



A LINGUAGEM METAFÓRICA NO DIÁLOGO ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE: CAMÕES, GREGÓRIO DE MATOS E OSWALD DE ANDRADE

THE METAPHORIC LANGUAGE IN THE DIALOGUE BETWEEN TRADITION AND MODERNITY

Adriana de Campos Rennó*

RESUMO: Partindo do pressuposto de que as relações entre tradição e modernidade estabelecem-se pela via do diálogo, e não por uma aparente ruptura, o artigo pretende refletir sobre a questão com base na análise da trajetória percorrida pelo uso da metáfora, na poesia lírica ocidental, de seu emprego na tradição realista de representação do mundo à transformação por que passa na lírica moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição; Modernidade; Metáfora; Lírica Clássica; Lírica Moderna.

ABSTRACT: Starting from the assumption that the relationship between tradition and modernity is established through dialogue, rather than an apparent rupture, this article aims to reflect upon this question based on the analysis of the use of metaphor in western lyric poetry from its realistic tradition of depicting the world through the transformation it is currently undergoing in modern lyric poetry.

KEYWORDS: Tradition; Modernity; Metaphor; Classical Lyric Poetry; Modern Lyric Poetry.

Motivo de discussão há bastante tempo, no âmbito dos estudos literários, o diálogo estabelecido entre a tradição e a modernidade não comporta visões baseadas em dissociações, em compartimentalizações fechadas e estanques dos discursos poéticos em blocos que se justapõem no tempo, como se a expressividade artística própria de uma época não travasse relações íntimas com as de épocas anteriores ou posteriores. O aparecimento de uma nova forma de representar o mundo e a vida, de acordo com uma nova forma de vê-los, não supõe o absoluto abandono ao esquecimento de outros modos e concepções.

* Adriana de Campos Rennó é Doutora em Letras pela UNESP de Assis/SP. Atua como Coordenadora do Curso de Letras das UNIP, Campus Assis e é Professora Titular de Teoria Literária na mesma Universidade. É autora de dois livros sobre a obra poética de Domingos Caldas Barbosa, bem como de artigos sobre a poética sete e oitocentista das Letras Portuguesas. E-mail: drirenno@femanet.com.br.



Para aprofundarmos a reflexão sobre o assunto, centremos nossa atenção na trajetória percorrida pelo uso da metáfora, na poesia lírica ocidental, desde o seu emprego pela tradição realista de representação do mundo, até a sua transformação nas mãos da lírica moderna, tentando perceber em que medida a metáfora clássica permanece na lírica moderna e em que medida ela é superada.

A caracterização da metáfora, como transposição de sentidos semelhantes entre termos dessemelhantes, foi sistematizada originalmente, como se sabe, por Aristóteles no Livro III de sua *Retórica*. Segundo tal concepção, revitalizada pelo Renascimento e dominante até o Romantismo, a possibilidade de transposição de sentidos entre os objetos, por meio de analogias operadas, subjetivamente, a partir das coligações entre os termos, serve a uma arte poética que visava a um objetivo conceitual: o que era dito (ou lido) metaforicamente tentava figurar no terreno revelador da Verdade, do Belo, do Absoluto. A metáfora, nesse contexto, pretendia conferir um caráter especial a uma linguagem em que a Razão, servindo-se das emoções, revelaria, a um leitor contemplativo, os significados do que lhe era familiar como sensação experimentada, mas não como idéia – fruto de uma necessidade de se estabelecer, para a humanidade, uma espécie de “senso comum” sobre o mundo e sobre a própria vida.

A linguagem metafórica clássica, então, tentava concretizar, pela idealização racional, o abstrato, resultando dela uma poética que projeta um “eu” humano e universal em face do mundo que observa e espera compreender. Vejamos, nesse sentido, o paradigmático soneto camoniano *Amor é fogo que arde sem se ver*, no qual o eu-lírico, baseando-se nos preceitos clássicos dialéticos entre emoção e contenção, toma por objetivo representar o Amor humano a partir de metáforas sensíveis que possam dar relativa concretude à abstração própria do conteúdo emocional de que trata, assumindo para si a tarefa de elencar seus atributos e, assim, de propor uma definição para esse sentimento.

O primeiro quarteto demonstra-nos o procedimento metafórico dominante em todo o soneto:

	6	10
A/mor/	é/ fo/go/	que ar/de/ sem/ se/ ver/;
	6	10
É/ fe/ri/da/	que/ dói/ e /não/ se/ sen/te/;	
	6	10
É/ um/ con/ten/ta/men/to/	des/con/ten/te/;	
	6	10
É/ dor/	que/ de/sa/ti/na/ sem/ do/er/;	



É um não querer mais que bem querer;
É um solitário andar por entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;
É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si é o mesmo Amor?
(CAMÕES, 1992, p.16)

O vocábulo “Amor” inaugura e encerra o soneto (*Se tão contrário a si é o mesmo Amor?*, v.14) e ocupa a função nuclear de sujeito sintático de todos os predicados nominais constitutivos das três primeiras estrofes. A natureza abstrata do termo vai tomando certa concretude a partir da elaboração de imagens metafóricas e conceituais, organizadas pelo eu-lírico, a fim de defini-lo. A presença reiterativa, ao longo dessas três estrofes, do verbo de ligação “ser”, no presente do indicativo (“é”), atesta, sobretudo, a condição dada como essencial do sujeito descrito: a de um sentimento que se manifesta com base na contradição. O eu-lírico, em respeito aos preceitos aristotélicos de ordem, equilíbrio, harmonia e lógica, tece a idéia de contradição valendo-se da estrutura fixa dos decassílabos heróicos que, em face de sua configuração rítmica binária, oferece as condições ideais para revelar, ao leitor, a natureza dupla do tema.

Notemos que as metáforas constituintes dos predicativos do sujeito “Amor” assentam-se em idéias paradoxais, uma vez que a primeira unidade de cada um dos decassílabos (da primeira a sexta sílabas poéticas) afirma uma característica do amor para, imediatamente a seguir, na segunda parte (da sexta sílaba até a décima), negá-la. Se o amor é fogo que arde, como não se pode vê-lo? Se é ferida que dói, como não a sentir? Mas o eu-lírico afirma, descritivamente, que o amor é assim: as suas duas faces opostas (o lado “positivo” e o “negativo”) conformam a unidade do sentimento, tanto quanto as duas metades do decassílabo lhe conferem a mesma unidade.

O mais importante para o momento é ressaltar o intento conceitual (e, por isso, descritivo) que dá sustentação às metáforas evocadoras, neste soneto, das idéias fixadas



sobre o sentimento amoroso e que, vistas de hoje, acabaram por se tornar referências constantes acerca da natureza do amor na lírica amorosa ocidental. As noções compreendidas pelas metáforas camonianas vêm sendo retomadas, ao longo do tempo, por toda uma tradição que com elas se identifica ou, ainda, que pretenda superá-las.

O que se percebe, com a leitura do soneto, é a **coligação** operada entre o Amor (termo a ser definido) e os termos que paradoxalmente o definem de maneira mimética, de modo a empreender uma espécie de revelação de um mundo consistente, de um sentimento que, apesar de sua óbvia essência abstrata, possa ser concretizado, como idéia, pelas suas correspondências ou correlações implícitas com elementos do referente concreto, como “fogo”, “ferida”, “dor”, “contentamento” – imagens e sensações outras, distintas do Amor, de que se serve o poeta, metaforicamente, para construir o perfil de natureza aparente desse sentimento, contra o qual, ao que parece, pelo exame da tradição poética lírica, mais se embate a Razão.

À metáfora poética clássica, como se vê, são atribuídas funções quase pedagogizantes, na medida em que, seguindo os padrões ditados por Aristóteles e também por Quintiliano, domina a visão de arte como representação reveladora da natureza e da práxis humana, de arte como metáfora conceitual do Universo. Por isso, a metáfora clássica foi trabalhada como uma forma de contribuir com a construção de um pensamento belo, agudo e claro que evoca, além das sensações despertadas pelo amor em quem ama, a compreensão (no sentido filosófico) de sua natureza – centro das preocupações idealistas clássicas, movimentada pela ânsia humanista de formação ética própria do seu tempo.

Posto em diálogo com o soneto camoniano, o poema *Definição do Amor*, de Gregório de Matos, mantém a mesma tônica conceitual (conforme se vê a partir mesmo do título). Porém, a ótica assumida pelo eu-lírico barroco, escarnecedora do intento idealista do clássico, supõe um procedimento de linguagem em que o sentido metafórico geral do texto constrói-se basicamente pelo viés do tropo metonímico. Tomemos as quadras finais do poema¹, a fim de aprofundarmos a reflexão:

[...]

O Amor é finalmente

¹ V. versão integral do poema ao final do artigo.



Um embaraço de pernas,
Uma união de barrigas,
Um breve tremor de artérias.

Uma confusão de bocas,
Uma batalha de veias,
Um reboiço de ancas,
Quem diz outra coisa, é besta.
(MATOS, 1993, p.294)

Por meio de estruturação sintática semelhante à do soneto camoniano, o eu-lírico barroco também elege o próprio sentimento amoroso como sujeito a ser definido a partir da transfusão de imagens, pertencentes a elementos vários, para o corpo semântico do Amor. Porém, neste caso, a transposição é operada com base em uma associação mais objetiva entre o sentido corpóreo, físico dos amantes e a própria reverberação física colocada na essência dessa emoção humana. A concretude física considerada, aqui, como conceito do que seja o Amor humano, gera uma intensa desidealização do conceito clássico, com o qual estabelece um diálogo tenso, e é justamente a logicidade das relações metonímicas (logicidade apontada por Roman Jakobson) que pode operar a mudança de foco, ou revelar outro ângulo de visão acerca do tema.

As partes físicas mencionadas (“pernas”, “barrigas”, “artérias”, “bocas” e “veias”) levam-nos à construção (ou reconstituição mental) do todo corpóreo, quando sob o efeito do amor, de maneira muito mais objetiva, porém não tão equilibrada e comedida quanto à pretendida pelo clássico: no caso camoniano, os opostos, que definem metaforicamente o amor, são simetricamente associados pelo movimento includente do paradoxo, ocasionando uma atitude interpretativa que tende à mesma reflexão equilibrada sobre as contradições que o caracterizam. No caso barroco, a grande simetria dos contrários é esclarecida, não como base descritiva do Amor, interna ao texto, mas, sim, entre a concepção idealista do clássico e a noção mais objetiva do barroco (último verso).

Há, nos quartetos de Gregório de Matos, um movimento conceitual do sentimento amoroso que se sustenta pelo aspecto da exclusão antitética, mas, ao que parece, a grande tese à qual se opõe sua definição é a da lírica precedente. Predomina, aqui, uma sensação de desarmonia, de desequilíbrio, que põe em xeque toda a intenção contida nos juízos sistematizadores da realidade humana anteriores: a objetividade barroca em negar a transcendência espiritual própria do Amor (segundo a visão do clássico) é alcançada, muito



provavelmente, pela contundência das relações de causa e efeito entre o amor e os corpos de quem ama, ou seja, pela definição que toma por base a **relação de contigüidade** estabelecida pela associação direta entre a natureza dos objetos coligados.

Em síntese, ainda que as duas posturas anseiem pela revelação de um sentido caracterizador do mesmo sentimento, nas mãos camonianas, as metáforas conceituais supõem que o leitor refaça, mais subjetiva e analogicamente, as transferências de sentido entre os objetos comparados implicitamente (a imagem visual e tátil da chama ardente, no primeiro verso, deve dar consistência, ainda que por meio de sua distorção, aos vazios provocados pela ausência de imagem que seja própria à natureza abstrata do Amor, por exemplo); na definição barroca, as operações interpretativas solicitam maior objetividade na percepção das correlações de causalidade e efeito na transposição de sentidos de base metonímica. O homem barroco já não crê inteiramente na possibilidade de conceituar, de forma totalizante, a vida e o mundo, fazendo da tensão entre os sentidos opostos o seu verdadeiro conceito e seu motivo de expressão.

A descrença na possibilidade de conceituação sistemática do mundo é elevada, na arte moderna, à sua máxima potência. Conforme nos aponta Anatol Rosenfeld, em seu brilhante estudo acerca da arte moderna e, em particular, sobre o romance,

[...] se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu. (ROSENFELD, 1969, p.95)

A linguagem metafórica, a partir de finais do século XIX, como meio de expressão que revela a total descrença no seu poder de representação do mundo – visto como fragmentado – e da práxis humana (desfigurada pela sociedade assentada nos valores da matéria, do consumo e da técnica), assume o seu caráter lúdico, abrangendo e modificando o significado do que nos é familiar. De acordo com Karsten Harries, a metáfora aristotélica, determinante da tradição lírica clássica baseada no princípio da **coligação** entre imagens com o fim de explicar o mundo para o intérprete, dá lugar, a partir do princípio da palavra poética como “símbolo”, a metáforas construídas por meio da **colisão** de imagens, não



para revelar o mundo, mas para criar um novo mundo – o mundo poético (perspectiva estética ou autotética da arte moderna). Nas palavras do teórico,

A colisão de imagens ajuda a decompor a realidade familiar, para reduzi-la à matéria poética. Dos fragmentos do mundo o poeta cria seu próprio mundo poético. (HARRIES, 1992, p.86)

Nesse sentido, a metáfora moderna transforma a própria noção tradicional sobre a metáfora, uma vez que procurará operar uma espécie de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum, negando, com isso, a tendência mais “realista” de reproduzir a realidade apreendida pelos nossos sentidos, isto é, negando a base operacional em que se sustenta a metaforização de raiz clássica. Supõe, ainda, um leitor hábil e intensivamente participante na construção de seu sentido, entre os vários possíveis, em função de seu caráter prismático (polissêmico), pois tanto para o autor, quanto para o leitor, tudo o que é dito (ou lido) se passa no terreno das hipóteses, evitando-se a perspectiva factual ou a elaboração de mensagens conceituais (idealizadas), concernentes a uma visão, a essa altura, ultrapassada do mundo como algo inteiramente consistente.

O poema lírico do modernista Oswald de Andrade pode bem representar a amplitude da metáfora poética moderna, operada por um sujeito lírico que se assume como linguagem, que se despersonaliza e que, ao remodelar os perfis das metáforas da tradição herdada, elabora um discurso que tem, na ousadia das fusões inusitadas de termos, a intenção de transcender os limites da conexão entre a palavra poética e a realidade empírica:

Amor
humor.
(ANDRADE, 1971, p.157)

Diante da tradição conceitual do sentimento amoroso, que se buscou percorrer sumariamente aqui, o dístico oswaldiano pode também ser lido como uma possibilidade de definição do amor. Só que, neste caso, fazendo colidir, de forma condensada e avessa às estruturas descritivas tradicionais, termos que não se baseiam numa semelhança “real”, mas que, relacionados entre si, sugerem várias possibilidades de leitura e impõem a necessidade de sucessivas voltas ao texto, para que se possam estabelecer seus sentidos transcendentais.



O amor se liga, implicitamente, ao humor, o que pode suscitar, por exemplo, a idéia de que ambos os estados de espírito se fundem, ou estão implicados nas suas essências constitutivas. Por outro lado, “humor” também pode ser entendido como os fluidos corpóreos secretados pelo ser impulsionado pelo desejo amoroso, conferindo, ao poema, um sentido mais sensual à visão sobre o sentimento em questão. Ou, ainda, podemos pensar em uma intenção escarnecedora do amor, visto pela perspectiva da ridícula condição alienada, pela idealização, de quem ama. Enfim, ainda que a metáfora dê sustentação a esse poema, que também pode se caracterizar como uma espécie de definição do amor, não há, nele, uma insistência no estabelecimento claro de alguma “verdade” sobre o amor; não há nitidez conceitual, mas apenas a sugestão de múltiplas significações; a linguagem metafórica não aponta objetivamente para uma referencialidade imediata, mas devolve, à própria linguagem, a busca dos seus sentidos, fazendo com que a palavra poética perca a sua traduzibilidade e almeje nomear o inominável.

A nova realidade estabelecida pela metáfora oswaldiana do amor inclui tanto o poeta quanto o leitor na busca dos significados ou daquilo que se deseja “definir”, assim como revê toda a tradição poética em que se insere, na medida em que a permanência do tom conceitual, mesmo que velado e renovado estética e espiritualmente, provoca uma espécie de irrupção do passado (tradição clássica) no presente da modernidade.

Como vimos, a metáfora percorreu o caminho da idealização racionalista da vida humana, conferindo à arte clássica o compromisso de organizar, ora subjetiva, ora objetivamente, o mundo em desalinho em que se julgava inserida, acreditando-se comprometida com essa tarefa, quase divinizada, de dar ao homem o sentido da inteireza do real. E chega à modernidade com a preocupação de ser apenas o que é – base configuradora da única realidade tangível: a sua própria, de objeto estético que, desrealizando o real, pode contribuir para o surgimento de uma outra concepção do Universo que sustenha a sua feição fragmentária.



DEFINIÇÃO DO AMOR ROMANCE

Mandai-me, Senhores, hoje,
que em breves rasgos descreva
do Amor a ilustre prosápia,
e de Cupido as proezas.

Dizem que da clara espuma,
dizem que do mar nascera,
que pegam debaixo d'água
as armas, que Amor carrega.

Outros, que fora ferreiro
seu pai, onde Vênus bela
serviu de bigorna, em que
malhava com grã destreza.

Que a dois assopros lhe fez
o fole inchar de maneira,
que nele o fogo acendia,
nela aguava a ferramenta.

Nada disto é, nem se ignora,
que o Amor é fogo, e bem era
tivesse por berço as chamas
se é raio nas aparências.

Este se chama Monarca,
ou Semideus se nomeia,
cujo céu são esperanças,
cujo inferno são ausências.

Um Rei, que mares domina,
Um Rei, o mundo sopeia,
sem mais tesouro que um arco,
sem mais arma que uma seta.

O arco talvez de pipa,
a seta talvez de esteira,
despido como um maroto,
cego como uma toupeira.

Um maltrapilho, um ninguém,
que anda hoje nestas eras
com o cu à mostra, jogando
com todos a cabra-cega.

Tapando os olhos da cara,



por deixar o outro alerta,
por detrás à italiana,
por diante à portuguesa.

Diz que é cego, porque canta,
ou porque vende gazetas
das vitórias, que alcançou
na conquista das finezas.

Que vende também folhinhas
cremos por coisa mui certa,
pois nos dá os dias santos,
sem dar ao cuidado tréguas;

E porque despido o pintam
é tudo mentira certa,
mas eu tomara ter junto
o que Amor a mim me leva.

Que tem asas com que voa
e num pensamento chega
assistir hoje em Cascais
logo em Coima, e Salvaterra.

Isto faz um arrieiro
com duas porradas tesas:
e é bem, que no Amor se gabe,
o que o vinho só fizera!

E isto é Amor? é um corno.
Isto é Cupido? má peça.
Aconselho que o não comprem
ainda que lhe achem venda.

Isto, que o Amor se chama,
este, que vidas enterra,
este, que alvedrios prostra,
este, que em palácios entra:

Este, que o juízo tira,
este, que roubou a Helena,
este, que queimou a Tróia,
e a Grã-Bretanha perdera:

Este, que a Sansão fez fraco,
este, que o ouro despreza,
faz liberal o avaro,
é assunto dos poetas:

Faz o sisudo andar louco,
faz pazes, ateia a guerra,



o frade andar desterrado,
endoidece a triste freira.

Largar a almofada a moça,
ir mil vezes à janela,
abrir portas de cem chaves,
e mais que gata janeira.

Subir muros e telhados,
trepar cheminés e gretas,
chorar lágrimas de punhos,
gastar em escritos resmas.

Gastar cordas em descantes,
perder a vida em pendências,
este, que não faz parar
oficial algum na tenda.

O moço com sua moça,
o negro com sua negra,
este, de quem finalmente
dizem que é glória, e que é pena.

É glória, que martiriza,
uma pena, que receia,
é um fel com mil doçuras,
favo com mil asperezas.

Um antídoto, que mata,
doce veneno, que enleia,
uma discrição, sem siso,
uma loucura discreta.

Uma prisão toda livre,
uma liberdade presa,
desvelo com mil descansos,
descanso com mil desvelos.

Uma esperança, sem posse,
uma posse, que não chega,
desejo, que não se acaba,
ânsia, que sempre começa.

Uma hidropisia d'alma,
da razão uma cegueira,
uma febre da vontade,
uma gostosa doença.

Uma ferida sem cura,
uma chaga, que deleita,
um frenesi dos sentidos,



desacordo das potências.

Um fogo incendiado em mina,
faísca emboscada em pedra,
um mal, que não tem remédio,
um bem, que se não enxerga.

Um gosto, que se não conta,
um perigo, que não deixa,
um estrago, que se busca,
ruína, que lisonjeia.

Uma dor, que se não cala,
pena, que sempre atormenta,
manjar, que não enfastia,
um brinco, que sempre enleva.

Um arrojo, que enfeitiça,
um engano, que contenta,
um raio, que rompe a nuvem,
que reconcentra a esfera.

Víbora, que a vida tira
àquelas entranhas mesmas,
que segurou o veneno,
e que o mesmo ser lhe dera.

Um áspide entre boninas,
entre bosques uma fera,
entre chamas salamandra,
pois das chamas se alimenta.

Um basilisco, que mata,
lince, que tudo penetra,
feiticeiro, que adivinha,
marau, que tudo suspeita.

Enfim o Amor é um momo,
uma invenção, uma teima,
um melindre, uma carranca,
uma raiva, uma fineza.

Uma meiguice, um afago,
um arrufo, e uma guerra,
hoje volta, amanhã torna,
hoje solda, amanhã quebra.

Uma vara de esquivações,
de ciúmes vara e meia,
um sim, que quer dizer não,
não, que por sim se interpreta.



Um queixar de mentirinha,
um folgar muito deveras,
um embasbacar na vista,
um ai, quando a mão se aperta.

Um falar por entre dentes,
dormir a olhos alerta,
que estes dizem mais dormindo,
do que a língua diz discreta.

Uns temores de mal pago,
uns receios de uma ofensa,
um dizer choro contigo,
choramingar nas ausências.

Mandar brinco de sangrias,
passar cabelos por prenda,
das palmitos pelos Ramos,
e dar foliar pela festa.

Anal pelo São João,
alcachofras na fogueira,
ele pedir-lhe ciúmes,
ela sapatos e meias.

Leques, fitas e manguitos,
rendas da moda francesa,
sapatos de marroquim,
guarda-pé de primavera.

Livre Deus, a quem encontra,
ou lhe suceder ter freira;
pede-vos por um recado
sermão, cera e caramelas.

Arre lá com tal amor!
isto é amor? é quimera,
que faz de um homem prudente
converter-se logo em besta.

Uma bofia, uma mentira
chamar-lhe-ei, mais depressa,
fogo selvagem nas bolsas,
e uma sarna das moedas.

Uma traça do descanso,
do coração bertojeja,
sarampo da liberdade,
carruncho, rabuge e lepra.



É este, o que chupa, e tira,
vida, saúde e fazenda,
e se hemos falar verdade
é hoje o Amor desta era.

Tudo uma bebedice,
ou tudo uma borracheira,
que se acaba co'o dormir,
e co'o dormir começa.

O Amor é finalmente
um embaraço de pernas,
uma união de barrigas,
um breve tremor de artérias.

Uma confusão de bocas,
uma batalha de veias,
um reboliço de ancas,
quem diz outra coisa, é besta.

REFERÊNCIAS:

- ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CAMÕES, Luís de. **Lírica**. (org. de José Lino Grünwald). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- HARRIES, Karsten. A metáfora e a transcendência. In: SACKS, Sheldon (org.). **Da Metáfora**. (trad. de Leila Cristina M. Darin et alii). São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. p.77-93.
- JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: _____. **Lingüística e comunicação**. (trad. de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes). 13 ed. São Paulo: Cultrix, 1988. p.118-62.
- MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**. (seleção, introd. E notas de José Miguel Wisnik). 6 ed. São Paulo: Cultrix, 1993. p.287-94.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.73-95.



Travessias número 01 revistatravessias@gmail.com
Pesquisas em educação, cultura, linguagem e arte.
