

Significação & Metáfora: algumas reflexões sobre as relações entre literatura e sociedade.

João Alexandre Barbosa
(da Universidade de São Paulo)

Nota da Redação: Este trabalho foi apresentado ao plenário do I Seminário Brasileiro de Teoria Literária, realizado na Universidade Federal de Pernambuco, no período de 15 a 19 de outubro de 1974.

1. Desde a segunda metade do século XIX tornou-se possível discutir a validade das preocupações sociais do poeta. Por isso, a afirmação de John R. Harrison de que "somente a partir do fim do último século tem havido qualquer separação entre as atividades do artista e o estudo da sociedade" (1) aponta para um problema mais complexo.

Na verdade, esta separação é um pós-romântico que não se desvincula da crise da significação na literatura. Mais ainda: a questão parece relacionar-se com a própria consciência pós-romântica do texto literário como objeto verbal, expressando-se pelo princípio da auto-referencialidade que faz da obra um sistema gerador de significações não a partir de suas relações com a realidade mas desde o momento em que suas articulações sofrem a crítica interna de seus fundamentos.

Neste sentido, a crítica da realidade passa a ser dependente da crítica da linguagem que o texto literário é capaz de exercer.

Em trecho de Octavio Paz, pode-se encontrar finamente formulado o problema:

"É algo, diz ele, comum a todos os poetas de todas as épocas mas que, desde o romantismo, converte-se no que chamamos **consciência poética**: uma atitude que não conheceu a tradição. Os poetas antigos não eram menos sensíveis ao calor das palavras que os modernos; em troca, foram-no quanto ao significado. O hermetismo de Góngora não implica uma crítica do sentido; o de Mallarmé ou o de Joyce é, antes de tudo, uma crítica e, às vezes, uma anulação do significado. (...). O poema não tem objeto ou referência exterior; a referência de uma palavra é outra palavra. Assim, o problema da significação da poesia se esclarece desde que se observa que o sentido não está fora senão dentro do poema: não no que dizem as palavras, mas naquilo que se dizem entre elas" (2).

Deste modo, vê-se como a pergunta pelo que nomeia a poesia (título do texto de Octavio Paz) é dependente da questão de se saber qual o grau de transitividade da obra literária. Ou, para dizer de outro modo, até que ponto é possível refletir acerca da obra enquanto objeto significante e enquanto trânsito de significado. Transitividade e intransitividade da obra ou, para usar os termos consagrados por Ferdinand de Saussure, sincronia e diacronia, ou ainda, como prefere Mikel Dufrenne, estrutura e sentido. De qualquer forma, trata-se de saber em que medida é possível falar de significação do texto literário.

Deixando-se de lado aquelas teorias formuladas no século passado e que se fundam em critérios de circunstancialidade (incluindo-se aí todo o positivismo crítico), é possível discernir algumas linhas de reflexão sobre o problema fundadas no que se poderia chamar de critérios de literariedade.

2. Foi, como se sabe, Roman Jakobson quem, em ensaio de 1919, utilizou-se desta última expressão para designar os objetivos dos estudos literários.

"O objeto da ciência da literatura, dizia ele, não é a literatura mas a literariedade (literaturnost), isto é, o que faz de uma obra dada uma obra literária" (3).

Tomando-se emprestada a designação jakobsoniana, pode-se dizer que são teorias da literariedade todas aquelas que buscam, pelos estudos das diversas obras, definir a especificidade do objeto literário, procurando marcar em que difere e como é realizado.

Propensas, como é natural, ao estudo intrínseco do texto literário, estas teorias, no entanto, deixam ver de que modo é procurada a significação do texto literário não mais enquanto elemento externo mas enquanto componente da própria organização. Pode-se dizer que, para estas teorias, a significação deixa de ser dada na relação circunstância-autor-obra-leitor para ser apreendida através do deciframento das articulações entre significante e significado que vêm a constituir o signo literário específico.

Está claro, todavia, que estas articulações, no que concerne às obras artísticas, à diferença do que ocorre num nível lingüístico puramente descritivo, realizam-se através de relações sempre aproximadas de som e sentido — confirmando o que já era percebido por Paul Valéry quando ele falava em hesitação entre som e sentido como constituindo o fundamento da operação poética.

Ora, são precisamente estas relações aproximadas que vão definir aquilo que, sobretudo depois do livro famoso e decisivo de William Empson, passou-se a chamar generalizadamente de ambigüidade (4). Ou de *plurisignation*, como quer Philip Wheelwright (5), ou de "informação paradoxal da ambigüidade", na expressão de Gillo Dorfles, ou ainda de "abertura" como prefere Umberto Eco (6).

Em qualquer dos casos, entretanto, está a idéia fundamental, já formulada por John Stuart Mill, de que a linguagem utilizada pela atividade literária faz valer aqueles elementos de conotação que, fugindo ao rigor

da denotação, conferem um valor plural, e não unívoco, à expressão literária (7).

Assim sendo, a significação do texto literário seria determinada pela própria variação semântica imposta aos seus termos pela estruturação ambígua dada aos elementos de organização da obra.

A significação do texto literário estaria assim em função da menor ou maior abertura de seus valores conotativos, ampliando a referência e tornando complexa a nomeação da palavra "em estado de dicionário".

Por outro lado, nesta ampliação e neste movimento de tornar mais complexos os valores denotativos residiria a significação do texto literário como forma de conhecimento que, numa linha de acentuada tendência aristotélica, preenche a maior parte das indagações dos chamados "new critics" norte-americanos, para os quais a significação do texto literário é dependente daquilo que ele comunica — como se pode ler em críticos tão diversos quanto Cleanth Brooks (8), Allen Tate (9) ou Kenneth Burke (10).

3. Desta maneira, através dos exemplos mencionados, pode-se verificar como o conceito de significação do texto literário é, por assim dizer, interiorizado, passando a fazer parte da estrutura mais profunda da obra.

Não é mais o estímulo exterior que preocupa a quem procura captar a significação do texto mas o seu tratamento enquanto material da organização da obra.

Sendo assim, prefere-se falar em processo de significação a significação do texto *tout court*. É o que ocorre, por exemplo, com Roland Barthes quando afirma:

"...entendo sempre significação como processo que produz o sentido e não este sentido em si (11)".

De modo semelhante, mas a meu ver bem mais rico, o estruturalismo tcheco dos anos 30 e 40, sobretudo através da obra de Jan Mukarovsky, tratou do problema falando em "processo de formação do sentido" ou em "gesto semântico".

Na verdade, num ensaio de 1936, somente agora traduzido para o inglês, o crítico tcheco aborda a função estética, a norma e o valor como fatos sociais, procurando esclarecer a questão do significado do texto literário em suas vinculações com a forma, como se pode depreender do seguinte trecho:

"Na verdade, os elementos formais da pintura são fatores semânticos exatamente como os elementos lingüísticos o são na literatura. Porém, por si mesmos, eles não estão presos por qualquer conexão material a um certo aspecto mas, como elementos numa obra musical, eles carregam energia semântica potencial que, emanando da obra total, indica uma certa atitude ante o mundo da realidade" (12).

A partir de um relacionamento desta ordem, é possível, portanto, procurar elucidar o problema da significação do texto literário sem, por um lado, cair no esvaziamento daquilo que, no texto, é comunicação da experiência de uma personalidade, nem, por outro, exacerbar os vínculos entre o texto e a circunstância.

É o que se pode ler em trecho bem mais recente:

"A obra de arte, diz Mukarovsky, é, sem dúvida, um signo muito complexo: cada um de seus elementos, cada uma de suas partes é o veículo de um significado parcial. Estes significados parciais acumulam-se até formar o sentido geral da obra. E somente quando o sentido geral da obra está concluído, a obra artística converte-se num testemunho da relação do autor com a realidade e num testemunho da relação do autor com a realidade e num convite ao indivíduo receptor para que se interesse na realidade, como um todo, sua relação particular, emotiva, intelectual e volitiva a um só tempo. Todavia, antes que o receptor chegue a descobrir o sentido geral, deve examinar o processo de formação deste sentido geral. E o processo (...) é a substância da obra" (13).

4. Creio que o percurso delineado até aqui é suficiente indicação para o fato, sublinhado no início, da dependência entre o separar-se "as atividades do artista e o estudo da sociedade" (Harrison) e uma perspectiva, por assim dizer, de suspeita quanto à significação do texto literário.

Passando-se a ver na circunstância não um condicionante (à maneira do positivismo crítico) mas um elemento que, transformado pela linguagem da obra, passa a fazer parte da forma, o estudo das relações entre o texto e a sociedade desloca-se do que, em fins da década de 40, o manual de Wellek/Warren chamava de "modo extrínseco" no estudo da literatura, para o nível da análise formal.

Mesmo porque é sempre possível estabelecer, de um ponto de vista rigorosamente hermenêutico, como faz E. D. Hirsch, distinções entre o significado (*meaning*) que está numa obra enquanto sistema de linguagem e a sua significação (*significance*) com referência aos valores simbólicos que incorpora e para os quais ela aponta com relação ao espaço cultural e à tradição(14). No primeiro caso, sempre de acordo com Hirsch, ter-se-ia o campo da interpretação e, no segundo, o da crítica.

A passagem de um momento para outro, assim como da sincronia para a diacronia, parece ser o eixo da tarefa que pretenda apanhar o texto literário como sistema de convergências em que os espaços interiores e exteriores são, por assim dizer, resolvidos pela instauração de um "espaço literário" (Maurice Blanchot), que os solda indissoluivelmente.

Entre um e outro, está claro, perpassa o sentido da historicidade que termina por conferir coerência à literatura enquanto sistema sincrônico de obras que, não obstante sua singularidade, se intercomunicam num incessante processo de transmissão de valores que lhes conferem uma razão de ordem cultural.

(Quando utilizo o termo historicidade estou a mil léguas de pensar em historicismo — esta doença infantil do estudo da literatura. Penso, isto sim, no modo pelo qual a História, o sentido da História, é internalizado, "consumido", pelo texto literário).

A isto, A. J. Greimas chamaria de isotopia ou Lucien Goldmann de homologia. Não importa aqui, para o caso, a alcunha: importa o que, sob ela, se esconde.

5. E o que se esconde é o que leva ao fulcro daquilo que estes apontamentos pretendem comunicar, ou seja, indagar pelas possibilidades de um estudo das relações entre literatura e sociedade.

Não um "método sociológico" de abordagem do texto literário, pois isto seria fugir à arena em que estas reflexões se colocam, passando dos estudos literários para a Sociologia, mas, conservando-se sob o signo da literariedade, tentar pensar o mecanismo de relações entre texto e sociedade.

Está claro que existe uma Sociologia da Literatura, mas esta, como observa Antônio Cândido, "não propõe a questão do valor da obra, e pode se interessar, justamente, por tudo que é condicionamento. Cabe-lhe, por exemplo, acrescentar o ensaísta, pesquisar a voga de um livro, a preferência estatística por um gênero, o gosto das classes, a origem social dos autores, a relação entre as obras e as idéias, a influência da organização social, econômica e política, etc. É uma disciplina de cunho científico, sem a orientação estética necessariamente assumida pela crítica" (15).

O que, entretanto, está na mira destas reflexões é algo diverso: não a Sociologia da Literatura mas o modo pelo qual o dado externo, tido antes como condicionante, "Importa, para ainda utilizar as expressões de Antônio Cândido, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno(16)".

Por isso mesmo, o que se fez anteriormente foi vincular a separação das atividades do artista e o estudo da sociedade por intermédio da problematização do próprio significado do texto que, de exterior, passa a através de vários e diferentes *approaches* críticos.

Ora, nada melhor para tornar mais técnica a questão, do que se pensar, por exemplo, na metáfora — elemento privilegiado como mediador entre o texto literário e a realidade.

6. Na verdade, a utilização da metáfora, por um movimento de saturação (semelhante ao da redundância vocabular, já estudada por Max Benise, e que se encontra, por exemplo, num poema como "No melo do caminho", de Carlos Drummond de Andrade), pode perder o seu valor original de mediação entre realidades já conhecidas que se revelam numa nova, para se constituir, por si mesma, um procedimento estético enquanto sistema auto-orientado.

Por outro lado, esta direção para si mesma não se efetiva senão sob o risco de uma perda de nomeação, isto é, a metáfora deixando de ser mero elemento mediador, ganhando resistência lingüística, não diz mais do que a relação *tenor/vehicle* (para usar os termos de I. A. Richards) pode dizer enquanto elemento de um texto específico.

Em casos extremos — como o de João Cabral, por exemplo —, a desmontagem da metáfora utilizada pode vir a ser um recurso de articulação entre a construção do texto e a realidade por ele instaurada. Neste sentido, um recurso retórico tanto quanto a escolha vocabular, ou o uso da rima. Mas cuja singularidade, à diferença dos últimos, está em responder a uma instigação que tem de ver com a própria evolução do poema moderno.

7. Não é de espantar, por isso, que seja em Baudelaire que se val encontrar, de modo mais ou menos sistemático, a primeira manifestação moderna de saturação metafórica.

De fato, em meados do século XIX, como já se insinuou, o poeta já não podia apenas utilizar a tradição: ele, para continuar criando, tinha que reduzi-la ao nível de consumo poético pela descoberta da crise de seus valores (17).

A metáfora baudelaيرية ainda é possível: a inadequação entre linguagem e mundo pode ser resolvida em termos de *spleen*, de viagem, de morte, porque na partilha existencial é o mundo que é vergastado.

E a metáfora, para o poeta, é o açoitado privilegiado.

Cobrindo o mundo, está salva a linguagem do poema e, com ela, a maldição do poeta é reduzida às proporções do individualismo desajustado.

Para isso, no entanto, é preciso que a metáfora seja literalmente um artifício, um recurso retórico, através do qual o mundo não revela senão a face ultrajada e vencida pela linguagem do poema e arte do poeta. O que se pretende não é desmascarar o mundo mas cobri-lo com a metáfora que lhe deu existência poética e, portanto, o venceu.

"A verdade da poesia — afirma Michael Hamburger — torna-se inseparável do que Oscar Wilde chamou 'a verdade das máscaras'" (18).

Quando, por exemplo, Baudelaire retoma a imagem do Cisne como servindo de mediação entre a poesia e a existência do poeta prisioneiro das contingências (19), constrói o seu texto através do esquema saturação/individualização (isto é, a imagem romântica à Vigny é repassada pelos valores do poeta urbano e *maudit*).

Da mesma forma, enquanto Corbière e Laforgue se desfazem da metáfora poética pela imersão no coloquialismo e na ante e/ou antipoesia, repercutindo, mais tarde, em Eliot e Pound, mas agora já indicando uma outra ordem de problemas, Mallarmé paga o seu tributo à temática do Cisne, transformando a metáfora romântica em comentário intrínseco do poema.

8. Assim, o Cisne de Baudelaire, aquele com que o artista se identificava enquanto preso e incapaz de vôo, não é o de Mallarmé: o deste é o Cisne que deixou de ser simples termo de metáfora e se transformou, por força da memória,

"Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui",

em consciência de uma ciência realizada no exílio.

Exílio do mundo? Exílio da experiência humana, vivida?

Não, antes o da palavra que se esconde por sob a "agonia branca" do "Cygne" — homófono de "Signe", signo, palavra (20).

"Tout son coi secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éciat assigne
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne".

É a partir deste interstício entre a metáfora e sua recuperação, por assim dizer, "falida" que se instaura o poema.

Não apenas consciência e canto — mas ciência exilada. Má consciência, se se quiser.

Publicado em 1885, o soneto — segundo os editores do poeta — "...talvez nasceu de uma imagem antiga tomada de empréstimo a Gautier nos *Émaux et Camées*":

"Un Cygne s'est pris en nageant
Dans le bassin des Tuileries (21)".

Não importa o rigor das origens: como não ver naquela "cygne d'autrefois" a reminiscência baudelaيرية?

A negação do espaço, que está no segundo verso do primeiro terceto, não serve também de comentário à negação da poesia pela ação de Rimbaud?

A inutilidade do exílio do "Cygne" é também a do "Signe": a metáfora da impossibilidade do canto e do vôo, em Baudelaire ou em Gautier, é, pela redundância, a do poema, do poeta e sua arte.

Por se desdobrar assim em comentário intrínseco, a metáfora é reabilitada como processo capaz de "donner un sens plus pur aux mots de la tribu", como está dito em "Le Tombeau d'Edgar Poe".

9. Desta maneira, as relações entre o poeta e a realidade não apenas se realizam através do poema, por sua mediação: antes de chegar à realidade pelo poema, este constrói a sua realidade através da qual, na qual, as "palavras da tribo" são recuperadas intransitivamente, ao mesmo tempo que abrem o trânsito para a diacronia. De outro modo, como emergir daquele pesadelo da História que Dedalus/Joyce, muito mais tarde, consumirá no *Ulysses*?

A negação pode ser assim uma estratégia de realização: incluindo explicitamente o seu contrário, aquilo que a obra diz está nas dobras de sua oposições.

Quer dizer: deixando de ser uma metáfora do poema para ser uma metáfora para o poema, o Cisne de Mallarmé consome a história do topos na medida mesma em que se consome. E se o seu significado, nos termos já mencionados de E.D. Hirsch, pode ser apreendido no espaço do poema enquanto poema, a sua significação somente é esclarecida a partir do relacionamento com a tradição, por assim dizer, moderna.

10. Todavia, veja-se bem, o que possibilita a significação não está por fora do texto: é a própria discussão interna do topos, agora travestido em tropo, que lhe confere validade. Para dizer tudo: a metáfora é agora a metalinguagem de uma reflexão diacrônica.

Neste sentido, pode-se dizer que o exercício metafórico não é mais apenas uma vinculação entre realidades anteriores dando como resultado uma nova: no conjunto do texto, a metáfora é a realidade sobre a qual se discute em termos de poema. E, para a sua discussão, importa tanto nomear quanto sugerir, desde que não é de uma possível aura que o seu efeito surge mas de sua própria relevância enquanto componente estético do texto. E — o que é sobretudo importante — esta relevância não é conferida a partir de um sinal positivo, isto é, o valor da metáfora enquanto tropo, mas a partir de uma negação de sua viabilidade como instrumento de representação. A sua "relevância enquanto componente estético do texto" é dada assim em termos de recusa de seu valor tópico.

Da mesma maneira que a redundância vocabular pode realizar a configuração de um espaço poético, assim a saturação metafórica (no texto e da tradição por ele recolhida) pode indicar, por negação, a possibilidade de um contexto poético que perdure para além de sua aceitação.

"Je profère la parole, pour la replonger dans son inanité" — afirma Mallarmé pela voz de Igitur (22).

11. O que o texto instaura, portanto, é uma *parole* destinada à inanição: Inserto na História, na tradição, o poeta *repensa*, e não apenas *replonge*, os termos de seu jogo — os seus dados que jamais podem abolir o acaso. Mesmo porque a ação de recolocar exige a reflexão sobre um espaço anterior. Mas ele não foge ao seu espaço: a resposta é buscada por entre os restos de linguagem que o procedimento poético definiu como poema. E não é no ensaio, no comentário, na nota, que está a procura: ela se encontra por entre os modos de aproximar-se da própria linguagem do poema.

Por isso, falou-se antes em metalinguagem ou, para ser mais explícito, na própria realização textual como atividade auto-orientada inserta na elaboração do texto.

Não há, contudo, metalinguagem ali onde não está presente a consciência de uma História que obriga à reflexão acerca dos valores postos em jogo. E, no caso da literatura, sendo de linguagem estes valores, é a própria historicidade da linguagem que, afinal, se discute. Ou, se se preferir, a permanência dos valores da linguagem enquanto instrumento hábil de captação da realidade experimentada pelo escritor.

Desconflando dessa permanência, o escritor não apenas cria o seu texto mas pensa um texto anterior absorvido pela historicidade de sua condição. O eixo de interseção sincronia/diacronia não é mais apenas realizado pelo leitor, pelo crítico, mas sofre a orientação prévia do próprio texto que lhe serve de sustentação.

No caso específico do soneto de Mallarmé, a saturação metafórica termina por ser uma estratégia de saturação histórica: a sua decifração pelo leitor requer o trânsito diacrônico para que a sua intransitividade se revele no espaço construído pela reflexão do poeta acerca dos valores da linguagem de que se utiliza.

12. Desta maneira, dando um salto em direção da diacronia imposta pelo texto, a significação do poema é fisgada na medida em que o seu significado é percebido sincronicamente, isto é, por intermédio da desmontagem de sua sintaxe figurativa.

Quem lê a *figura* é o leitor; mas ela só será completa desde que se saiba uma re-leitura, isto é, uma decifração daquilo que o poeta codificou em termos não mais de linguagem-objeto mas de metalinguagem.

Está claro que, para o leitor, o texto persiste enquanto uma primeira leitura da realidade pelo escritor mas, a não ser que a crítica possa satisfazer-se com a tradução literal, o que interessa é o modo pelo qual esta leitura inclui um sentido da historicidade da própria linguagem de que se serve o escritor. E este sentido, para que se complete o círculo de reflexão logo atrás começado, é metafingístico desde o momento em que, não abdicando de sua condição, o poeta, através da linguagem, o que procura não está para além daquilo que a linguagem é capaz de dizer num espaço privilegiado historicamente.

É, por isso, importante para o crítico, no caso de Mallarmé, não apenas considerar o que há de indicativo acerca de uma crise da literatura nas conferências inglesas de "La Musique et les Lettres", por exemplo, mas sobretudo ver de que maneira este sentido da crise, que não é outro senão o do próprio valor histórico do poema e do poeta, está fundando a própria atividade literária na medida em que esta se requer consciente dos dados postos em jogo.

Na verdade, o que mais parece importar é precisamente que

"...um texto (...) finge designar uma crise quando ele é, de fato, a própria crise a que se refere. Porque aqui (...) o ato de escrever reflete na realidade sobre sua própria origem (...)" (23).

Vê-se, deste modo, a impossibilidade de uma leitura que, partindo de uma decifração do uso da metáfora, como a do exemplo que se procurou concretizar, não chegue a ser necessariamente uma reflexão sobre o modo pelo qual o tropo é consumido historicamente no espaço do próprio poema.

13. A consideração histórico-social do texto literário é realizada a partir das aporias de sua significação tratadas de modo intrínseco enquanto constituintes de um sistema auto-orientado.

Afirmar isto, por fim, é tentar dizer que o estudo do texto literário sob uma perspectiva sociológica só será válido desde que for possível descortinar, por sob as contradições da diacronia, o sistema sincrônico que lhe confere especificidade.

É o que, vejo agora, muito metaforicamente talvez, estas reflexões procuraram significar.

Notas e referências

- (1) Em *The reactionaries*. Yeats. Lewis. Pound. Eliot. Lawrence. A study of the Anti-Democratic Intelligentsia. New York, Schocken Books, 1967, p. 15
- (2) Cf. "Qué nombra la poesía", em *Corriente alterna*. México, Siglo veintiuno editores, 1967, p. 5
- (3) Em "A nova poesia russa". Cito pela trad. franc. de Tzvetan Todorov, em *Poétique*, 7, 1971, p. 290
- (4) Cf. *Seven types of ambigulity*. Edinburgh, A New Direction Book, 1947
- (5) Cf. *The burning fountain*. A study in the language of symbolism. Bloomington, Indiana University Press, 1968
- (6) Cf. *Símbolo, comunicación y consumo*. Trad. de María Rosa Viale. Barcelona, Editorial Lumen, 1967 e *Obra abierta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo, Editora Perspectiva, 1968.
- (7) Cf. "The two kinds of poetry", em *Mill's Essays on Literature and Society*. Ed. with an Introd. by J. B. Schneewind. New York, Collier Books, 1965
- (8) Cf. "What does poetry communicate?", em *The well wrought urn*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1947
- (9) Cf. "Literature as knowledge", em *Essays of four decades*. New York, William Morrow & Co., Inc., 1970 (O ensalo é de 1941)
- (10) Cf. "Literature as equipment for living", em *The philosophy of literary form*. Studies in symbolic action. New York, Vintage Books, 1957
- (11) Cf. "Littérature et signification", em *Essais critiques*. Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 260
- (12) Em *Aesthetic function, norm and value as social facts*. Transl. from Czech, with notes and afterword by Mark E. Suino. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1970, p. 102
- (13) Em "O estruturalismo", *Studie z estetiky*. Cf. Milan Jankovic, "La obra como realización de un sentido", em *Linguística formal y crítica literaria*. Trad. de María Esther Benitez. Madrid, Comunicación 3, 1970, p. 131
- (14) Cf. "Objective Interpretation", em *Validity in Interpretation*. New Haven, Yale University Press, 1967, p. 211
- (15) Cf. "Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento)", em *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965, p. 5
- (16) Idem, *Ibidem*.
- (17) Para uma discussão mais acurada do problema, é fundamental a obra *Romanticism and Consciousness*. Ed. by Harold Bloom. New York, W. W. Norton, 1970
- (18) Em *The truth of poetry*. New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1969, p. 59.
- (19) Cf. Mme. E. Noulet, em Mallarmé, *Oeuvres Complètes*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1956, p. 1.480
- (20) A idéia de vincular os dois termos homófonos está em Henri Peyre, na análise didática que fez do poema em *The poem itself*. Ed. by Stanley Burnshaw. New York, Schocken Books, 1967, p. 55
- (21) Mondor, Henri e Aubry, Jean G., em Mallarmé, *Op. cit.* p. cit.
- (22) *Op. cit.* p. 451
- (23) Cf. "Criticism and crisis", em *Blindness & Insight*. Essays in the rhetoric of contemporary criticism. New York, Oxford University Press, 1971, p. 7.