

**A parábola migrou pro poema:  
o bom samaritano em “Um cadáver de poeta”, de Álvares de Azevedo**

Rafael Fava Belúzio (mestrando em Estudos Literários - UFMG)

favabeluzio@yahoo.com.br

Grupo de Pesquisa 15: Religião e Arte

Com este trabalho proponho uma leitura do poema “Um cadáver de poeta” – presente na “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos* (1852), de Álvares de Azevedo – em especial no que diz respeito à migração da parábola do bom samaritano para a fatura do poema analisado, quer dizer, verificarei em que medida o texto bíblico – fator externo – fora internalizado em “Um cadáver de poeta”<sup>1</sup>. Para compreender a internalização, se faz necessário ressaltar que *Lira dos vinte anos* é um livro de meados do século XIX brasileiro, estando situada no Romantismo, movimento que representa, no âmbito mais largo da cultura, a forma de se configurar literariamente o problema central que perpassa a política, a economia e a filosofia, isto é, uma noção de sujeito como um indivíduo autônomo, dotado de uma vida interior densa e significativa. Esta interioridade adensada ganha na poética de Álvares de Azevedo importância central, pois é – nas palavras do “Prefácio” à “Segunda parte” da *Lira* – a partir de “duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta” (AZEVEDO, 2000, p. 190) que o ultra-romântico desenvolveu toda sua obra com um senso refinado de contradição. No caso particular de *Lira dos vinte anos*, este livro praticamente se divide em dois: os poemas da “Primeira parte” possuem em alguma medida maior regularidade formal do que os textos da “Segunda parte” da obra, numa tentativa de demonstrar a histórica passagem da imitação (tradição) para a liberdade formal (modernidade). Ainda no referido “Prefácio”, o autor diz ser a “Primeira parte” idealista, quaresmal, mística, celeste, possuidora de asas de ouro, da seriedade do épico, ligada a *Werther*, *Parisma*, *Giaour* e ao amor; a “Segunda”, por sua vez, é ligada ao Carnaval, ao imaginário de Caliban, a cegueira, a terra, a exaustão, o poema irônico, *Faust*, *Cain*, *Don Juan*, a descrença venenosa e sarcástica (AZEVEDO, 2000, p. 190-191).

“Um cadáver de poeta” se situa exatamente na “alma carnavalesca” que mora no cérebro do sujeito-lírico alvaresiano. Este teor carnavalesco ajuda a compreender o modo de composição do texto, o gênero ao qual ele pertence: o poema miscelânea. Gênero criado no *Morgante Margiore*, de Pulci – autor italiano do século XV (BLOOM, 1974, p. 223) –,

---

<sup>1</sup> Sobre esse método, cf. Candido (1975) e (2000).

utilizado por Lord Byron e adotado no Brasil por Álvares de Azevedo e Sousândrade (HANSEN, apud ALVES, 1998, p. 168), o poema miscelânea é assim definido por João Adolfo Hansen:

A mistura estilística de baixo e alto, de prosaico e poético, de sublime e grotesco, de lírico, épico dramático e cômico figurava, na poesia de Byron, o grande mito demiúrgico da imaginação do artista como diabo-titã-peregrino, Caim-Prometeu-Manfredo-Melmoth. (HANSEN, apud ALVES, 1998, p. 168).

Dentro desta classificação é possível inserir “Um cadáver de poeta” (ALVES, 1998, p. 172), e um dos fatores que o confirma nesta categoria é ele estar composto em sete cantos, de maneira que o canto quinto varia entre o dramático e o narrativo, e os outros seis variam entre o narrativo e o lírico, dotando o poema, em alguma medida, de uma certa valorização da inventividade formal tão cara à modernidade. Cilaine Alves considera os dois primeiros cantos espécies de prólogos capazes de explicitar o mote do texto: “um poeta, sem dinheiro pra comer e só no mundo, morreu na rua sem que ninguém velasse seu corpo” (ALVES, 1998, p. 173). A maneira de Liliane Machado entender a mistura de gêneros textuais é um pouco diferente, porém há concórdia com Cilaine Alves (1998) no que diz respeito ao mote do texto:

Nele [em “Um cadáver de poeta”], o autor relata acontecimentos que giram em torno do corpo de Tancredo, poeta de um Reino fictício, abandonado na estrada. O poeta apresenta um misto de estrutura narrativa e dramática e é composto por sete partes: nas quatro primeiras, predomina a feição narrativa e nas demais, intensifica-se o caráter dramático. A tônica da história é o completo descaso de todos com a morte do poeta e, mais ainda, com o fim a dar a seu cadáver. O motivo atribuído ao descaso é fortemente ligado à sociedade burguesa: o dinheiro (ou a falta dele). (MACHADO, 2005, p. 39).

Me parece adequado olhar o canto primeiro enquanto prólogo de feição narrativa, e, além disso, como diálogo com a “Primeira parte” de *Lira dos vinte anos* – possibilidade, todavia, também vista por Liliane Machado (2005, p. 39-40). Sendo o primeiro texto da “Segunda parte” do livro, “Um cadáver de poeta” começa assim:

De tanta inspiração e tanta vida  
Que os nervos convulsivos inflamava  
E ardias sem conforto...  
O que resta? Uma sombra esvaecida,  
Um triste que sem mãe agonizava...  
Resta um poeta morto! (AZEVEDO, 2000, p. 192)

Há nesta estrofe um contraste entre os verbos no pretérito imperfeito do indicativo (“inflamava”, “ardias”, “agonizava”) e no presente do indicativo (“resta”), o que faz existirem duas temporalidades em choque. Uma das possibilidades de se ler esse atrito é ligando as ações caracterizadas pelo pretérito imperfeito como próximas da “Primeira parte” da *Lira* e as

ações tecidas pelo presente do indicativo como correlatas da “Segunda parte”. A esta hipótese se soma o fato do termo “inspiração” ser atribuído ao antigo estado do poeta, enquanto o corpo morto é a sua atual condição, da mesma maneira que no “Prefácio” o sujeito-lírico alvaresiano dissera primeiro ter havido o idealismo e agora haver “um ente que tem corpo” (AZEVEDO, 2000, p. 190). Não vou me alongar no contraste entre as partes da *Lira*, dado que estou me centrando em um poema específico. Por isso, o que me interessa neste momento é tecer um comentário<sup>2</sup> sobre “Um cadáver de poeta”.

Indo por esta perspectiva, do canto I eu gostaria de destacar certas marcas: a própria morte do poeta Tancredo estar consumada:

O que resta? uma sombra esvaecida,  
Um triste que sem mãe agonizava...  
Resta um poeta morto! (AZEVEDO, 2000, p. 192),

o descaso de todos para com o cadáver:

Pobre gênio de Deus, nem um sudário!  
Nem túmulo nem cruz! como a caveira  
Que um lobo devorou... (AZEVEDO, 2000, p. 192),

e o descaso de todos para com Tancredo também quando este ainda era vivo, levando o poeta a falecer de fome:

Nem saudades levar da vida impura  
Onde arquejou de fome... sem um leito!  
Em treva e solidão! (AZEVEDO, 2000, p. 192)

A fome e a discussão de suas motivações está mais clara no segundo canto, o qual é dedicado exatamente à investigação da conjuntura do poeta no mundo. Já no começo do canto II o eu-lírico recupera as três estruturas que explicitarei como marcas do primeiro canto: a morte em si, a motivação da morte e o descaso com o morto:

Morreu um trovador – morreu de fome.  
Acharam-no deitado no caminho:  
Tão doce era o semblante! Sobre os lábios

---

<sup>2</sup> Digo comentário no mesmo sentido que Antonio Candido em seu *O estudo analítico do poema* (2006), ou seja, o comentário como “uma espécie de tradução, feita previamente à interpretação, inseparável dela essencialmente, mas teoricamente podendo consistir numa operação separada” (p. 27). Essa “tradução” consiste numa paráfrase do texto, numa reescritura com palavras outras objetivando aproximar o texto semanticamente do leitor contemporâneo, dado que o texto se apresenta com um estilo próprio, fechado, e um pouco distante de nós também no que diz respeito ao tempo (CANDIDO, 2006, p. 27). Acresceria outro motivo para o comentário neste caso: “Um cadáver de poeta” é um poema longo, com quase quatrocentos versos, o que impede a inserção de todo o texto neste pequeno ensaio.

Flutuava-lhe um sorriso esperançoso.  
E o morto parecia adormecido.

Ninguém ao peito recostou-lhe a fronte  
Nas horas da agonia! (AZEVEDO, 2000, p. 193)

Entretanto, dirá respeito é mesmo à motivação da morte quase todo o segundo canto, pois este se destina a dizer sobre a inadequação de um poeta e da poesia em um mundo regido pelo dinheiro. Isso remete o texto, que utiliza como cenário um reino fictício, ao próprio mundo moderno que estava nascendo quando a *Lira* fora escrita: o poeta na modernidade é um maldito, um pária, e a poesia fica um tanto fora do lugar<sup>3</sup> neste tempo, pois não possui utilidade prática na era em que todas as ações dizem respeito a fins (HABERMAS, 2000):

Deixem-se de visões, queimem-se os versos.  
O mundo não avança por cantigas.  
Creiam do poviléu os trovadores  
Que um poema não val meia princesa.  
Um poema, contudo, bem escrito,  
Bem limado e bem cheio de tetéias,  
Nas horas do café lido, fumando,  
Ou no campo, na sombra do arvoredado,  
Quando se quer dormir e não há sono,  
Tem o mesmo valor que a dormideira. (AZEVEDO, 2000, p. 194).

O canto terceiro, por sua vez, marcaria o fim do prólogo, como propusera Cilaine Alves (1998, p. 173). Agora se intensifica o descaso para com o cadáver. Passa o rei e sua comitiva pelo corpo, no entanto, logo seguem viagem:

O Rei passou – com ele a companhia.  
Só ficou ressupino e macilento  
Da estrada em meio o trovador defunto. (AZEVEDO, 2000, p. 196)

No canto quarto há um fato semelhante: passa um bispo pelo cadáver e segue viagem sem nada fazer para com o trovador além de maldizer “essa tribo de boêmios”:

“Abrenúncio! – rouqueja o Santo Bispo –  
Leve o diabo essa tribo de boêmios!  
Não há tanto lugar onde se morra?  
Maldita gente! Inda persegue os Santos  
Depois que o Diabo a leva!...”

E foi caminho. (AZEVEDO, 2000, p. 198)

---

<sup>3</sup> Com esta leitura do canto segundo, concordo com Liliane Machado, pois ela caracteriza a segunda parte do poema como “considerações sobre o poeta e a poesia no mundo regido pelo dinheiro” (2005, p. 45).

No canto quinto repete mais uma vez o descaso, entretanto com algumas nuances peculiares. A noite cai. Conde Solfier e sua noiva Elfrida vão passando pelo cadáver. A partir deste ponto, a narração dá lugar ao diálogo dramático – apesar de ainda haver narrações, ou pelo menos marcações, ao longo deste canto quinto. Já com a inserção de falas típica do teatro, o texto indica que a moça vê o morto e o Conde a pede para se afastar do cadáver. Elfrida nota que o cadáver é do trovador Tancredo e questiona se não o enterram. Neste momento, se escuta vindo de uma sombra a voz de um desconhecido confirmando que ninguém enterra o pobre Tancredo, mas afirmando também que ele mesmo, o desconhecido, o fará. Elfrida se move com a atitude do personagem misterioso e lhe dá ouro e jóias para ser erguido um monumento e serem ditas missas em homenagem ao poeta morto. O desconhecido ri, questiona o motivo de dar esmola para quem não a recebera em vida. Solfier entende a recusa como uma afronta e encara o personagem enigmático, que, por sua vez, não treme. Elfrida, contudo, acalma a situação e pergunta quem estaria por trás de tanto mistério. O desconhecido assim responde:

– Quem sou? um doído, uma alma de insensato  
Que Deus maldisse e que Satã devora;  
(...)  
Eu era um trovador, sou um mendigo... (AZEVEDO, 2000, p. 201)

Elfrida deita flores no peito de Tancredo e não há mais relatos sobre o que teriam feito a moça e o Conde Solfier. O desconhecido passou a noite chorando, cantando, bebendo e atirou no abismo as jóias doadas por Elfrida.

O canto sexto permanece neste tom de mistério, mesmo tendo retornado a voz do narrador. O desconhecido teria morrido ao lado de Tancredo após tomar veneno, o que lembra o texto de Shakespeare. Em torno do novo morto, do desconhecido, outrora apresentado como mendigo, paira uma esfinge:

Ninguém o conheceu; mas conta o povo  
Que, ao lançá-lo no túmulo, o coveiro  
Quis roubar-lhe o gibão – despiu o moço...  
E viu... talvez é falso... níveos seios...  
Um corpo de mulher de formas puras... (AZEVEDO, 2000, p. 202)

Seria uma mulher? Talvez é falso. O poema não soluciona a questão. O canto seguinte, o último do poema, se destina exclusivamente a consolidar o insólito mistério:

Não pode o bardo revelar segredos  
Que levaram ao céu as ternas sombras;  
Desfolha apenas nessas fronteiras puras

Em resumo, a ação no poema se centra no cadáver do poeta Tancredo, que está jogado na estrada devido à sua morte motivada pela fome (cantos I e II). Por ele passam um rei (canto III), um bispo (canto IV) e um casal de noivos (canto V) e ninguém enterra o trovador. O canto VI lança o enigma em torno da sexualidade do desconhecido que teria conversado com o casal de noivos. O último canto ajuda a manter o mistério e afirma que o poeta, ao contar uma história, deve preservar os segredos.

Agora que está comentado “Um cadáver de poeta”, vou procurar mostrar como Álvares de Azevedo fez migrar a parábola do bom samaritano do Evangelho de São Lucas<sup>4</sup> para a *Lira dos vinte anos*. Antes de mais nada, cito a parábola:

Mas o especialista em leis, querendo se justificar, disse a Jesus: “E quem é o meu próximo?” Jesus respondeu: “Um homem ia descendo de Jerusalém para Jericó, e caiu nas mãos de assaltantes, que lhe arrancaram tudo, e o espancaram. Depois foram embora, e o deixaram quase morto. Por acaso um sacerdote estava descendo por aquele caminho; quando viu o homem, passou adiante, pelo outro lado. O mesmo aconteceu com um levita: chegou ao lugar, viu, e passou adiante, pelo outro lado. Mas um samaritano, que estava viajando, chegou perto dele, viu, e teve compaixão. Aproximou-se dele e fez curativos, derramando óleo e vinho nas feridas. Depois colocou o homem em seu próprio animal, e o levou a uma pensão, recomendando: “Tome conta dele. Quando eu voltar, vou pagar o que ele tiver gasto a mais”. E Jesus perguntou: “Na sua opinião, qual dos três foi o próximo do homem que caiu nas mãos dos assaltantes?” O especialista em leis respondeu: “Aquele que praticou misericórdia para com ele”. Então Jesus lhe disse: “Vá, e faça a mesma coisa”. (Lc 10, 30-37)<sup>5</sup>

Analisarei a internalização pensando em três camadas: conteúdo temático (assunto), estilo (seleção e ordenação de recursos da língua), finalidade (objetivo que o texto possui)<sup>6</sup>. Além disso, vou mostrar que há continuidades e rupturas entre a parábola e o poema, ou para usar uma proposta de Affonso Romano de Sant’Anna (1995, p. 27-29), há um *eixo parafrásico* (ligado à idéia de similitude) e um *eixo paródístico* (o que está do lado do novo, do diferente).

Quanto ao conteúdo temático, em “Um cadáver de poeta” a ação do poema muito lembra a parábola do bom samaritano, pois haver alguém caído na estrada, passarem três pessoas pelo caminho e as duas primeiras recusarem ajuda são pontos em comum entre o

---

<sup>4</sup> A tradição cristã aponta como sendo Lucas, um médico de profissão (Cl 4, 14), o autor do terceiro evangelho sinótico e também do Ato dos Apóstolos, configurando, assim, uma obra única que seria, por um lado, o caminho de Jesus e, por outro, o caminho da primeira comunidade cristã (At 1, 1), (METZGER e COOGAN, 2002, p. 184-185; BORN, 1971, p. 905). A data e o lugar da redação do livro de São Lucas são incertas: ao lugar não se encontra referência e a data varia entre o ano 63 e 90 da era cristã (BORN, 1971, p. 906; METZGER e COOGAN, 2002, p. 184-185).

<sup>5</sup> Segundo BORN (1971, p. 904), a parábola do bom samaritano está precisamente nos versículos de trinta a trinta e sete do décimo capítulo do Evangelho de São Lucas, por isso fiz este recorte no livro lucano.

<sup>6</sup> Cf. BAKHTIN, 2003, p. 261-306. Agradeço a Rony Vale pelas valiosas discussões.

texto de São Lucas e o de Álvares de Azevedo. Estes pontos estão dentro do eixo parafrásico. No eixo paródístico, noto o personagem central de “Um cadáver de poeta” como sendo o próprio cadáver, enquanto na parábola a centralidade fica por conta do bom samaritano que ajuda o homem quase morto – e está nesta *quase* morte outra diferença entre os textos. As motivações da morte e da quase morte compõem mais uma ruptura: em “Um cadáver de poeta”, Tancredo falece por não possuir dinheiro e passar fome; o homem quase morto da parábola, por sua vez, chega a esta situação por possuir algo a ser assaltado.

No que diz respeito ao estilo, já demonstrei que “Um cadáver de poeta” pode ser classificado como um poema miscelânea, tendo ressaltado principalmente a mistura de trechos narrativos e dramáticos no poema alvaresiano. A parábola, por outra via, é apenas uma narrativa (BORN, 1971, p. 1112), havendo, assim, a migração da mesma temática para um modo de composição bem diverso. A maneira de selecionar os recursos da língua, entretanto, possui ainda uma semelhança: as parábolas de Cristo seriam donas de um caráter enigmático, velador, o seu sentido não é explícito (BORN, 1971, p. 1112), da mesma maneira que, ao final do poema, o sujeito-lírico alvaresiano menciona: “Não pode o bardo revelar segredos” (AZEVEDO, 2000, p. 202). Se, ao invés de olhar o estilo da parábola de Cristo, opto por olhar o estilo do Evangelho de São Lucas, a semelhança recai novamente no eixo paródístico, uma vez que o bardo precisa ocultar os segredos e o evangelho lucano assim se inicia:

Muitas pessoas já tentaram escrever a história dos acontecimentos que se passaram entre nós. Elas começam do que nos foi transmitido por aqueles que, desde o princípio, foram testemunhas oculares e ministros da palavra. Assim sendo, após fazer um estudo cuidadoso de tudo o que aconteceu desde o princípio, também eu decidi escrever para você uma narração bem ordenada, excelentíssimo Teófilo. Desse modo, você poderá verificar a solidez dos ensinamentos que recebeu. (Lc 1, 1-4)<sup>7</sup>

Destaco a clareza proposta pelo evangelista, oriunda de uma “narração bem ordenada” e de “um estudo cuidadoso”, utilizando como fonte “testemunhas oculares” e “ministros da palavra”<sup>8</sup>. Em contrapartida, no canto VI de “Um cadáver de poeta”, assim diz o sujeito-lírico:

despiu o moço...  
E viu... talvez é falso... níveis seios...  
Um corpo de mulher de formas puras... (AZEVEDO, 2000, p. 202)

---

<sup>7</sup> A bíblia da Editora Ave Maria apresenta a seguinte tradução do versículo quatro: “para que conheças a solidez daqueles ensinamentos que tens recebido”, diferindo, portanto, da Edição Pastoral no que diz respeito aos verbos “conhecer” e “verificar”.

<sup>8</sup> Segundo Metzger e Coogan (2002, p. 185), seriam três as fontes utilizadas por São Lucas: o evangelho de São Marcos, uma fonte grega também utilizada por São Mateus e uma fonte provavelmente oral. Outra possibilidade é a da influência do evangelho de São Mateus (BORN, 1971, p. 906).

A possibilidade de ser falsa uma informação posta no texto estaria, portanto, no eixo parodístico, visto como eram buscadas a clareza e a fidelidade das fontes no Evangelho.

Do prólogo do Evangelho Segundo São Lucas também posso tirar a sua finalidade: “verificar a solidez dos ensinamentos que recebeu” (Lc 1, 4b). Pensando na parábola de Cristo, o caráter pedagógico também está presente (BORN, 1971, p. 1112), porque, após tecer a narrativa, Cristo conclui dizendo para o especialista em leis ir fazer o mesmo que o bom samaritano. Em “Um cadáver de poeta”, por sua vez, diz o sujeito-lírico ao final do texto: “Desfolha apenas nessas fronteiras puras/ Da extrema inspiração as flores murchas... (AZEVEDO, 2000, p. 202)”. Não vejo neste desfolhar um gesto parodístico, tão pouco poderia o ligar ao eixo parafrásico. Parece haver, neste ponto, uma completa não ligação entre os textos, dado que, para ao menos ser paródia, seria preciso haver um posicionamento novo diametralmente oposto ao velho, e isso não acontece.

Em suma, esta indiferença do texto alvaresiano para com a parábola não é o que mais salta aos olhos: a migração da parábola pro poema, por ser mais intensa no conteúdo temático, acaba fazendo a atenção decair neste plano. Mesmo ficando entre as continuidades e rupturas, entre a paráfrase e a paródia, sobre a hipótese de internalização da parábola no poema não há dúvida. A migração organiza, em alguma medida, a fatura do texto alvaresiano<sup>9</sup>. Os elementos do eixo parafrásico talvez estariam em “Um cadáver de poeta” exercendo a função de marcar o intertexto, ao passo que o eixo parodístico se mostra mais forte, sobretudo pelo fato da centralidade do texto dito por Cristo decair na boa ação do bom samaritano enquanto no texto alvaresiano o personagem central é o poeta morto. Se vista dentro da “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos*, a ruptura com a Bíblia ganha uma importância singular, afinal é nesta parte da *Lira* que o sujeito-lírico acorda na terra sem idealismo, a Quaresma se transforma em Carnaval. Pensando no contexto de produção do livro, o eixo parodístico também se mostra significativo: tendo sido escrito em meados do século dezenove, “Um cadáver de poeta” estaria próximo da construção poética romântica como sendo configurada a partir da idéia de *gênio*, ou seja, um homem diferente da generalidade dos mortais, um homem dotado de emoções, sentimentos e qualidade característicos de si em oposição à população geral. Por todos estes atributos, o gênio seria capaz de produzir um texto originado no próprio sujeito criador, estando o autor, assim, livre das convenções da imitação clássica (JOBIM, 1999, p. 133-138). Deste modo, o homem romântico busca sempre expressar uma originalidade própria, o que acarreta uma tentativa de expressão peculiar em cada texto; em outros termos,

---

<sup>9</sup> Não gostaria de, com essa leitura, reduzir o poema de Álvares de Azevedo a tão somente poder ser visto como organizado em relação à parábola do bom samaritano. Espero que minha proposta de análise enriqueça a leitura do poema suplementando leituras pré-existentes.

vem para o primeiro plano, a partir do conceito de gênio, a dissolução dos gêneros literários dada a particularidade de cada construção literária. Se para caracterizar o grau da individualidade romântica é possível dizer que há tantos Romantismos quanto românticos, há também no Romantismo a idéia da existência de tantos gêneros textuais quanto textos. Esta idéia, portanto, configura esteticamente a centralidade da nova noção de sujeito. E “Um cadáver de poeta”, visto como poema miscelânea, valorizaria esta individualidade textual: não mais ligado à convenção, o texto cria uma mistura inusitada de narrativo e dramático na fatura do poema. O sujeito-lírico alvaresiano se assume enquanto sujeito de sua própria história na “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos*, e já não há mais Cristo e a ressurreição, nem mesmo há o bom samaritano. Na modernidade, resta o poeta morto.

### **Referências bibliográficas**

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998.

AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave-Maria, 1997.

BLOOM, Harold. *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés*. Barcelona: Barral, 1974.

BORN, A. Van Den (Org.). *Dicionário enciclopédico da Bíblia*. Petrópolis: Vozes, 1971

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JOBIM, José Luís. “Subjetivismo”. In: JOBIM, José Luís (org.). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

MACHADO, Liliane. *A autoconsciência poética de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

METZGER, Bruce e COOGAN, Michael (orgs.). *Dicionário da Bíblia. vol 1: as pessoas e os lugares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1995.