda uma língua. Nesse sentido, os termos catalogados estão em repouso, são inertes, adormecem no silêncio e só são ativados pelos utentes com uma intenção puramente utilitária. Diferentemente, no dicionário de Albano Martins, as palavras, em si, são vivas, iluminadas, porque o significado delas amplia-se, de maneira que os verbetes, ao perderem o seu sentido objetivo, configuram-se como poemas, graças à eclosão das imagens, à existência do ritmo e, em outros momentos, à criação de narrativas, como em “Acácia”:

Não sofreu as dores do parto. Viveu desamparada e só. Sorriu à morte. Deixou como herança este epitáfio: “A ninguém lego em testamento as minhas flores.” (MARTINS, 2017).

Por outro lado, é importante que se exponha que o propósito de Albano Martins, ao compor seu dicionário, é levantar palavras, mais ou menos ao acaso, pois “tudo é obra sua. Ele é, por isso, o único deus onipotente. E omnipresente.” (“Acaso”), sem que o poeta se preocupe em dar uma explicação racional para suas escolhas. São termos que tocam sua sensibilidade e que obedecem a leis e regras de uma gramática muito íntima, porquanto eles estabelecem relações sinonímicas, semânticas, fonéticas com outros termos, às vezes até aqueles que, de modo geral, não pertençam à mesma categoria, no que diz respeito ao sentido. Assim, por exemplo, em “Ilhas”, estas são aproximadas, por meio do símile, de “barcos encalhados”, em “Laranjas”, a “terra toda” transforma-se num “balão azul”, em “Mulher”, a figura feminina, aos olhos do poeta, deixa de ser simplesmente, como reza o Houaiss, um “indivíduo do sexo feminino, considerado do ponto de vista das características biológicas, do aspecto ou forma corporal”, para surgir, em toda sua plenitude natural, como “árvore, fruto, gomo, sumo” e, em sua maior complexidade, como “a escala – a escada – da volúpia e do prazer”.

A esse propósito, temos que considerar que, nos verbetes-poemas, predomina, gramaticalmente, a sinonímia, por razões mais ou menos óbvias. Em realidade, o “estudo de ou teoria sobre os sinônimos”, que procura estabelecer “relação de sentido entre duas unidades lexicais que têm significação muito próxima”, segundo o Houaiss, serve

perfeitamente aos propósitos do poeta. Contudo, como não poderia deixar de ser, ele promove na teoria uma subversão, no sentido de que nem sempre aproxima termos que “têm significação muito próxima”. Pelo contrário, ao se utilizar de símiles, analogias, comparações, em síntese, da metáfora, como vem expresso em “árvores que somos”, a “infância feita pássaro”, as romãs “são seios rubros” e, em muitíssimos outros exemplos, Albano Martins aproxima o que, em princípio, não tem uma similitude lógica, ou seja, a similitude, que justifica a sinonímia, é apenas poética, criada pela “imaginação sem fios” (no dizer dos surrealistas) do poeta. O fim último de sua poesia seria tornar próximo o que está distante, ou ainda, seria mostrar identidade entre as coisas mais distintas, com o propósito de dar uma imagem integral, harmônica do Cosmo.

A esse propósito, Octavio Paz já havia observado que a linguagem poética, de certo modo, avizinha-se ao pensamento oriental que

Não sofreu do horror ao “outro”, ao que é e não é ao mesmo tempo. O mundo ocidental é o do “isto e aquilo”. (...) Todas essas doutrinas (orientais) reiteram que a oposição entre isto e aquilo é, simultaneamente, relativa e necessária, mas que há um momento em que cessa a inimizade entre os termos que nos aparecem excludentes. (PAZ, 1984).

Não é, pois, o que faz Albano Martins ao aproximar coisas que, na aparência, se excluem?

Nesse levantamento privativo, pessoal, íntimo, para compor este seu dicionário tão especial, como não poderia deixar de ser, o poeta serve-se de um léxico bastante limitado, pelo menos no que diz respeito aos termos que merecerão verbetes poéticos. Afinal, ele contempla apenas 46 termos (daí o poeta reconhecer, já em seu título, que seu dicionário seja “pequeno”), além de que palavras iniciadas por **d, e, h, k, n, o, q, u, x, y, z** são ignoradas. O poeta concentra-se em definir, “conceituar” poeticamente apenas as palavras iniciadas por 15 das letras do alfabeto, umas, utilizadas uma só vez (**b, j, t**), outras, repetidas mais de uma vez. De todas elas, a primeira do alfabeto desencadeia 8 poemas, a consoante **r**, 6, as consoantes, **f, l, p**, 5, a consoante **c**, 4, as consoantes **m, s, v** e a vogal **i**, 2. Ainda: essas palavras convocadas pelo poeta, formando uma listagem, por sua vez, obedecem à rigorosa ordem alfabética, como neste exemplo: “Absurdo”, “Acácia”, “Acaso”, “Água”, etc. Mas essa frequência e/ou escolha de termos, bem como o reino a que pertencem (natureza, sentimentos, abstrações, cores, etc.), é aleatória, pois não tem uma explicação – tudo nasce do mundo privado do poeta, lá onde residem e repousam volições, desejos, sonhos, a que os leitores não têm e jamais terão acesso. Os termos vêm à tona, ganham vida, graças à eclosão dos poemas que, ao formarem, em seu

conjunto de verbetes, um dicionário, impõem uma organicidade ao acaso, ao caos, ao serem ordenados alfabeticamente.

O mais importante de tudo é que as palavras são evocadas para desencadear imagens – nesse sentido, em sendo autênticos catalisadores, poderiam ser entendidas como o “correlativo objetivo” a que se refere Elliot:

O único meio de exprimir emoção sob a forma de arte consiste em achar um “correlativo objetivo”; noutras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos, que constituirá a fórmula daquela emoção *particular*; de tal maneira que, quando ocorrerem fatos exteriores, que devem culminar numa experiência sensorial, a emoção seja imediatamente evocada. (ELLIOT, 1972).

Por exemplo, em “Sinos”, um objeto real, com sua sonoridade, desperta uma emoção, por meio da qual, sensações diversas e contrastantes se oferecem ao leitor:

Ora alegremente convocam os fiéis à oração, ora, taciturnos, dobram a finados. São sinônimos do luto e da prece. Da vida e da morte. Como os enforcados, repousam de cócoras no silêncio do abismo. (MARTINS, 2017).

A evocação da sonoridade metálica dos sinos leva-nos aos fiéis e, por extensão, aos sentimentos antinômicos da vida e da morte. Mas não só isso – por meio da comparação, o poeta cria uma imagem extravagante, ao trazer à baila a imagem dos “enforcados, que repousam de cócoras no silêncio do abismo”. Ao serem entendidos, ao mesmo tempo, como “luto” e “prece”, de que são “sinônimos”, ocupam um espaço intersticial quando em repouso – daí as imagens do “silêncio” e do “abismo”, a lembrarem o vazio, o nada.

E talvez aí é que resida o núcleo temático deste dicionário poético: a oposição entre a vida e a morte ou mesmo a luta do poeta para enfrentar a dissolução propiciada pelo tempo e, sobretudo, pela morte.

A questão da morte e do vazio da existência é tratada exemplarmente no poema “Cinza”:

O mesmo que poeira. O que resta quando tudo arde. O que fica na lareira quando a chama se extingue. O que sobra quando o dia cede lugar à noite, quando a vida cede o passo à morte. Quando o verão e os seus agentes, empurrados pelo vento, arrastam consigo o dia – a manhã e a tarde – e só fica a noite. (MARTINS, 2017).

Na primeira frase/verso, o poeta apela para a sinonímia, na segunda, terceira e quarta, a construção linguística é modificada pela utilização do pronome demonstrativo “aquele”, em sua forma elíptica, acoplado ao pronome relativo. Nesse caso, não é a tentativa de se encontrar sinônimo para o termo nuclear que se impõe, mas, sim, apontar para imagens que servem para representar a transição da vitalidade, de força, de calor, de luz – “arde”, “chama”, “dia”, “vida” –, para a dissolução, o frio, a escuridão, centralizados nos termos “noite” e “morte”. “Cinza”,

portanto, não lembra apenas o resíduo que é – resto de combustão –, mas também uma cor anódina e intervalar, nem branca, nem negra, o que significa ver o termo como indiciador de nossa relatividade humana, na medida em que os verbos que servem para enunciá-la, evocados pelo pronome demonstrativo e pelo pronome relativo, são quase vazios de sentido – “restar”, “ficar”, “sobrar”. Transferindo-se o sentido para um plano existencial, não seria difícil remeter o poema à máxima do *Eclesiastes* – “cinzas às cinzas, pó ao pó” –, para mostrar nossa insignificância, nossa não perenidade junto à vida. Ou mesmo se poderia pensar aqui num fenômeno entrópico, no qual se verifica a perda de energia, na passagem de um sistema para outro, como a representar, cosmicamente, o fim do sistema solar, condenado, pela perda de calor, a se transformar em poeira astral enregelada.

Algo equivalente acontece nos poemas “Resíduos” e “Rugas”, o primeiro deles evocando as “excrescências” que alimentam “o ódio, a solidão, os trapos urdidos pela angústia, a fome, a raiva, o desespero”, “os odores da peste e da guerra”, negatividades que, de certo modo, transformam a vida num flagelo; o segundo, fazendo com que a palavra escolhida irmane-se à “cinza”, já que “ruga”, entendida sinonimicamente como “sulco”, em sendo um índice, remeterá à ideia de que a sua presença nos corpos humanos indicará a proximidade da velhice e, por consequência, da morte. Esta imagem do “cinza”, que cria um contraste vivo com o “vermelho”, com o “azul”, também está presente num poema como “Papoilas – I”, em que uma estação do ano, o inverno, metaforiza o fim de um ciclo e, ao mesmo tempo, representa a morte em sua estagnação gelada:

Manhã cinzenta. Perguntei ao mar onde deixou dependurada a sua capa azul.  
O inverno, disse-me, substituiu o tecto com que me cobria por uma colcha de  
papel reciclado. (MARTINS, 2017).

A personificação do mar e o conseqüente diálogo dele com o sujeito do enunciado dão a dimensão exata da integração entre humano e natureza, para expressar a determinação tanto de um quanto de outro pelo tempo, no caso aqui, representado pelo inverno que, nos poemas onde se canta a vida, cederá o lugar ao verão.

Também é preciso considerar a força do acaso e do absurdo a interferirem ou mesmo a determinarem nossas ações. Em “Tempo”, este aspecto é visto de maneira bem incisiva:

Árvores que somos, passam por nós, em corrida, as estações. Sem ruído,  
caem no chão as folhas e apodrecem. Quem as recolhe é um cão ladrando aos  
astros – que ninguém ouve. (MARTINS, 2017).

O sentido expresso nas duas primeiras frases é o de perda contínua e corrosão. A metáfora das árvores, identificadas ao sujeito plural, remete, a um só tempo, à natureza e à ideia

de força, mas, no poema, a visão é outra, porque a vitalidade se anula, na medida em que o contínuo correr das estações implica destruição e o vazio, expressos pela ausência de ruído. Não bastasse essa constatação, a imagem do cão ladrando, sem sucesso, aos astros aponta para o nada absoluto – a paisagem desolada, cheia de árvores nuas, é a representação de um mundo sem transcendência, pois, além dos astros, não há quem ouça nossos lamentos de homens miseráveis, comparados a um pobre e abandonado animal, cuja tarefa inglória é a de colher folhas podres e dirigir-se inutilmente aos astros mudos.

Diante do caráter corrosivo do tempo iniludível, do seu transcorrer, dessa perda constante de energia, num efeito entrópico, que levará o lume, a luz, o sol, o dia a transformarem-se em cinza, em resíduo, em noite, de que se serve o poeta para se afirmar ou afirmar a existência em toda sua plenitude? Em primeiro lugar, buscar a essência de tudo, ou seja, daquilo que foge aos efeitos corrosivos do tempo, como em “Perfume”:

É uma essência, e é a essência que a minha poesia persegue. Rima, além disso, com lume, que é o outro nome do fogo. (MARTINS, 2017).

Um processo sinestésico desenha-se – o “perfume”, que é olfativo, atrai, pela rima, o “fogo” que, além de tátil, é visual. A poesia, assim, conquista um absoluto dentro do relativo, já que buscar essência é uma tarefa infinita, sempre por fazer, um *work in progress*. Esta busca da essência faz que Albano Martins, num poema como “Magnólia”, procure a “flor azul” de Novalis ou mesmo a “flor ausente de todos os buquês” de Mallarmé:

Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets. (in GHIL, 1978).

Precisamente nesse poema, vemos essa flor platônica, essência de todas as flores, absoluta em sua relatividade: “A flor esdrúxula. A flor sem folhas e sem fruto. A flor, simplesmente.” (MARTINS, 2017). O caráter esdrúxulo, excêntrico da flor está em ela dispensar o que é supérfluo, no caso, as “folhas” e os “frutos”, e a reduzir-se ao que ela é enquanto nomeação, o que é bem visível no uso do advérbio “simplesmente”.

Mas essa busca da essência pode confinar também na viagem que o poeta faz no tempo, em busca de uma era de ouro, identificada com o “gênesis”, aquele *in illo tempore*, época virginal em que o ser ainda não havia experimentado a fatal cisão do homem com a Natureza. É o que vem expresso em “Vermelho”: “A primeira cor. Digo: a cor do fogo e do sangue. A cor do gênesis, da primeira aurora boreal.” (MARTINS, 2017). Esta cor, oposta em tudo à cinza, que, como vimos em outro poema-verbete, está ligada à morte, ao fim de tudo, nos remete a um

princípio e é identificada ao Gênesis pelo fato de estar ligada tanto ao “fogo” quanto ao “sangue”, ambos geradores de calor e, por extensão, de vida. O numeral “primeira”, reiterado duas vezes, acentua essa ideia da busca de algo original, que ainda não foi nomeado. Daí que compareça em estado embrionário, por isso mesmo, escapando às insídias do tempo e da morte.

## Conclusão

Como síntese de tudo o que o poeta busca para afirmar seu estar-aqui no mundo, a justificar a existência e, com isso, ludibriar os artifícios de que o tempo e a morte criam para humilhar e derrotar o homem, talvez esteja na busca da “Beleza”, que confina no corpo de uma mulher. Essa imagem redentora surge no verbete-poema do mesmo nome, que reproduzimos abaixo:

A do corpo e a da alma. Da derme e da epiderme. A verdadeira e a fingida, isto é, a que pela arte nos é dada como criação do espírito ou, se quiserem, da imaginação. Belos são os frutos. Bela a sua forma, a sua cor, o seu sabor. O seu perfume. E belo é o corpo feminino. Se proporcionado, como não ver nele a mais perfeita obra da natureza, a mais apetecida? Harpa lhe chamo e dela extraio os sons que o desejo reclama. Que, unidos, o corpo e a alma reclamam. Porque é da união da terra e da água que nasceu Afrodite. Que nasceu o fogo. (MARTINS, 2017).

O poeta busca a totalidade, ao conceber a Beleza como a síntese do corpo e da alma, o que o leva a partir do que é verdadeiro, ou seja, do que pertence ao plano da realidade, para o imaginário e/ou fingido. A busca do belo implica, assim, trabalhar sobre o real, para transformá-lo, transfigurá-lo – daí a referência a um dado da Natureza, os frutos de que, sinestesticamente, se apreendem os semas mais significativos – forma, cor, sabor, perfume. E os frutos, por sua vez, levam ao “corpo feminino”, considerado como a mais perfeita obra do mundo natural. A partir dele, acontece a transfiguração pelo imaginário: o corpo feminino, aos olhos do poeta, é “harpa”, cujos sons, uma metáfora do poema, são intimados pelo “desejo”, filho que é do “corpo” e da “alma”, por sua vez, metaforizados pela “terra” e pela “água”. Tais elementos irão encontrar a síntese perfeita na alegoria de Afrodite, a deusa do amor e da beleza, ligada à metáfora magna, a do “fogo”, o “elemento primordial, como queria Heraclito”.

Graças, pois, a sua imaginação, o poeta promove, com seu pequeno dicionário, uma revolução no seio da linguagem e, por extensão, nas relações profícuas entre o homem e o Cosmo. As palavras ígneas, em Albano Martins, organizam-se por imantação, atraindo-se continuamente e compondo uma rede de significados em que tudo significa e em que tudo se corresponde, para compor uma espécie de sinfonia em que sons, cores, perfumes são evocados, cantando “os transportes do espírito e dos sentidos.” (BAUDELAIRE, 1961), como o queria, o autor de *Les Fleurs du Mal*.

**Referências**

ADORNO, T. W. *Poesia Lírica e Sociedade*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*, Paris, Garnier, 1961.

CAPELO-PEREIRA, Bernardete. *Arte e Natureza na Obra de Albano Martins*. Lisboa: Chiado Editora, 2016.

ELLIOT, T. S. Hamlet, *Selected Essays*. London: Faber & Faber Ltd., 1972.

GHIL, René. *Traité du Verbe (états sucessifs)*, Paris: Nizet, 1978.

GUSDORF, Georges. *Mito e Metafísica*. São Paulo: Convívio, 1980.

HOUAISS. *Grande Dicionário de Língua Portuguesa*.

<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-0/html/index.htm#0>

MALLARMÉ, Stéphane. Avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil (1886).

MARTINS, Albano. *Secura Verde*. Porto Coleção Germinal, 1950; 2ª ed., Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2000.

\_\_\_\_\_. *Pequeno Dicionário Privativo, seguido de Um Punhado de Areia*. Porto: Editora Afrontamento, 2017.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.