

# *Leito de maravalhas, farfalhando*

*Breve estudo da construção rítmica em  
Leito de folhas verdes de Gonçalves Dias*

Osvaldo Duarte<sup>1</sup>

Célia Maria Domingues Reis<sup>2</sup>

**ABSTRACT** - This is an analysis of some enunciation strategies of poetic texts. Based on the rhythm, understood not only as a sound symbolism, but as an element characteristic of the nature of the poem, taken as an arrangement or harmonious development of expressive procedures, the way the images, ideas, and resonant properties extracted from the linguistic material are combined was investigated. The relations between the semantic rhythm responsible for the involuntary connections between the referential space, realities of the being and imaginary structures, and the rhythm of the association as an integralizing phenomenon of the lyric were dealt with.

**Key-words:** Enunciation; Poetics; Rhetoric; Image; Rhythm.

**RESUMO:** O presente artigo analisa algumas estratégias de enunciação do texto poético. Sob a perspectiva do ritmo, compreendido não apenas como simbolismo dos sons, mas como elemento próprio à natureza do poema enquanto disposição ou desenvolvimento harmonioso dos procedimentos expressivos, investigamos o modo como estão combinadas as imagens, as idéias e as propriedades sonoras extraídas do material lingüístico. Tratamos, pois, das relações entre o ritmo semântico responsável pelas conexões involuntárias entre o espaço referencial, as realidades do ser e as estruturas imaginárias e o ritmo da associação como fenômeno integralizador da lírica.

**PALAVRAS-CHAVES:** Enunciação; Poética; Retórica; Imagem; Ritmo.

O significante em poesia não se deixa obscurecer pelo significado. Sua principal virtude, aliás, é a propriedade de render-se às mobilidades e combinações mais insuspeitas, jogo que faz cintilar certos sentidos ainda não decantados. Falar que o *leito* ou as *folhas* são verdes não é, evidentemente, atribuir cor à frase, mas, tratando-se de formas e estruturas poéticas, esta cor adquire *sentidos* e é possível fazê-los transparecer na mensagem, seja pela criação de imagens ou ritmos, entidades discursivas intercambiantes, se pensarmos que as palavras são invocações mágicas, visões que podem refletir encantamentos, dependendo de sua tessitura e gama de sons. Renunciar a isso é não reconhecer as potencialidades da linguagem poética, e no caso do poema *Leito de folhas verdes* seria ignorar as relações de significância no texto e as transformações fundamentais que se processam como linguagem na produção de sentidos.

Outro parâmetro dessa relação é o que se verifica na passagem do aspecto fonológico da língua ao traço fonético da linguagem. Invertendo-se a proposição de Saussure de que o significante na língua tem caráter virtual, no texto poético a imagem acústica exhibe condições essenciais à sua realização e autonomia enquanto signo motivado e informação estética. Ao desviar-se de sua função estritamente lingüística, transforma-se, pois, numa “espécie de símbolo que restitui às palavras um rastro de sentido que se refere mais à sensibilidade que ao intelecto” (Delas, 1975, p. 144-5), ou como bem assinalou Dámaso Alonso (1960, p.24), cada sílaba, cada acento em destaque, quer por aproximação ou contraste, são signos motivados ou “significantes com seus respectivos significados”. Desse modo, e com tal valor, é que a versificação, a rima e

outras espécies de similitudes e homofonias são os meios com que na poesia o ritmo conduz à estruturação da linguagem e assegura a possibilidade de um simbolismo dos sons, como elemento próprio à sua natureza. É esse simbolismo e seu modo de convergir para a construção de imagens poéticas que veremos a seguir em *Leito de folhas verdes* de Gonçalves Dias:

Por que tardas, Jatir, que tanto a custo  
À voz do meu amor moves teus passos?  
Da noite a viração, movendo as folhas,  
Já nos cimos do bosque rumoreja.  
Eu sob a copa da mangueira altiva  
Nosso leito gentil cobri zelosa  
Com mimoso tapiz de folhas brandas,  
Onde o frouxo luar brinca entre flores.

Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco,  
Já solta o bogari mais doce aroma!  
Como prece de amor, como estas preces,  
No silêncio da noite o bosque exala.

Brilha a lua no céu, brilham estrelas,  
Correm perfumes no correr da brisa,  
A cujo influxo mágico respira-se  
Um quebranto de amor, melhor que a vida!

A flor que desabrocha ao romper d'alva  
Um só giro do sol, não mais, vegeta:

Eu sou aquela flor que espero ainda  
Doce raio do sol que me dê vida.

Sejam vales ou montes, lago ou terra,  
Onde quer que tu vás, ou dia ou noite,  
Vai seguindo após ti meu pensamento;  
Outro amor nunca tive: és meu, sou tua!

Meus olhos outros olhos nunca viram,  
Não sentiram meus lábios outros lábios,  
Nem outras mãos, Jatir, que não as tuas  
A arasóia na cinta me apertaram.

Do tamarindo a flor jaz entreaberta,  
Já solta o bogari mais doce aroma;

Também meu coração, como estas flores,  
Melhor perfume ao pé da noite exala!

Não me escutas, Jatir! nem tardo acodes  
À voz do meu amor, que em vão te chama!  
Tupã! lá rompe o sol! do leito inútil  
A brisa da manhã sacuda as folhas!

O universo temático de *Leito de folhas verdes* assemelha-se ao de uma cantiga de amigo: uma voz feminina (uma índia em seu habitat) reclama a ausência do amado e suplica o seu amor. No entorno desse eixo desenhado em tons de espera e melancolia, o poeta constrói imagens que variam em intensidade à medida que o *eu* lírico se distancia ou se aproxima dos elementos eleitos por sua percepção para integrar a situação poética. A partir dessas escolhas, isto é, da opção por um eixo de isotopias e adesão ao projeto de extrair dos signos verbais alguma matéria imagética e sonora, o poeta, atestando sua natureza de construtor, labora estrofes e versos

que combinam ritmo melódico e ritmo imagético, regularidade métrica e dissimetria fonética configuradas pela variação acentual, pelo jogo entre os valores intensivos das sílabas ou intercâmbio entre caracteres impressivos e expressivos na composição do discurso. É o que se pode depreender da presença de assonâncias, aliterações e coliterações em todo o texto, como se o poeta pretesse sugerir ou racionalizar, em equações de similitude, os sentidos imaginados para o poema. Sirva-se de exemplo, nas estrofes um e dois, —

*Por que tardas, Jatir, que tanto a custo  
À voz do meu amor moves teus passos?  
Da noite a viração, movendo as folhas,  
Já nos cimos do bosque rumoreja.*

*Eu sob a copa da mangueira altiva  
Nosso leito gentil cobri zelososa  
Com mimoso tapiz de folhas brandas,  
Onde o frouxo luar brinca entre flores.*

— os casos de assonância, com destaque para as vogais posteriores em articulação por arredondamento progressivo (*a, e, o, u*), modificada por fonemas oclusivos /t/, /d/, /k/ e pela combinação entre as consoantes sonoras fricativas e as oclusivas nasais, representadas por [v], [z], [ʒ] e [m], signos impressivos que podem ser decodificados como *expressão* das associações subjetivas que imprimem ao texto os sentidos advindos da aproximação e entrelace de tons e explosivos e tons melancólicos:

*/tardas/ /tanto/ /custo/ /copa/  
/meu/ /amor/ /moves/ /movendo/  
/rumoreja/*

Na segunda estrofe, são exemplos também algumas coliterrações que valem a pena demarcar: a combinação de bilabiais no primeiro verso, alveolares no segundo, bilabiais e alveolares no terceiro e a rede de alveolares em *frouxo-brinca-entre-flores*, no verso final. O primeiro verso, iniciado por uma notação emotiva (*Eu*) ganha força e tom explosivo pelo acúmulo das oclusões /b/, /k/, /p/, /g/, silenciando-se ao final pela combinação dos fonemas /ã/, /e/, /i/ de timbre mínimo. Essa linha melódica, que sugere a psicologia amorosa de tom melancólico da mulher que aí se coloca, conduz o ritmo, o tempo ou duração da espera que se delineia no poema, e cujo foco são as folhas; *verdes* no título, *moventes* na primeira estrofe, transformadas aqui em *folhas brandas* banhadas de luar (v.3-4), formando assim uma cadeia que explica o tom narrativo do texto e o aproxima da estrutura da balada. Note-se também a função relacional das formas *Eu* (v. 1) e *cobri* (v. 3), agente e ação, deflagradores da narratividade e do ritmo discursivo que dá forma à estrofe, constituída em uma única frase de teor declarativo. Tal constructo é atualizado pela distribuição dos verbos, principalmente por aquelas estruturas de aspecto incoativo, durativo e fr equentativo na organização totalizante do texto, como se os movimentos se auto reproduzissem em rotação centrípeta. Veja-se, por exemplo, como a construção da imagem da espera se faz pelo deslocamento do *eu* em três movimentos marcados pelo ritmo da progressão temporal de aspecto permansivo em seus efeitos: a esperança refletida pela aderência e apelo imitativo do *eu* poético aos elementos da natureza (estrofes 1-4), os momentos de lembrança ou devaneio (estrofes 5-7) e a desesperança ou decepção, refletida por uma visão anímica da natureza e gestos que beiram ao despeito nas estrofes finais; mesmo que esses sentimentos estejam encortados em todas as estrofes pela similitude retórica entre o eu poético e o espaço em que ele se encontra.

No verso seguinte, dadas as sugestões leves e sibilares,

mantém-se a mesma atmosfera ondulante, cuja alteração é preparada modularmente pela variações de altura e intensidade na emissão dos sons do terceiro verso, como indica a combinação cruzada das homorgânicas /p/ e /b/ em *cobri / tapiz* (v.2 e 3), associada às alveolares /s/ e /z/ e à rima interna preciosa formada pela assonância /i/ e a aliteração /z/ em *cobri\_zelosa* e *tapiz*, até atingir o ritmo quebradiço (do quarto verso) sintetizado na combinação de labiodentais e alveolares em *frouxo / flores*, apontando para outra espécie de modulação ou tensão, agora pela confluência dos planos fônico e semântico.

Veja-se nesse sentido como as construções com base na matéria significativa sugerem a projeção de um sentimento, prenúncios de decepção e indicações de sensualidade. Essa mesma atmosfera tensa pode ser verificada, ainda, no que diz respeito à escolha lexical do poema. Se aproximarmos os semas de “mangueira *altiva*” em oposição a “folhas *brandas*” e “amante *gentil e zelosa*” em oposição a “*frouxo* luar”, verificamos, após as sugestões da primeira estrofe, como o texto, iconizando a relação amorosa, se compõe em parâmetros opositivos para mostrar uma busca ou desejo e seus obstáculos. Vemos também, fato que a leitura das demais estrofes pode comprovar, indicações de que a noite transcorrerá lenta e fatidiosa e o espaço confundir-se-á com o tempo da expectativa, imprimindo os traços disfóricos do ritmo da *spera*.

Claro está que a expressão produz sentido, seja ela compreendida como um significante em si mesmo ou como organização. Pode, portanto, assumir outras funções no discurso motivado próprio da poesia, e “do mesmo modo que os percursos figurativos do conteúdo, tem o papel de investir e concretizar os temas' e criar 'efeitos de realidade” (Barros, p 81). Veja-se no primeiro verso o vocábulo *tardas*, reiterado na última estrofe numa variante anominativa sugerindo de início o caráter circular do texto. É em favor desse vocábulo, um verbo de valor interjetivo que estabelece de

pronto o estado de carência do *eu* enunciador, que as principais forças do texto se organizam. Expressando um ímpeto de indignação, demarcada por sua posição no verso e pela pontuação da frase, é sobre ele, chamando para si a atenção, que incide o primeiro acento de intensidade e duração ou acento poético. É sobre ele também, como fonte enunciativa de uma decepção amorosa, que convergem, em movimento de ida e volta (do vocábulo para todo o texto), os efeitos sonoros obtidos na estrofe. Efeitos que se ouvirá ressoar compondo uma estrutura que rege o sentimento de angústia e a dor da espera.

O valor interjetivo apontado estrutura-se simultaneamente pela anteposição sintática da circunstância emotiva em forma de pergunta (*Por que tardas?*) como modo de ressaltar a subjetividade e pela composição sonora da palavra *tardas* formada pela duplicação do fonema sonoro de tom maior [a], aliado as duas oclusivas e uma fricativa sibilante. Estas consoantes [t], [d], [s] do primeiro verso abrem uma série de aliterações e sibilâncias que se espalham por todo o texto, sugerindo, de um lado, um bloqueio ou travamento, e de outro, a fluidez como formas de exprimir o conflito entre a permanência do desejo e o desalento da dúvida:

*Por que tardas, Jatir, que tanto a custo*

*À voz do meu amor moves teus passos?*

Há aí também (primeiro verso) a marca da segunda pessoa do discurso aliada a uma interferência da pausa. Tal operação, repetida nas estrofes 7 e 9, projeta o objeto evocado como foco das emoções do eu lírico, e, tensionando a duração melódica, confere ao texto certo tom evocativo demarcado pela presença da função conativa da linguagem. Esse traço de teor oratório e persuasivo – marcas subliminares da cantiga medieval e da cantata dos séculos XVII e XVIII no romantismo – construído, de um lado, pela e x-



posição emotiva do *eu*, e de outro, centrado no destinatário, de acordo com o sistema de Jakobson, viabiliza meios para comover e suscitar paixões. Com esses expedientes que participam da estrutura mesma do texto, a amante zelosa se oferece ao amado: prepara o leito (estrofe 2), espera, solicita (estrofe 1 e 6), declara sua fidelidade (6, 7) e reclama a ausência a mercê do esvair-se do tempo (estrofe 1, 5, 9) que conflita com o acúmulo da tensão psicológica.

Esquema semelhante vemos repetir-se no primeiro verso da última estrofe, acrescentando-se, que, nesse caso, há uma tensão maior entre o tempo métrico e a duração melódica, já que a frase rítmica se biparte pela existência de uma pausa longa que dialoga mais com o desespero do eu que propriamente com a sintaxe do verso, uma vez que a palavra seguinte, anteposta por um sinal e exclamativo, é iniciada com letra minúscula:

*Não me escutas, Jatir! nem tardo acodes*

*À voz do meu amor, que em vão te chama!*

É possível ver também que a tensão inicial atinge aqui (nona estrofe) seu grau mais elevado, a ponto de não se poder separar mais o desejo e a angústia representados, agora, pelo sentido de ausência configurado pela forma *tardas*, anominação que descreve a diluição do valor verbal indicador do desejo (*Por que tardas ...?*) em um adjetivo, *tardo*, indicador da submissão a um amor que se nega ao leito eroticamente ofertado. E, tentando representar esse “sentimento de ausência”, é que o poeta estrutura os principais procedimentos estilísticos presentes no texto: as imagens compostas por semelhança identificada entre lexemas, a aproximação comparativa entre os sentimentos determinados pelo desejo do *eu* que aí se expressa e os elementos da natureza, ou como nos versos 3 e 4 das estrofes um e nove, os marcadores da noção de tempo cíclico como índice de carência e solidão: a amante, sozinha no

leito, clama pela presença do outro, temendo não ser correspondida, processo desencadeador do sentimento de angústia que se acentua na proporção em que o tempo evolui, do anoitecer à madrugada, numa expectativa que se revela insolúvel.

Ritmo e harmonia são elementos estruturantes da linguagem poética na medida em que são artefatos da construção lírica. Assim, tem suas marcas nas propriedades e na combinação do que Ezra Pound chamou de melopéia, fanopéia e logopéia e na superposição de eixos que motiva a linguagem e gera o que Jakobson chamou de função. Nesse ponto estamos inseridos numa relação harmoniosa e tensiva dos diversos eixos da construção poética: as imagens, as idéias e as propriedades rítmicas e sonoras extraídas do material lingüístico, e nos aproximamos do que se pode chamar de “ritmo da associação”, fenômeno integralizador da lírica. Das redes construídas pelas associações surge o ritmo semântico da poesia, ritmo que trabalha com as conexões involuntárias entre as realidades do ser, as estruturas imaginárias e o espaço da realidade, fundindo, por meio de imagens e à maneira do contraponto, os elementos da natureza e os movimentos interiores, dados como sentimentos da índia à espera do amado.

Se olhado por dentro, todo grande poema é um anagrama em que todos os seus elementos são intra e intercambiáveis. Ao dizer isso, voltamos ao sentido de descontinuidade já apontado: se há por um lado regularidade na macro-estrutura do *Leito de folhas verdes*, há por outro, evidenciada nos elementos da micro estrutura que combinam organicamente elementos sonoros, rítmicos e imágéticos, a representação de sentimentos disfóricos. Isso é tudo o que dissemos até agora, o que nos leva a partilhar do preceito de que a unidade natural da lírica é a descontinuidade, fruto ilógico das associações que estruturam esse modelo de discurso. Associações não apenas entre significantes diversos que remetem a certas pressuposições de significados como vimos até aqui, mas combi-

nações entre lexemas com o objetivo de gerar realidades novas, inusitadas e significados impertinentes, uma das razões de serem poéticos. O poema *Leito de folhas verdes* pode ser lido desse modo, isto é, como *uma imagem*, uma cadeia de comparações ou idéias associadas que se estruturam por meio do símile, entendido aqui como uma espécie de comparação, associação de idéias ou equações homológicas em que um dos elementos ou lexemas se identifica com outro com a finalidade de melhor caracterizar um dentre eles, a exemplo da estrofe que segue:

*Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco,  
Já solta o bogari mais doce aroma!  
Como prece de amor, como estas preces,  
No silêncio da noite o bosque escala.*

A aproximação entre elementos de diferente nível ou natureza de referência, sendo um desses elementos o protótipo da qualidade ou propriedade anunciada, gera uma síntese nova e expressiva que chamamos de imagem ou sugestão. O cotejo de duas realidades nos versos acima, a natureza com seus predicativos e os sentimentos de um eu enamorado, tem o objetivo de identificar semanticamente estas realidades e, acentuando as características de *bosque*, o elemento comparado, enfatizar a disposição afetiva, a verdade e a pureza de um sentimento e ao mesmo tempo evidenciar o drama de um amor não correspondido.

Em formulação inversa à estrutura convencional do símile, o termo comparante antecede o comparado, posicionando-se o elemento comum no final da comparação. O símile acentua as características do elemento comparado acrescentando-lhe os semas conotativos ou sentidos provenientes de *prece de amor* e de *estas preces*. A riqueza da estrofe está na construção dessas imagens. O verbo, elemento comum na comparação, é pertinente ao termo compar-

do e impertinente aos comparantes de notação adverbial que atribuem qualidades ao bosque, que *No silêncio da noite* não exala, apenas, mas *exala Como prece de amor, como estas preces*. É importante notar também como os dois primeiros versos da estrofe estão semanticamente inclusos no elemento comparado do símile. A imagem “flor do tamarindo que se abre” e a metonímia “bogari que solta o mais doce aroma” são singularizações dos sentidos de *bosque* e reforçam a idéia de fluidez do tempo, premeditando a acentuação da carência e da solidão com o avançar da noite. Estes versos, ou as imagens que deles depreendemos são partes integrantes do símile apontado, figurando como termos comparados e análogos ao quarto verso, já que apresentam sínteses particularizadas do símile a partir da idéia comparada. O semema “bosque” inclui “tamarindo”, “flor”, “bogari”, e associa-se à “prece”. Em resumo, compara-se o elemento concreto “bosque” e, por inclusão, “flor do tamarindo” e “bogari” a dois elementos abstratos, “prece de amor” e “estas preces”, sendo o primeiro uma prece indeterminada e o segundo uma extensão catafórica, dada a autodeterminação do discurso que se volta para si mesmo, isto é, para o próprio poema, prece que se realiza na voz do eu lírico, no momento mesmo da execução de sua partitura.

A comparação faz com que os elementos abstratos se imponham, dando vazão à imagem. O verbo exalar, elemento comum na comparação e núcleo do símile, aproxima queixa de amor à natureza, comparando-se a propriedade de exalar pertinente a bosque às possibilidades de manifestação do amor. Aproxima a “noite”, momento em que o bosque, a flor, o bogari exalam, à solidão, intensificando a idéia de um amor que exala, transcendendo os limites próprios do sujeito.

O processo de criação ou derivação dessas imagens lembra o procedimento musical. A partir de um tema, improvisa-se sobre ele, desdobra-o, transforma-o, criando-se variações em linguagem

elaborada, cheia de sutilezas e perfeita alternância de timbres. Assim, a ordem ou seqüência estruturada das imagens cumpre a função persuasiva da prece de amor que se faz como litania intensiva. Nesse ponto, é possível ver a seqüência ritmada ou encadeamento das imagens, um ritmo capaz de narrar o percurso e a cadência sentimental do eu lírico pela variação combinada de timbres e tons das similitudes sejam as de caráter semântico ou prosódico. É possível falar então, em uma música das imagens, um ritmo, dado o seu emprego escalonado, acumulativo e recorrente que remonta às origens, à razão de ser do poema. Dizendo de outro modo, evoca-se um elemento da natureza, um ritmo, um objeto, para mostrar um estado de alma que é comunicado ao leitor por meio de imagens, procedimento que podemos incluir naquele processo de reduzir a língua a uma forma visível como sugere Frye (1973, p276). Forma para a qual os efeitos paragramáticos, anagramáticos, parafônicos (Saussure) ou paronomásticos (Jakobson), são elementos essenciais, já que o poema é intensamente musical e faz-se como modalidade verbal auto suficiente de som e sentido.

As correlações emocionais produzidas por essa organização geram associações entre os sentimentos humanos e os movimentos da natureza: o desabrochar das flores acompanha o desvendamento de uma incerteza, um despertar ou desiludir para o que se olvidava em favor de um desejo ou paixão. Nesse sentido, os lemas “tamarindo”, “flor”, “bogari” vistos como elementos estruturantes de uma imagem, adquirem o *status* de símbolo, em que o bogari, nomeando as suas flores alvas e sobejantes, de perfume notavelmente intenso, sugere no seu desabrochar o desfazer-se da ilusão ou expectativa; e o tamarindo, com suas flores amarelas pouco visíveis e frutos edules, mas fechados e ácidos, a verdade interior que se impõem à amante que se declina em preces. Estas flores, cumprindo o trajeto apontado, são as mesmas que vemos desabrochar na estrofe cinco e jaz entreaberta na estrofe oito. No

primeiro caso, metáfora de um *eu* em transição e esperança que se dispersa no fluir do tempo e no exalar, mas ainda assim movida pelos vícios de uma paixão: *doces raios de sol...* e, na oitava estrofe — uma espécie de complemento ou enlace das estrofes três e cinco — flor-fato consumado em que o símile, ao aproximar “coração” e “estas flores” mostra o exalar e a dispersão do perfume, primeiro o da flor, depois o do coração, lamento do *eu* pelo desenredo da paixão anunciada.

Se as imagens, como a prece, fluem seguindo a noite e a viração que move as folhas, se as águas que correm são as da melo-péia capazes de agitar em seu leito as idéias e imagens, há sempre momentos em que uma das qualidades da poesia apontadas por Pound se levanta na paisagem interrompendo o fluxo de um dos eixos e estabelecendo paradigmas e estranhamentos. Assim como as consoantes explosivas bloqueiam o fluxo melancólico de certas passagens, a espera e a solidão já são eventos consolidados ao iniciar-se o poema que se pretende uma declaração de amor. A construção do leito é apenas uma construção retórica, já que o leito é construído para não ser ocupado pelos amantes. Assim, todo lamento é apenas lamento, não é rio, mas água que decanta a si mesma, logo, metalinguagem, iconização da espera, ironia de um estado que leva à plasmação desse mesmo estado. É nesse momento, que a mimeses semântica e a mimeses prosódica se espelham, misturam suas águas e o poema coloca-se como imagem, essencialmente.

DUARTE, O., REIS, C. M. D. R. *Bed of chips, rustling*: A brief study of rhythmic construction in *Leito de folhas verdes* (A bed of green leaves) by Gonçalves Dias.

### Notas

1 UNIR – Universidade Federal de Rondônia, Câmpus de Vilhena.

2 UFMT – Universidade Federal do Mato Grosso, Câmpus do Médio Araguaia.

### Bibliografia

BARROS, D. L. P. de. *Teoria semiótica do texto*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1977.

CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 7 ed. B. Horizonte: Itatiaia. 1993, v.2. p. 79-81.

DELAS, D. e FILLIOLET, J.. *Linguística e poética*. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1975.

DIAS, Gonçalves. Leito de folhas verdes. In. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1998, p. 377-8.

ELIOT, T.S. *A música da poesia*. In. De poesia e poetas. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 38-55.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

JAKOBSON, Roman. *Seis lições sobre o som e o sentido*. Lisboa: Moraes, 1977.