

O ARCADISMO COMO FORMA DE EXPRESSÃO NA OBRA *METAMORFOSES, DE CRUZ E SILVA*

Mauro André M. de Lima (FURG)

O poeta português Antonio Dinis da Cruz e Silva exemplifica o que vem a significar o termo “o Arcadismo como forma de expressão” visto que, sua obra *Metamorfoses*, mesmo ocupando um lugar de pouco destaque no Brasil, é uma eloquente tentativa de nacionalizar um período literário isolado, traduzindo uma integração orgânica dos elementos pátrios: ambiente, vida, idéias, temas e imagens. A importância e a relevância de sua obra circundam sob o óculo com que ilustrou seus poemas, conferindo-lhes um foco ilustrativo, estético e histórico da cultura brasileira.

Um dos processos que primam por significação na história da formação literária no Brasil consiste no enfrentamento poético e na conscientização do peso que a tradição cultural portuguesa exercia em Cruz e Silva, porém esta não foi mais forte do que tentar cantar os temas de sua própria terra. Embora ainda não houvesse um conjunto de figuras literárias pré-estabelecidas que equivalessem a uma ordenação por parte dos poetas deste período, Cruz e Silva demonstra uma inovação nos processos da criação poética do que vinha sendo produzido na Europa sem, contudo, romper com o sistema literário vigente da época. O poeta mobiliza a busca por uma linguagem clássica que fosse capaz de atingir aos seus objetivos: ver o Brasil eternizado pela poesia. Apesar de sua nacionalidade portuguesa e de seu estilo literário (o Arcadismo prima pela ausência de cor local), os versos aos quais aludem ao Brasil são extremados pela vigência do exótico com que compôs sua obra, predominando uma descrição da cor local.

Vale chamar a atenção para o fato de que “é, no sentido estrito, o Arcadismo, que deu nome ao período e deve ser considerado não só um conjunto de textos literários, mas uma verdadeira filosofia de vida” (CANDIDO, 1993, p. 57). Cruz e Silva não só foi importante pelo aspecto formal deste princípio literário, mas também pelo conteúdo de cunho nacionalista característico em suas obras, como observado:

Se os gêneros bucólicos propriamente ditos não constituem todo o Arcadismo, constituem sem dúvida uma das suas notas características, quer nos poetas que o praticaram como Cruz e Silva, Quita e Claudio Manoel, quer nos que vazaram o lirismo em imagens pastorais, como, Garção, Gonzaga e Silva Alvarenga (CANDIDO, 1993, p. 58).

Na “Metamorfose I”, o autor compara, mesmo que indiretamente, a Grécia antiga à baía de Guanabara, equiparando-as pela beleza e pela inspiração poética que tais imagens podem ofertar: “Numa densa floresta que se eleva de alcantilada serra”, emanando um sentimento ufanista por parte do eu em que a “densa floresta” remete o leitor a um viés da imensidão desta mata.

O verso “As altas nuvens, tinha seu alvergue” (v. 05) novamente indica uma beleza imensa, típico retrato do Brasil e de sua natureza, em que a vida assemelha-se a “uma morada dos deuses”. Simbolicamente, pode-se pensar que o poeta abre caminho para a dimensão diretiva dos mitos, pois se abre uma lacuna no poema, incitando o leitor ao pensamento reflexivo.

No verso “Tijuca do Brasil formosa ninfa”, também na “Metamorfose I” o autor – através do arquétipo grego presente em “ninfá” – transporta esse personagem mitológico para dentro de uma cultura indianista, reforçando o prisma nacionalista retomado pelos mitemas clássicos, como também no verso “Desde a primeira idade desprezado os estudos de Minerva”. Assim, o mito passa a ser exercido e transposto a um universo coletivo entre personagens mitológicos abrazeirados pela força da narrativa.

No verso “entre os soberbos montes”, de “Metamorfoses I”, o poeta confere predicativos opulentos à cidade do Rio de Janeiro que se inserem na substância de alguém que conhece e estima esta cidade e “seu ameno e dilatado seio a graciosíssima baía” (p. 90), em referência baía de Guanabara, foco principal do poeta em vista da beleza que o local oferta.

As academias, como a Arcádia Lusitana, fundada por Cruz e Silva em 1756, tiveram a função de acentuar o escritor como artista:

O ambiente para a produção literária no Brasil no século XVIII era pobre e nada estimulante. As academias foram a expressão por excelência do meio e dos letrados. (...) Na medida em que escreviam, identificavam-se como escritores, igualando-se nas esferas sociais pessoas das mais diversas origens: ‘o bem nascido’ Garção e o modesto Dinis (CANDIDO, 1993, p.73-74).

Antonio Dinis não exclui as tendências estéticas do século XVII, como a condição mimética preconizada nas academias árcades, porém “recria” um ambiente bucólico onde ninfas e mancebos americanos convivem com personagens mitológicos greco-latinos, procurando reproduzir algumas características clássicas: o esquema

métrico e estrófico, os torneios sintáticos e vocabulares, o arsenal mitológico e figurativo e os valores éticos sociais (heroísmo, nobreza, tradições).

É significativa a obra de Cruz e Silva, pois ao mesmo tempo em que ajuda a consolidar o estilo clássico como sendo o predominante da época, inova e introduz uma presença das terras coloniais, até então pouco recorrentes, na literatura do Brasil e de Portugal. Segundo Antonio Candido, um dos poucos a analisar mais amplamente a obra desse autor português na literatura brasileira:

É interessante notar o acentuado pendor que mostram pela obra de Antonio Diniz da Cruz e Silva, cuja a variedade de experiências era na verdade um compêndio aberto. Sua obra *As Metamorfoses* baseada na transformação do ser humano é como se quisesse dar um fim ao Classicismo, coincidindo com uma libertação nacional (CANDIDO, 1993, p. 254).

O terceiro poema da obra *Metamorfoses*, “A Mariposa”, começa sob uma atmosfera que remete a condição inerente ao período árcade de um passado mitológico: “Houve nos priscos tempos uma Ninfa”, cujo vocábulo vem diretamente intertextualizar com o universo poético árcade adquirindo assim, uma funcionalidade textual que perpassa e engloba a outros eixos paradigmáticos como em. O mesmo ocorre no verso “Eram de desprezar d’Amor a chama”, com referência a Cupido, deus do amor, muito utilizada pelos poetas clássicos. Há outras deidades gregas como Himeneu e Diana, utilizadas para justificar o conflito criado pela convivência entre homem, mundo e os deuses. A poesia mitológica de Hesíodo e Homero faz-se necessária para que haja uma resolução destes conflitos, haja vista que os escritores árcades utilizavam-se destes artifícios textuais, os quais por sua vez, também foram constantemente utilizados pelos poetas gregos. A emergência destas imagens e seus sistemas simbólicos ganham força à medida que a lírica tende a desenvolver-se, estabelecendo e formando um diálogo tipicamente árcade.

Os quatorze primeiros versos mostram o amor idealizado pelo jovem, “E desde este momento não ocupam/ Seu terno coração mais que a beleza,/ Mais que a graça da linda mariposa” (v. 12-13-14), e a recusa deste amor por parte da ninfa, “Que lágrimas aos pés da ingrata Ninfa, não ofertou constantemente!/ Mas, de balde que a cruel Mariposa endurecida” (v. 36-37). Esse conflito demonstra um imaginário tipicamente romântico, porém cristalizado pelos fatores estéticos árcades. Cruz e Silva

mantém a forma normativa da poesia árcade, mas o conteúdo aproxima-se do que mais tarde viria ser chamado de romantismo.

O sexto poema da obra *Metamorfoses*, “O Bem-te-vi e Macaé”, conserva a mesma estrutura árcade no que tange a ressurgência dos arquétipos latinos universais, como podemos observar em “Vivia Macaé formosa Ninfa”, em que outra vez fica observado que o poeta utiliza-se destes motivos composicionais para imitar sua lírica aos grandes clássicos latinos. Do mesmo modo ao poema anterior, a referência estabelecida aos deuses permeia entre a substância terrena (os deuses habitam o mesmo mundo dos mortais), o que viabiliza um processo de ações que implicam na interferência direta destes deuses sobre a vida humana.

Os poemas “O Bem-te-vi e Macaé” e “A Mariposa” estão mimeticamente apoiados nos moldes estabelecidos pelo poeta latino Horácio. A vida no campo, neste caso na mata, o bucolismo com o ideal de uma vida simples e natural, concatenado a uma emergente fuga da cidade traduzem o pensamento árcade no século XVIII. Estes pensamentos estão apoiados no enciclopedismo do filósofo francês Jean Jacques Rousseau, segundo o qual afirma: “a civilização corrompe os costumes do homem, que nasce naturalmente bom...” (TUFANO, Douglas, 2004 p.109).

O poema “O Bem-te-vi e Macaé” edifica-se sob um ambiente idílico e campestre tipicamente árcade: “Numa serra de crespa penedia” (v. 01), porém o verso “d’um bárbaro cacique, que regia as comarcas aldeias” remete o leitor a presença de uma tribo, moldando a filosofia de Rousseau a uma cultura local, já que certamente os índios são tomados pela pureza de suas almas e pelo grande amor à natureza e essa integração entre o homem e a natureza fica perfeita e completa quando representado pelo estereótipo indígena. Assim, o autor apropria-se destes subterfúgios textuais para demonstrar que a vida na mata brasileira tende também a ter seus brilhos.

O poema continua a transmitir esta substância poética bucólica como em “No mais cerrado das vizinhas cerras jazia um raso, mas pequeno campo” (v. 24), no qual a questão bucólica é parte integrante e constitui-se peça tão importante quanto o amor vivenciado pelos protagonistas, pois o ambiente e o espaço são importantes na ação, não funcionando somente como um pano de fundo. O “manso arroio” (v. 30) traduz um sentimento de paz e as “águas cristalinas” convertem este arroio em algo mais transcendental, visto que suas águas são cristalizadas, brancas, puras. Desta forma, fica caracterizado um universo voltado para as questões da natureza, no qual o homem conflui harmonicamente, interagindo como parte do jogo linguístico entre mito e poesia.

O convencionalismo amoroso na poesia de Cruz e Silva vem representado pelo racionalismo com que trata as questões sentimentais, uma vez que não é o poeta quem fala sobre seus sentimentos. Não há variações emocionais, o que impede a livre expressão dos sentimentos. Para os poetas árcades o que importava era seguir a convenção como faziam os escritores clássicos falando de amor sem expressar os sentimentos.

Ainda no poema “A Mariposa”, os versos “Mariposa seu nome, e seus costumes/ eram o desprezar d’Amor a chama” (v. 04-05), mostram que o sujeito lírico utiliza-se de um personagem para expressar uma condição amorosa. Há, portanto, no âmbito da leitura o início expressivo de uma situação passiva de amor, a qual virá representada pelos personagens que irão surgir ao longo da narrativa. Tais personagens serão os elos de conexão entre o sentido e a significação de uma possível relação amorosa. Assim, fica estabelecido uma ruptura ou qualquer associação que se venha a fazer entre os sentimentos deste “eu” e sua respectiva obra. Fala-se de amor, porém este não está implicitamente ligado ao sujeito poético. No poema “O Bem-te-vi e Macaé”, nos versos “Vivia Macaé formosa Ninfa” e “E por sua beleza para esposa/Era dos principais de todas elas/Com extremoso excesso requestada” (v. 10-11-12) também é possível demonstrar o caráter expressivo e significativo da obra pela visão amorosa explicitada pela jovem Macaé e pelo gracioso Mancebo. Estes seres concretos e imaginários formam o canal subjetivo onde perpassará uma visão de mundo condensada sob um mundo de concepções platônicas. Macaé e o belo rapaz exploram todas as possibilidades entre a consciência real e a consciência imaginária, visto que o amor destes jovens sofrerá truculentas transformações ao longo da narrativa.

Os versos “Mas em segredo amante venturoso/ De um terno e mutuo amor gozava os frutos” (v. 19-20) remontam aos temas amorosos descritos na época clássica. Paixões proibidas, onde somente era possível amar às escondidas, já foram amplamente divulgadas por poetas clássicos como Ovídio. Cabe salientar, que a percepção poética árcade implica em reconhecer a presença do amor, explorando estas possibilidades através dos símbolos e da mitologia, sem fazer implicações que possam comprometer o autor.

Observemos a Metamorfose III “Quando a ninfa chegou; e ao por os olhos/ No mísero corpo a derreter-se/ A neve entrou, que o coração lhe gela (v. 77-78-79). Sendo a poesia uma construção de signos, que num eixo sintagmático exercem por combinação um elo de sentidos, Cruz e Silva usa deste mecanismo para descrever o desejo sexual

entre os dois jovens. “Mísero corpo a derreter-se” implica na atração, na intenção de uma profunda vontade de ter o outro de uma maneira próxima. Onde o vocábulo “mísero” constrói um sentido de “desgraçado, infeliz” podendo ser compreendido de forma diferente; este corpo encontra-se infeliz, triste por não estar junto ao amado. O sentido do verso não se faria completo sem o adendo “derreter-se”, fica implícito mais do que um forte desejo. Torna-se uma necessidade vital que esta moça esteja ao lado de seu amante para que sua felicidade esteja completa.

Seguindo ainda o eixo combinatório, Cruz e Silva, seleciona palavras que se articulam, formando pistas para que o leitor possa vir a formar elementos que tendem a ajudar no discernimento do poema. Outra relação direta entre poesia e combinação pode ainda ser vista na obra “A Mariposa” nos versos: “Treme, soluça, e em mil vários afetos/ Seu coração ondeia, porém quando/ A pira se lançou o voraz fogo/ E a crescer principia a labareda (v. 89-90-91). Dispomos nestes trechos da condição efêmera da paixão, do carnal, do lascivo. Cruz e Silva utiliza-se da combinação dos signos “treme, soluça” para formar um jogo poético de sedução. O poema tende a crescer nos vocábulos “seu coração ondeia”, o qual transcende a totalidade do desejo, pois a Ninfa arde pelo toque do Mancebo e não tendo mais forças “se lançou ao voraz fogo”, ou seja, não podendo mais lutar contra o incontestável, liberta-se, deixando levar-se pelo sentimento. O verso “A crescer principia a labareda” é o resultante de um incandescente amor, seu corpo torna-se brasa, queima pelo torpor deste desejo que cresce até tornar-se algo muito forte e incontrolável como o fogo. Os signos tornam-se o principal elemento para o entendimento do poema. É preciso estar atento às sutilezas da obra, pois ao leitor são fornecidas pistas, cabe a ele a construção e o discernimento.

Segundo Massaud (1977) toda obra divide-se em macro e microestruturas, porém encontram-se irremediavelmente condicionadas. Por macroestruturas entende-se o conflito maior, olvidando quase que a totalidade da obra. As macroestruturas são de um caráter de fácil absorção, sendo seu entendimento perceptível a um leitor comum. As microestruturas tornam-se um pouco mais fechadas devido a sua complexidade, por envolverem parâmetros subjetivos o leitor deve seguir “pistas” para adentrar neste universo de combinações.

Visto que objetiva a sondagem dinâmica e totalizante do que está por “dentro” das, ou implícito nas microestruturas, a macroanálise identifica-se antes de tudo por sua verticalidade, pois anela investigar a esfera dos conceitos sentimentos e emoções, que subjaz ao plano

das microestruturas. Como que em prospectiva, ou vislumbráveis apenas a um corte transversal das camadas textuais, as macroestruturas; não podem ser vistas, mas apenas supostas ou imaginadas, sempre com base nas microestruturas (MOISÉS, Massaud, 1977, p.87).

O poema *Metamorfose II* “O Cristal e o Topazio” narra o amor entre os jovens “Cristalia e Topazio”. Este amor se faz tão intenso e belo, que tende a causar inveja aos próprios Deuses. Isto vem observado pelo verso “Oh Deuses! Se entre voz algum assistes/ Que dos tristes mortais cuidado tenha (v. 101-102)”. O conflito deste poema vem marcado pela paixão. Deste modo o amor carnal entre estes jovens e suas derivações tendem a constituírem a macroestrutura do poema. A respeito da microestrutura, seria importante a ressalva de que a mesma não se encontra na camada da superfície, é preciso aprofundar-se um pouco mais no poema, ler acompanhando o fluir dos acontecimentos, levando em consideração cada elemento combinatório que o poema apresentar. Outro aspecto relevante consiste em que pode haver casos, em que o poema constitua não só uma, mas várias microestruturas, pois a elas pertencem toda a densidade e dinâmica da obra.

Ainda no poema “*Metamorfose II*” pode-se visualizar o aspecto sexual presente na obra, como um elemento orgânico e estrutural. Tal elemento pode ser visto como uma microestrutura do poema que dará vazão a totalidade da obra. Assim o amor entre dois jovens concebe num plano de combinações que estes se relacionem de uma forma mais íntima. Justifica-se isto nos versos “Tem-te insano, suspende a dura força/ Suspende que infeliz te precipitas!/ Ternos suspiros, lágrimas ardentes/ Brando rogo, invicto sofrimento” (v. 57-58-59). Tem-se neste ponto os signos mais uma vez num eixo combinatório. Os vocábulos “Ternos suspiros e lágrimas ardentes” constituem o desejo sexual que a Ninfa desperta nos homens. Lágrimas são tidas como a expressão mais pura da alma, porém “lágrimas ardentes” expressão uma infinidade de motivações, as quais tendem a inclinarem-se ao imaginário íntimo do personagem. Visto que se chora por prazer, movido pelo desejo e pela vontade de aliciar-se a este corpo, que neste momento torna-se o conflito direto entre os personagens.

Em outra passagem deste mesmo poema encontraremos a mesma microestrutura funcionando como elemento fundamental de cognição para o leitor. No verso “Seguro da vitória, e em voraz fogo/ Que as entranhas lhe correm, todo ardendo” (v. 91-92) chegamos ao ápice do conflito, este terá sua resolução imediata, visto que foram esgotadas todas as possibilidades micro estruturais que a obra comporta. O desejo

se personifica na figuração do “fogo”, arde-se em prol da Ninfa. Por ser bela e graciosa desperta por onde passa a libido masculina. Cruz e Silva ao construir o poema, logo ao início descreve a Ninfa “Quando graciosa Ninfa.../ Cristalia era seu nome e a mais formosa/ Que até hoje pisou o novo mundo (v. 06-07)”. Silva deixa esta lacuna em aberto para retomá-la mais adiante como extensão do desejo masculino. Desta forma, os arquétipos montados ao redor da narrativa (fogo que arde, lágrimas ardentes, voraz fogo e ternos suspiros) justificam-se pela combinação entre si, como organismos microestruturais que darão sentido unilateral ao aspecto sexual.

No poema “Metamorfose I”, no verso “Tijuca do Brasil, formosa Ninfa” (v. 08), o sujeito lírico descreve diretamente a beleza desta jovem, conferindo-lhe atributos não só físicos, como pessoais, pois Tijuca é a mais sensual das índias de sua tribo: “De extremosos amantes os suspiros/ A seus pés ofertando (...)/ Em breve pelos circunstantes bosques/ A fama se espalhou” (v. 17-18-19-20). No verso “Desprezando de Minerva os estudos”, o aspecto religioso destaca-se, pois esta índia nega-se a aceitar qualquer tipo de instrução dos portugueses, talvez por compreender as falsas intenções que a circundavam ou apenas por medo deste povo tão hostil.

A condição virginal da índia é novamente retomada nos versos “Na estendida Comarca não existe,/ Nem em seus arredores agra serra,/ Ou fechada floresta, impenetrável” (p. 91), em que, apesar do desejo de posse representada pelos vocábulos “fechada floresta e impenetrável”, ela por sua vez mantém-se pura e singela, aumentando mais o desejo sobre a terra, que poderia ser lido como uma índia.

O eu, rejeitado e enciumado pelos cortejos que a moça recebia: “E não havia/ Algum habitador daqueles matos,/ Que os despojos render-lhe não viesse”, em vingança, arma-se contra a moça: “Diana em tanto, que invejosa olhava”, esperando o momento oportuno: “Contra Tijuca de cruenta senha/ Vingativa se armou”. Acabrunhado e covarde, este ícone do amante não correspondido encomenda a um amigo – o “fauno hirsuto” – o impedimento da defesa da Ninfa. “Então a vendo sem armas”, a antagonista Diana percebe que a bela encontrava-se indefesa, adormecida ao pé de uma árvore. Quando todo o seu desejo reprimido, “um faminto tigre envia”, está prestes “a devorá-la”, a bela moça tenta ainda uma fuga, “De seus pés encomenda a ligeireza”, mas é surpreendida e encurralada “numa alta rocha”, clama pelos Deuses e se despenha “num vale profundo”.

A “metamorfose” sofrida pela índia é a transformação de menina para mulher, a cascata é reflexo da dor e do choro de ser violada: “Subitamente seus olhos/ Em

borbolhões rebentam duas fontes” (v. 86-87). Percebe-se, ao final, o conflito e a angústia deste ser, que, mesmo com a alma deflorada, ainda mantém uma relação de amor e amizade pela natureza.

Segundo Norma Goldstein (2006) “Seleção e combinação de palavras são pautadas não apenas pelo critério da significação, mas também por outros critérios como o rítmico, o sintático, o sonoro, o decorrente do paralelismo e jogos formais” (p. 106). Ao contrário do que se pode pensar, não devemos analisar um poema apenas pela forma. Este mecanismo sintático não seria de todo completo para uma minuciosa análise de uma determinada obra. Mas, além destes, existe outro ponto representativo que se torna fundamental para a obra: a imaginação. Para Bachelard as imagens como forças psíquicas primárias são mais fortes do que as ideias e as experiências reais. Conforme Bachelard, “as outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; quer encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno (2002, p.01)”. Para o filósofo:

A imaginação não é como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. O imaginário não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens; a princípio ele tem necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material. “A realidade imaginária é evocada antes de ser descrita (BACHELARD, 2002, p.126).

A respeito da “imaginação” proposta pelo filósofo, a obra “Metamorfoses IV”, de Cruz e Silva, manifesta um verdadeiro processo reflexivo acerca dos mitemas e das situações emblemáticas que o poema tende a ofertar. Neste sentido, o imaginário na obra de Diniz perpassa pela conjunção mimética de situações e personagens mitológicos que quando reproduzidos orientam o leitor a produzir individualmente o seu universo imagético, empregando neste exato momento um sistema de símbolos, arquétipos e esquemas que tende a compor a obra.

É curioso como Diniz constroi a “Metamorfose IV”. Temos o espaço como sendo as margens do rio Paraíba. É neste contexto que se desenrolará toda a narrativa. Isto se comprova nos primeiros versos “ Junto as verdes margens, que talhando o Paraíba vai com suas águas (v. 01-02)”. O pensamento imaginante do leitor trabalha na implicação dos sentidos. “Verdes margens” expiam a um lugar paradisíaco, com as águas banhadas pelo sol, o que a torna propícia para um banho de mar. Estas

implicações não pertencem ao corpo do poema, mas estão sugestionadas pela essência poética do poema. A realidade imaginária é evocada antes de ser descrita.

Outro ponto a ser percebido, consiste no conflito da obra. O ciúme entre as irmãs, “Itaubina e Itaúna”, torna-se o elemento essencial para o desfecho do poema. Isto vem comprovado no verso “Até que o vil ciúme cruelmente/ Sua doce afeição perturbar veio (v. 32-33)”. É exatamente sobre este sentimento que se debruça toda a lírica amorosa. Uma irmã que se sentindo enganada acaba por ser cruel e tirana, dando fim a sua vida, levando consigo a de seu amante. O verso nos mostra muito pouco sintaticamente, apenas um ou dois versos são construídos em função deste labor, porém nossa condição enquanto leitor baseia-se em nossas experiências diárias, as quais se apóiam em nossa imaginação, é isto que irá dar sentido a obra. As imagens fluem, mas precisa-se antes de tudo, serem exercitadas, provocadas.

Desta forma os poemas assemelham-se em suas estruturas. Racionais e objetivos expressam um “eu” que fala de amor sem interiorizá-lo. O efeito pretendido dá-se pela profundidade com que é descrito situações e personagens, pois o poeta constrói seu universo onírico alicerçado nas origens da poética grega. De acordo com os moldes deste período a obra de Cruz e Silva é representante fiel de uma ideologia e de um conjunto de valores e idéias que alçara vôo no campo político, filosófico e social.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. In Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERGER, Pedro Ferreira. *A Imitação como procedimento criativo: Intertextualidade e Memória Ovidiana nas Metamorfozes de Antonio Dinis da Cruz e Silva*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Maringá, 2007. Disponível em <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/pbferreira.pdf>. Acesso em 26/09/2011.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. São Paulo: Nacional, 1985.

CEREJA, William Roberto. *Literatura Brasileira*. São Paulo: Atual, 1999.