

LITERATURA EM TELA: LUCINDA PERSONA

Renato Cardoso de Moraes
UFMT

No contexto de desenvolvimento de estudos sobre artes plásticas, deparamo-nos com a produção poética de Lucinda Nogueira Persona, cuja obra apresenta muitos recursos pictóricos, como luz, cor, volume, contraste etc, tanto em verso como em prosa. Daí a proposta de pesquisa interdisciplinar que objetiva as correlações entre literatura e pintura, visando identificar soluções discursivas, estilísticas, que ressaltem a plasticidade do literário neste fazer artístico.

Palavras-chave: Lucinda Persona; literatura; pintura; artes-plásticas.

O ofício artístico, que é criação, “recriação”, fruição do estético, meio singular da arte — da Arte que é mais que “reconhecimento”, que é “percepção” (DEWEY *apud* REIS, 2007, p. 14) — propicia a síntese, causa da “perplexidade ou desordem interior” (REIS, 2007, p. 15), isto é, a poesia, a qual “simbolicamente, se coloca na concepção de arte que detém ‘a última e essencial palavra’” (JUNG, 1979, P.141s *apud* COUTO, 2003, p. 203).

Neste trabalho, preocupava-nos a compreensão de como literatura e pintura se correlacionam; de como ocorre o “amalgama entre linguagens artísticas” (COUTO, 2003, p. 199), em que o gênio humano supera-se na criação de um mundo diverso. Tais abordagens, prossegue Couto, “ainda são poderosas reverberações da busca humana pelo autoconhecimento e pela expressão mais completa de cada fase dessa conquista”, referindo-se a iconografia cristã, “um dos traços mais marcantes da cultura ocidental” (p. 198).

Para o artista plástico, para o Poeta, apropriar-se dos *elementos visuais* é vivenciar a experiência da expressão, tentativa de condensar num suporte a carga emotiva dos lampejos de suas visões. A síntese produzida, nas palavras de Bosi, é “um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (BOSI, 2000, p. 19).

Na análise do literário no espaço-tempo, ocupou-nos o entendimento de como, pela palavra, as imagens tomam corpo; apropriam-se dos *elementos visuais* (OSTROWER, 2004, p. 53-124), desenham-se de pontos, de traços; vingam das

sombras; modelam-se sob a luz; cobrem de cor a nudez de sua superfície; como, pela palavra, consolidam a presença.

Elementos visuais

A linha

O peso deseja uma só linha, e a força, infinitas.
Leonardo da Vinci

Em uma alegoria de Klee, conhecida como *Um passeio com a linha*, o pintor, como que descrevendo uma “pequena excursão”, vai relatando, um a um, os elementos visuais” (ZAHN *apud* READ, 1972, p. 108-109). Assim como na alegoria de Klee, ao analisarmos o poema *Em hora crepuscular*, partimos, igualmente, de um ponto:

EM HORA CREPUSCULAR
Ela (mulher velada)
olha para os confins
da rua suburbana
Aos poucos
os elementos de sua rotina
perdem contorno e contraste
Quando Ele ainda é um ponto
dançando no horizonte
das coisas habituais
Ela já se aquece
 tem sido completa
 no seu reino simplificado
Ele (homem de transparências)
vem devagar pelo meio-fio
Ela
não se furta ao sonho diário
de vê-lo crescer
e Ele cresce
dentro dos olhos pássaros dela
e dentro do que nela é tépido.

(“EM HORA CREPUSCULAR”. *Por imenso gosto*, 1995, p. 41)

De um ponto / *dançando no horizonte* / surge uma figura que parece fugir do *ponto de fuga*, que caminha em direção ao primeiro plano, como que vencendo uma escala especular progressiva, como numa *mise-en-abyme* (MELLO, 2004, p. 61-63), em que, espelho ante espelho, as imagens se replicam numa sobreposição infinita de planos: o “espectador” vê a mulher que / *olha para os confins* /, e os olhos dela retornam a imagem d*Ele*, a dos olhos d*Ele*, a do horizonte etc.

/ *Ele* (*homem de transparências*) / aparentemente figura como principal do poema. A partir da aparição d*Ele*, nota-se um aumento progressivo em movimento, nitidez, brilho, calor e emoção. Enquanto que /*Ela* /, oculta na penumbra, no domínio do que lhe é comum, “apenas” aguarda a chegada d*Ele*. O movimento dela é, sobretudo, interno: / *Ela já se aquece* /. / [N]*Ele* (*homem de transparências*) /, entretanto, se vê uma gama de possibilidades advinda de sua exposição à luz. / *Ele cresce* /, delinea-se na reflexividade, transpõe a convexa e débil gema / [...] *dos olhos pássaro dela* /.

Há um jogo de *contrastes simultâneos*. Os protagonistas alternam-se como figura principal. O verso / *Ela* /, sem complementos, o menor do poema, surge como o maior ao concentrar toda tensão da composição. Embora pequeno, graficamente, é o que mais se estende em “nulidade”, em vazios, contrastando com a predicação luminosa e expansiva d*Ele*. / *Ela* (*mulher velada*) /, encapsulada na penumbra de seu recolhimento, no casulo da simplicidade, é o receptáculo das impressões materiais, físicas, psíquicas. O nome-pronome *Ele*, grafado em maiúscula também no interior dos versos, parece consolidá-lo como objeto de interesse maior: / *Quando Ele ainda é um ponto* /; / *e Ele cresce* /. Essa distinção, segundo Nilce Martins, “pode ainda sugerir uma personificação, uma idealização, ou a intenção de uma profundidade metafísica” (2008, p.91). Entretanto, *Ele* domina figurativamente, enquanto *Ela* o faz emocionalmente.

A representação poética-pictórica privilegia a *visão linear*, as formas são descritas pelo uso de linhas e contornos acentuados e não por manchas cromáticas (MELLO, 2004, p.77): / *Ele* [...] / *vem devagar pelo meio-fio* /. A linha, nítida, determina o *movimento direcional* d*Ele* ao encontro dela e *cria uma dimensão no espaço* (OSTROWER, 2004, p. 55).

O dinamismo se intensifica pela trama verbal. O olhar é conduzido através do cenário, dos planos temporais que se configuram. O *presente* se apresenta pela imagem da mulher que olha para o *passado*, *para os confins*, para *um ponto* em movimento que se destaca da linha do *horizonte*. O *passado* e o movimento de retorno são contemplados nos versos: / *Quando Ele ainda é um ponto* / *dançando no horizonte* / e / *vem devagar pelo meio-fio* /. A ação do tempo no tempo assinala-se pela narrativa linear ou cronológica; pelos advérbios *quando*, *já*, *ainda* e *devagar*; pela locução adverbial *aos poucos*; pelo uso do gerúndio *dançando* e, entre outras possibilidades, pela flexão verbal: *perdem*; *vem*.

A superfície

*O que importa é conhecer a fundo
a superfície das máscaras.*

Lucinda Persona

Na estruturação espacial *superfície*, o movimento é reduzido, os elementos se integram de tal maneira que se tem a impressão de estagnação, as linhas assumem a característica de dar conformidade à área que contornam. “Reduzindo o movimento visual, reduz-se o fluir do tempo” (OSTROWER, 2004, p. 59). Vejamos outro poema de Persona:

PARA A MÃO ABERTA

De novo
minha atenção se volta
para a mão aberta.
E nem tentarei explicar
o que explicação não tem.

Primeiro olho a palma
esta planície
cor-de-rosa e ardente
repleta de caminhos
que tento percorrer.

Depois
olho o lado oposto
também uma planície
mas apagada e seca
me fazendo meditar
por muito tempo
terra adentro
até que a atmosfera
se torna carregada
e a primeira gota de chuva
silenciosa
cai.

(“PARA A MÃO ABERTA”. *Ser cotidiano*, p. 58)

A mão aberta é uma planície, a bidimensionalidade se visualiza pelo contorno. Novas ações expressivas vão dando corpo à obra. Uma cor única e lisa, derivada do vermelho quente, é acrescentada: / *cor-de-rosa e ardente* /; a temporalidade é assinalada: / *Depois / olho o lado oposto* /; a nova planície se nos apresenta com diferente textura: /*mas apagada e seca* /, opaca, sem brilho. Os termos *palma*, *mão aberta* e *planície* consolidam a ideia dessa superfície rosada que se vê sulcada por linhas de espessura, profundidade, direção e comprimento diversos: / *esta planície / cor-de-*

rosa e ardente / repleta de caminhos /. Nota-se a transição claro/escuro, da luminosidade à obscuridade, da leveza rosa ardente ao peso atmosférico: */até que a atmosfera / se torna carregada /*. Mas, a gota silenciosa que cai foi notada, senão pela reflexão da luz, ao menos pelo calor que carrega.

Volume

*Para pintar bem uma paisagem tenho, em primeiro lugar,
de descobrir as massas geológicas.*

Paul Cézanne

Pensar em volume é sair agitando as águas da bidimensionalidade, superando-a. O ponto é fixo; a linha é escrava da direção; o plano é superfície congelada; o volume é dono do espaço. “Linha e superfície são elementos que ainda se inserem nas dimensões do plano pictórico, os elementos restantes, *volume, luz e cor*, ultrapassam a estrutura bidimensional” (OSTROWER, 2004, p. 54).

Vejamos dois versos em que Persona molda o intangível: */Afundou as mãos/ na cor inauferível daquela areia /*. Em relação à plasticidade, Cézanne assim se pronuncia: “Para pintar bem uma paisagem tenho, em primeiro lugar, de descobrir as massas geológicas” (GASQUET *apud* BOSI, 1986, p. 40). No poema *HOMENS, FORMIGAS* notamos as cinzeladas fundas das experiências do cotidiano.

[...]

As formigas se enterram vivas.

Os homens desses lugares
mais calmos e distantes
(como a cidade da minha infância)
ainda fazem covas simples no chão
para enterrar os mortos
demarcando cada local
com pequeno morro de terra socada.
As sepulturas frescas
ficam lá erguidas
ondulando em cadeias paralelas
formando as mais baixas
montanhas de um continente.

Homens, formigas, grandes comparsas
trabalhando seus mundos subterrâneos
a escuridão de seus destinos.

(“HOMENS, FORMIGAS”, *Ser cotidiano*, 1998, P. 21)

Eis o registro da realidade: / *As sepulturas frescas / ficam lá erguidas / ondulando em cadeias paralelas* /. Essa tênue imagem — tão mais desvanecente quanto mais distante no tempo e no espaço: / *(como a cidade da minha infância)* / — que emerge em meio aos sedimentos revolvidos no leito da memória, traz o fim comum, o sepultamento dos mortos. O terreno modificado acentua a percepção da luz, que incide nos *pequeno[s] morro[s]*. A suavidade é notada: / *ondulando em cadeias paralelas / formando as mais baixas / montanhas de um continente* /; não há som abrupto, observa-se a melódica cadência das *nasais* (MARTINS, 2008, p. 53), interrompida, aqui e ali, pelas pequenas cruzeiras (letras “t”) fincadas a espaços nos pequenos montes, e no continente.

Durante a leitura pode ocorrer um movimento visual ritmado pela grafia sugestiva de determinadas letras (“n”, “u”, “m”, “t”, “l”, “r”). O movimento ondulatório sugerido pela recorrência e semelhança das letras “n” e “u” pode ser notado já na palavra “ondulando”. A *insistência de alguns sons* (*ibidem*, p. 59) reforça a ideia de movimento repetitivo, característico de superfícies maleáveis submetidas à ação de forças diversas. Note-se ainda a repetição da letra “r”, que reforça a ideia da terra como origem, suporte e fim humanos. O termo polissêmico “morro” corrobora com o que ora se afirma.

O *colorido vocálico* (*ibidem*, p. 48) se desenha pelo uso de vogais *claras, agudas, graves, escuras e brilhantes* (*ibidem*, p. 57). Logo nos três primeiros versos, e em cada um destes, encontra-se toda a gama vocálica. E o recurso se repete em: / *ondulando em cadeias paralelas* /, e intensifica-se no último verso: / *a escuridão de seus destinos* /. E nesse verso que *encerra* todo o poema contamos pelo menos duas vezes cada vogal, sendo que a *clara* “a” ainda ganha o til, “ã”, *senal de nasalidade* (CUNHA, 1986, p. 61). A multiplicidade sonora adequa-se à sugestão dos mais variados matizes na configuração da imagem.

Luz

(...)
É meio-dia, Luís Maurício, hora belíssima entre todas,
pois, unindo e separando os crepúsculos, à sua luz se consumam as bodas
do vivo com o que já viveu ou vai viver
(...)

Drummond

A *luz* torna os elementos sensíveis visualmente. Como meio de expressão, a luz apropria-se de outros elementos visuais. Componentes como linhas, superfícies,

volumes, tonalidades de cor são elaborados em valores claros e escuros. Esses contrastes articulam uma “vibração no espaço” e identificam o elemento luz na composição. Essa “oposição de valores” pode ser entendida como “conflitos” (OSTROWER, 2004, p. 87-92).

Através do controle dos efeitos luminosos, *luz, sombra, cor*, artistas podem lograr êxito na configuração de uma atmosfera apropriada para a vazão expressiva de sua sensibilidade, como se vê em *O retrato oval*, de Poe. “Não é por acaso” que Fayga diz: “as realizações espirituais e os íntimos valores do ser – o amor, a verdade, a consciência – são sempre formulados em termos de qualidades de luz: claro, lícido, transparente”. É a *luz* o elemento formal, por excelência, “adequado para se articularem as sínteses espirituais da humanidade” (OSTROWER, 2004, p. 93). Vejamos o poema:

LEITE

Em leite sobrenadando
Meu mundo acorda todo mundo
Que queira sorver o êxtase do claro.

Sempre gostei de acordar
e, ainda em desalinho,
abrir de par em par meu resto de cansaço
deitar os olhos prolongadamente
no apalermado mar de telhas.
Um bom olhar de horizonte
de tanto valer não vale nada
para o frouxo tecido da memória
[...]
Não deixar nada claro
é próprio das cidades.
Todas elas têm seus matadouros

Vendo o que vejo
aqui da janela
contínuo.

(“LEITE”. *Leito de acaso*, 2004, p.22)

O título, *LEITE*, em *capitais*, reforça a ideia dele como *cabeça* do poema: aquele que organiza, e que vai desde já derramando sua brancura. A alegre influência da torrente luminosa irradia toda a composição. Observa-se isso, por exemplo, na escolha lexical: *gostei, abrir, bom, mar, horizonte, infinito, mais além* e ainda pela estruturação dos versos, que evidencia o efeito expansivo da luz: / *abrir de par em par meu resto de cansaço* /. O verso se alonga, expande-se. E esse recurso é reiterado em / *deitar os olhos prolongadamente / no apalermado mar de telhas.* /. O uso do infinitivo *deitar*, por si, já

exprime a ideia de se estirar. Assim, as imagens movimentam-se preguiçosa e lentamente no comprido da horizontalidade, como sugerem os longos vocábulos: *prolongadamente e apalermado*. Expansão que se desenha ainda pela visão do / [...] *mar de telhas / e / [do] bom olhar de horizonte /*.

Porém, toda essa amplidão, leveza e transparência vão se turvando gradativamente. Palavras, versos que negam a *luz*, expressões que suscitam imagens opacas, foscas, toscas e apagadas, como que acinzentadas, escuras e sujas, ganham espaço; entre as quais citamos: *consumidos, órbitos, difícil, matadouros, não, “nada claro”*. E o ar falta, a atmosfera torna-se densa, os espaços restringem-se, *não* há mais permissão para se / *sorver o êxtase do claro /*. A sentença é dada: / *Não deixar nada claro / é próprio das cidades. / Todas elas têm seus matadouros. /*. Palavras que cutucam a ferida aberta da realidade da vida citadina, uma rajada de lama a turvar, a poluir essa via láctea, tão pura e cuidadosamente assentada. Mas há, no final, um fôlego, há uma janela: / *Vendo o que vejo / aqui da janela / continuo. /*, e a poesia respira; o ar puro penetra dando continuidade à vida; a obra ganha em dramaticidade rítmica, os contrastes desempenham seu papel, reafirmam o *efeito luz* como estruturante da composição.

Cor

*Essa redescoberta do humano no tempo não poderia se fazer
sem um espetáculo cromático de luzes e sombras.*
Célia Reis

Um das palavras de Bosi iniciam nossa reflexão sobre a *cor*: “Quando se pensa em arte literária”, diz ele “não se pode esquecer que os componentes da sua forma, os motivos e os temas, não são elementos sensíveis ‘puros’ (como as cores, ‘que pensam por si mesmas’, na palavra de Baudelaire), mas já se acham peçados de significações” (1986, p. 57). O pensamento do professor permite se entreveja uma das especificidades da *cor*: sua singularidade expressiva, poder mutante tendente à fuga da previsibilidade.

O emprego expressivo da *cor* em sua inocência inata poderá apresentar resultados surpreendentes e mesmo inesperados. A dinâmica desse elemento visual encontra ressonância nas palavras de Fayga, quando diz não fazer o menor sentido, para o artista, comentar sobre cores isoladas, como se fossem autônomas, já dotadas de conteúdo expressivo. Desprovidos de contexto, não se pode afirmar que o vermelho é excitante, ou que o verde acalma. Cada cor terá sua expressividade condicionada à função que desempenhe (OSTROWER, 2004, p. 115).

“A cor se caracteriza pela sua inerente carga de sensualidade”, “há uma excitação dos sentidos, que é própria [dela], e que não existe em nenhum outro elemento visual” (OSTROWER, 2004, p. 103). A energia potencial da cor na expressividade artística talvez possa traduzir-se singularmente nas palavras de Célia Reis: “Essa redescoberta do humano no tempo não poderia se fazer sem um espetáculo cromático de luzes e sombras” (REIS, 2008, p. 99), afirmativa consoante ao que diz Baudelaire: “Como um sonho está imerso em uma atmosfera colorida que lhe é peculiar, assim uma concepção, ao tornar-se composição, tem necessidade de mover-se em um meio colorido que lhe seja peculiar” (*apud* BOSI, 1986, p. 37).

O elemento visual *cor* é abundante no processo poético-pictórico de Lucinda Persona. Nesse sentido, Célia Reis assim se manifesta: “Ela [Lucinda] emprega formas diversas que mostram os bastidores da sua poesia, o poema se fazendo, o processo. Uma delas é a cromatização – ‘persigo brilhos’ – a expressão da realidade em imagens matizadas e sinestésicas” (REIS, 2004, p.31).

Quanto à relação de “temperaturas” cromáticas, segundo Fayga, esta se fundamenta a partir das três cores básicas do espectro solar: o vermelho, o amarelo e o azul. Dentre elas, o vermelho e o amarelo são considerados quentes, enquanto que o azul é considerado cor fria. “A razão de tal distinção [...] se origina em experiências humanas elementares imemoriais. Assim, o vermelho e o amarelo são espontaneamente associados a calor, fogo, sol, enquanto que o azul se associa a céus, gelo e frio” (OSTROWER, 2004, p. 111).

“Cada cor traz consigo uma longa história” (PEDROSA, 1982, p. 107).
Tomemos outro poema como exemplo:

SOBRE A MESA BRANCA
entornou duas medidas de arroz
[...]
levou séculos construindo dunas
e desmanchou
Afundou as mãos
na cor inauferível daquela areia
depois atravessou um deserto
[...]
Lavou cuidadosamente o que estava limpo
combinando com paz e luz de esmalte
Levou ao fogo as sementes mortas
A panela de alumínio chispeava
o aroma do alho foi além dos muros
Então
sorriu amarelo para a falta de mistérios
para o pouco significado da experiência

Somou
sonhou e sonhou
enquanto cozinhava
as (des) vantagens de ser comum.

(“SOBRE A MESA BRANCA”. *Por imenso gosto*, p. 23)

Inicia-se a apresentação do plano pictórico a ser explorado: / [...] *a mesa branca* /. O branco, virgem, a um tempo instiga e atemoriza. Tanto o poeta quanto o pintor necessitam de vigor e coragem para enfrentar o embate com as *cores* ante o vazio. A composição principia-se com cenários monocromáticos ou praticamente destituídos de cor: o arroz branco *sobre a mesa branca*¹; dunas de areia de *cor inauferível*; *um deserto*. Notamos que a luta com as cores prossegue, vejamos:

*Lavou cuidadosamente o que estava limpo
combinando com paz e luz de esmalte*

O dístico parece extravasar a busca do matiz mais puro. O ato de */lav[ar] cuidadosamente o que estava limpo/* pode sugerir o esforço em alcançar a cor sem mistura, empenho que se reitera no verso */ combinando com paz e luz de esmalte /*. Inicialmente, há o predomínio do *efeito expressivo da luz*; a cor como que se desmaterializa pela aproximação dos extremos na escala tonal de claros-escuros (OSTROWER, 2004, p. 106). Caracterizada pela escolha lexical, a cor segue indefinida, sendo apenas sugerida. O brilho, entretanto, que é luz refletida, é valorizado. E a poesia prevalece, o branco tinge-se, as cores vão surgindo com todo seu poder *sensual*:

*Levou ao fogo as sementes mortas
A panela de alumínio chispeava*

Há veemência nessas imagens. O *fogo*, quente e vivo, com sua meda de cores, flameja ante as opacas e apáticas *sementes mortas*, apagadas em brilho e mobilidade. E */ A panela de alumínio chispeava /*: inclui-se aqui o *alumínio*², cor metálica fria, que, ao fogo, fulgura chispas, lampejos coloridos. Depois dessa explosão luminosa, a vivacidade é atenuada, e a composição ganha em ritmo, em dramaticidade:

¹ O branco sobre o branco remete à célebre pintura, *Quadrado branco, sobre fundo branco*, de Casimir Malevitch (PEDROSA, 1982, p. 118).

² “panela de alumínio”. Por extensão, a ambiguidade denotaria a cor alumínio. Dedução possível, como se depreende em outro verso da autora: “em nuvens de abóbora” (*Por imenso gosto*, p.21, grifo nosso).

*Então
sorriu amarelo para a falta de mistérios
para o pouco significado da experiência
Somou
sonhou e sonhou*

O advérbio de tempo, / *Então* /, que compõe verso inteiro e isolado, puxa as rédeas do poema, e confere-lhe novo andamento. Entre as notas mais intensas dessa melodia, marcadas pelas chispas fulgurantes, há um intervalo: o *amarelo* ganha espaço, insinua-se como transição. Essa cor luminosa, de baixa densidade, apropriada para simbolizar / [...] *a falta de mistérios* / e / [...] *o pouco significado da experiência* /, contrasta com o colorido, com a iridescência *peculiar dos sonhos*, implícitos no verso: / *sonhou e sonhou* /.

E / *não* [nos] *furt[emos] ao sonho diário*³ /, sonhemos também, juntamente com *Ela*, esse sonho condensado, como aquele que se expressa nas palavras de Aline Figueiredo: “Que as cores não se resumam à pintura e nem a vida se reduza à figura” (1990, p. 79).

³ Referência ao poema *Em hora Crepuscular* (*Por imenso gosto*, 1995, p. 41).

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras das Letras, 2000.

_____. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1986.

COUTO, Alda Maria Quadros do. *Apropriações da iconografia cristã na literatura e na pintura do Centro-Oeste*. In: RUSSEFF, I; MARINHO, M; SANTOS, P.S.N. (Org.). *Ensaio Farpados: Arte e Cultura no Pantanal e no Cerrado*. Campo Grande: UCDB, 2003, p.197-212.

CUNHA, Celso Ferreira da. *Gramática da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: FAE, 1986.

FIGUEIREDO, Aline. *Arte aqui é mato*. Cuiabá: Edições UFMT, 1990.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística: A expressividade na Língua Portuguesa*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MELLO, Celina M. M. de. *A literatura francesa e a pintura*. Rio de Janeiro: 7Letras; UFRJ, 2004.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 3 ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1982.

PERSONA, Lucinda Nogueira. *Por imenso gosto*. 1 ed. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

_____. *Ser cotidiano*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

_____. *Leito de acaso*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

READ, Herbert. *A Arte de agora, agora: uma introdução à teoria da pintura e escultura modernas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

REIS, Célia M. D. R. *Uma poesia chamada Persona*. Revista Ecos (Cáceres), Cáceres/MT, v. 2, p. 20-36, 2004.

_____. *A narrativa expressionista de Ricardo Guilherme Dicke*. In: *Polifonia*. Periódico do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem – Mestrado – UFMT – ano 10. nº 16, Cuiabá: EdUFMT, 2008.

_____. *De poesia e de pincéis: um perfil poético-pictórico de Mato Grosso do Norte*. Relatório de pesquisa de pós-doutorado. São Paulo: USP/FFLCH, 2007.