

## LARGO, BARROSO, DEPRESSIVO: O TRAPICHEIRO COMO ESPELHO DA VIDA?

Vanessa Moro Kukul<sup>1</sup>

*Refugia-se na janela com o cigarro. A voz parou de  
persegui-lo. As baratas são donas da casa e do silêncio.  
Marques Rebelo*

A descoberta da escritura de Marques Rebelo suscita no leitor uma impressão de escrita cubista com cortes súbitos, frases curtas, alternâncias, espaços dispersos e personagens diluídos que, sutilmente, estão à mercê do leitor, para que esse interaja, mentalmente e manualmente<sup>2</sup>, dando significação aos retalhos. É uma obra dentre muitas que "optando pelo camuflamento, (...) excitam a curiosidade do leitor preparado e aborrecem aqueles cuja curiosidade se satisfaz com o mero desenrolar de uma história" (DIMAS, 1987, p.5).

Marques Rebelo<sup>3</sup> na obra O Trapicheiro – primeiro tomo de "O espelho partido"<sup>4</sup>, revela-se um cubista, na medida em que salta de um assunto para outro sem desenvolvê-los, em que mescla presente e passado e, em que, por sua concisão beirando uma secura no ato de escrever, dá ao leitor vários aforismos e máximas. Segundo Wylie Sypher, na obra: Do Rococó ao Cubismo, os cubistas "cortavam arbitrariamente suas construções sem completar o motivo ou sem estendê-la até a beirada da tela" (1960, p. 218).

A obra é estruturada na forma de diário (datado de janeiro de 1936 a dezembro de 1938). Um diário que não segue os acontecimentos linearmente, mas que foi escrito para ser romance. Para o ensaísta José Carlos Zamboni<sup>5</sup>, no artigo A caneta e o conta-gotas, "a ambição do escritor era o romance, ainda que disfarçado de diário íntimo. Uma multidão de personagens e fios narrativos se trançam nos três volumes, subordinando-se à ordem de acontecimentos que envolvem o narrador no seu dia-a-dia."

As projeções e juízos de valor perpassados na crítica do Trapicheiro variam. Segundo Renato Jobim, O Trapicheiro não é um diário confessional como o de Gide, nem um relato do dia-a-dia, "e não propriamente um romance, pela falta de unidade episódica, pela gratuidade das observações, pela ligeireza com que tais observações são tratadas – como definir então, O Trapicheiro, de Marques Rebelo?" (Jobim, 1960). Já Brito concebe a obra de outra forma:

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras – UNESP/Assis; bolsista CAPES

<sup>2</sup> Passando de uma página a outra colando fragmentos.

<sup>3</sup> Pseudônimo de Eddy Dias da Cruz, nascido no Distrito Federal (Rio de Janeiro na época), a 6 de janeiro de 1907. Químico e professor da Escola Nacional de Química. Conforme Renárd Perez.

<sup>4</sup> O espelho partido conta com três tomos: O Trapicheiro, A mudança e A guerra está em nós.

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://www.geocities.com/jczamboni>>. Acesso em: 10 de junho de 2003.

Obra que é, a um tempo – e ao mesmo tempo, – autobiografia, memória, diário (diário aparentado com o de Jules Renard), cronograma histórico, cine-jornal e documentário, O espelho partido transforma-se, aos olhos do leitor, em cosmos e microcosmos, apanha o geral e o particular, o pessoal e o coletivo, o indivíduo e o mundo, o aqui e o lá fora, o objetivo e o subjetivo, o que está em nós e nos outros, a meditação e a fantasia, o derredor e o ínfimo, alcança, enfim, infinitas projeções, refrações, incidências, coincidências e incoerências de homens e da vida (1970, p. 87)

O crítico Renato Jobim tem suas razões ao dizer que o romance não é um diário confessional, realmente não é. Antes é um romance que é um diário e que mescla o inventado e o vivido, não inteiramente confessional: "o romance é um diário, mas neste diário colidem a autobiografia e a história inventada; o leitor não sabe onde uma termina e a outra acaba" (Ivo, s/ referência). Essa asserção nos remete a camuflagem – grande conquista do cubismo:

Na pintura cubista e nas estórias de Gide as relações entre o objeto pintado e o objeto, entre enredo e autobiografia são recíprocas e não se resolvem. (...) Gide, de forma mais consciente, praticou a arte da falsificação que é a "camuflagem" do documento (diário) e a representação do documento num nível incerto de ficção (SYMPHER, 1960, p. 219-20).

Para Guilhermino César, essa obra de Rebelo é um romance cíclico, cuja construção é a do mosaico com "trechos admiráveis, a composição perfeita no que concerne ao equilíbrio, ao colorido, ao senso de humor. De todos os nossos romances cíclicos, é talvez o mais refinado; sumaria a vida de um grande centro pelo prisma da caricatura e do humor" (s/d, p. 460).

Acerca das personagens de Rebelo, Mário de Andrade, no artigo *Psicologia em ação*, assegura que o escritor caracteriza suas personagens pela ação, esses são vivos e convincentes, "tudo vibra, nenhuma palavra é vazia de sentido, todas as expressões caracterizam os indivíduos em tudo o que é um indivíduo por dentro e por fora, em si mesmo independentemente, ou em relação aos outros e ao mundo" (1955, p. 152). O trânsito de personagens que se elevam e que se ocultam na narrativa, assim como os espaços visitados, marcam uma obra de forte pulsação, conforme dizer de Adonias Filho (1959, p.137).

Essa breve exposição da crítica, acerca do romance de Rebelo, teve como finalidade básica apresentar ao leitor, desse estudo, a importância dessa obra, assim como a do autor, desconhecido por tantos. Na obra, o intuito é realçar os espaços nos quais Eduardo – dono do diário – realiza-se enquanto ser, onde se refugia, onde se senta para escrever, onde habita, onde passeia. Não se trata, no entanto, de uma focalização geográfica do espaço da cidade do Rio de Janeiro. Visitar-se-á, conforme o fez Antonio Candido em seu estudo *Degradação do Espaço*, "os particulares e restritos (...), destacando neles alguns atributos que os caracterizam de forma específica (o cheiro, a umidade,

os vapores, as roupas, os colchões, o silêncio, a escuridão, a sujeira, a comida, os focos de luz e de calor, as tinhas e as máquinas etc.)" (1972, p. 13).

Os particulares da vida e da morte de Eduardo...

O Trapicheiro é, como o título já o diz, um rio (romance-rio), um espelho partido: a vida de um homem e de uma humanidade,

sentimentos e baixezas, tudo o que é capaz ou incapaz o homem, se refletem nos cacos desse espelho partido – espelho que reproduz as fugidias, as movediças e instáveis imagens da hora, do universo, dos seres, coisas e paisagens, fluente rio – que também é espelho em movimento – que tão bem exprime o transitório e o fugaz. Espelho – imagem do romance, para lembrar o bom conceito stendhaliano desse gênero de ficção (BRITO, 1970, p. 87).

Rio da zona norte da cidade do Rio de Janeiro, Trapicheiro é também o lugar em que nasceram Rebelo e outros escritores como Machado de Assis e Lima Barreto: "é um desses pequenos rios ignorados, canalizados, que correm subterrâneos nas cloacas do Rio, cidade sem rios" (IVO, s/ referência). Além disso, por trapicheiro se entende também "o nome do dono ou do administrador de um trapiche – armazém à beira do mar, ou do rio, que guarda mercadorias à espera do embarque dos navios" (IVO, s/ referência).

Ao nomear o primeiro tomo do O espelho partido, o rio ignorado torna-se metáfora da vida, uma vida marginalizada e despercebida: "o rio – o grande rio! – vai passando sem que ninguém tome conhecimento da sua corrente. Os olhos estão propositadamente míopes e o tempo é pouco para odiar suficientemente" (REBELO, 1984, p. 300). Para o personagem Eduardo, a imagem do rio é o fundo sonoro de quase toda a sua vida, espelho dos seus dramas cotidianos. A vida, tal como o rio, muitas vezes é larga, barrosa e depressiva:

... (o rio é largo, barroso, depressivo) (...) O tempo é tão parado, há uma falta de resposta tão dilatada em tudo, que a alma da gente como que se decanta em imenso vácuo e, ao fechar esta semana que nos separa (a canoa parece que vai sozinha conduzida pela totêmica carranca), sinto no fundo de mim uma grossa camada que andava misturada com os meus pensamentos e meus atos (REBELO, 1984, p. 283).

Não por acaso o escritor deu o nome de O Trapicheiro para esse primeiro tomo. Eis a primeira paisagem, uma paisagem de teor filosófico: o rio é marginalizado assim como a vida dos habitantes que o cercam. Nele, os habitantes estão espelhados, assim como são situados socialmente. Mircea Eliade afirma que "instalar-se num território, construir uma morada pede, (...), uma decisão vital, tanto para a comunidade quanto para o indivíduo". Trata-se de "assumir a criação do 'mundo' que se escolheu habitar" (1992, p. 49).

A casa de Eduardo também reflete os cacos da vida, espelho partido do mesmo. Perpassando os recantos de intimidade do dono do diário, observa-se que é um visitante na própria casa. O casamento com Lobélia resulta numa relação inconciliável: "Lobélia não sabe rir. Nunca aprendeu a rir. O ambiente fica irrespirável. E a mentira em cada cômodo, em cada canto, como um gás venenoso contaminando os objetos, poluindo as mais inocentes intenções. A mais trivial palavra descarrega temporais, solta ódios" (REBELO, 1984, p. 66).

Não há nenhuma referência da vida íntima de Eduardo e Lobélia. Para o narrador, o casamento fora para a esposa um emprego, "emprego de duvidoso rendimento, que não exige vocação, no fundo uma aventura que se aceita" (REBELO, 1984, p. 384).

O casamento é "um ritual em que ambos os intervenientes fazem sacrifícios distintos afim de entrarem num novo estágio de existência. É geralmente dentro dos limites da casa que o estágio final, corporal, da iniciação ao casamento ou mistério de transformação se realiza" (GUYER, 1982, p. 69). Mas para o casal, antes de ser um espaço amado, a casa era a arena para violências verbais, "na mesma casa, estreita como uma ampola, e no entanto, era como se toda a distância do mundo estivesse entre eles" (REBELO, 1984, p. 282).

Eduardo, um leitor desde a infância ["– Este menino me preocupa muito, Lena. Não mostra inclinação para nada, nada! Salvo literatura" (REBELO, 1984, p. 158)], faz uso dos livros para refutar discussões e, nesse momento, para negar a presença de Lobélia, confinando-se num mundo à parte:

Dolorosa disciplina a de se conter no exíguo âmbito familiar. Ignorar o espectro, fingir-se de surdo, de mudo, afundar os olhos no livro, contar até dez. Se falasse seria terrível! – a palavra é o desmando. No entanto a casa tem uma arrumação de lar limpo e tranquilo, com cada coisa em seu lugar (REBELO, 1984, p. 200).

A casa era um lugar de ataques noturnos, "era na escuridão, quando os semblantes se embuçam e as palavras ganham o máximo de significações e agressividade, que gostava de ferir o companheiro" (REBELO, 1984, p. 202). Eduardo silenciava, fingia reservas, a convivência era sinônimo de martírio, então dissimulava indiferenças, usando do artifício do silêncio para insultar Lobélia, "porque sabia matreiramente que o silêncio irritava-a mais do que o insulto. Ela voltou todo o fel. Acumulava fel o dia inteiro, longe dele, no convívio de seus dissabores" (REBELO, 1984, p. 202). A "agonia mofina" das violências noturnas, fez com que afirmasse que a esposa era "como o cacto do Poeta, ela é áspera, intratável. Mas não bela" (REBELO, 1984, p. 143).

Ao penetrar em sua casa, Eduardo se sente "como se penetrasse num frigorífico" (Rebelo, 1984, p. 33). As associações da casa como um lugar frio, ambientado com a mentira e estreito como uma ampola, mas também lugar amplo, no sentido de uma distância cósmica entre o casal, dão indícios acerca das intempéries de "coabitar". As adjetivações acerca da casa como "exíguo âmbito familiar", "cova de opressões", contrastando com a frase "no entanto a

casa tem uma arrumação de lar limpo e tranqüilo", revelam a invisibilidade caótica da casa e sua significação de alcova e prisão.

O Trapicheiro não se vale da continuidade dos acontecimentos, mas dos sentidos. O cruzamento das sensações tátil-visuais, olfativas e auditivas revela como se dá o convívio nesse lugar em que:

toda porta é abertura de uma cova de opressões e desfibradas lembranças, toda a casa uma gruta de soturnos ecos, de passos perdidos, saturada de gás carbônico da animosidade, eriçada de estalactites empíricas pelo gotejar intermínio da incompreensão e do descrédito (REBELO, 1984, p. 331).

As noções espaciais de Eduardo indicam que, em sua casa e de Lobélia, ele se sentia aniquilado, sozinho, asfixiado, daí a afirmação na voz de Garcia de que "o lar é o ambiente menos propício para as deusas" (REBELO, 1984, p. 94). A esposa estava muito longe de ser deusa, para ele era um cacto. Sendo que a única referência a um espaço seu na casa, restringe-se à escrivaninha, "da escrivaninha da sala, razoavelmente bem espaçosa em relação aos outros cômodos, pode-se ver o quarto das crianças" (REBELO, 1984, p. 77). Ao se referir a própria casa diz "na casa vazia de Lobélia" (1984, p. 153).

O relacionamento de Eduardo e Lobélia é muito bem representado no excerto: "como dois cães raivosos e a noite por arena. – Pústula! Cada palavra é uma dentada" (REBELO, 1984, p. 230). É talvez em decorrência dessa relação com Lobélia que se deu a acentuada incredulidade e pessimismo do personagem no que se refere à convivência humana, ele afirma que é no desenrolar das relações que as almas se revelam mansas ou coléricas. Vivendo uma situação indesejada, o narrador pessimista é também um sonhador de pontes imaginárias, um solitário-isolado que concebe cada dia como:

uma ilha que emerge na noite. Férteis ou improdutivas, áridas ou irrigadas, planas ou montanhosas, ermas ou povoadas, guardando em grupos enganosas similitudes, formam o descosido arquipélago da nossa geografia, sujeito a terremotos, a maremotos, à fatal submersão e é através de imaginárias pontes e aterros que podemos ligar algumas e nelas tentar um plantio ilusório, um viveiro de sonhos (REBELO, 1984, p. 335-36).

Ao se separar de sua esposa, a conotação espacial é outra. A nova relação é uma ponte para uma nova vida. A casa de Eduardo e Luísa não foi uma casa escolhida por Eduardo era um empréstimo de Adonias, um "sobrado botafoguense, cujas paredes não têm um palmo sem uma tolice pendurada ou encostada" (REBELO, 1984, p. 482).

O enfoque dado à noite, por ocasião dessa nova vida, remete a afazeres agradáveis: "alma limpa e gentil, gema sem jaça dos desconcertantes filões da pequena burguesia, que ignora tantas coisas, tantas coisas! Tecedeira de dias

calmosos e fecundos, que não sabe que esta luz de primavera é pólen de um jardim que não plantei" (REBELO, 1984, p. 483). Eduardo fundava um mundo com Luísa, contrário ao que habitava com Lobélia.

A vida com a nova companheira era amena e sem perigos; ela era "essência misteriosa de um mundo sem mistérios" (REBELO, 1984, p. 11), seio materno: a casa passou a proteger. Lembrando que a casa da infância já projetava essa imagem de algo que protege: "A noite protege a família, que o dia dispersa. A fadiga que domina papai – tanta luta, Deus meu, tanta luta!" (REBELO, 1984, p. 416).

A escolha de Eduardo em viver com Luísa qualifica a casa como um espaço sagrado: "'Situá-lo' num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto a assumir ao criá-lo" (ELIADE, 2001, p. 36). O casamento representa uma "mudança radical de regime ontológico e estatuto social. (...) Todo casamento implica numa tensão e um perigo, desencadeando portanto uma crise." (ELIADE, 2001, p. 150). E, Eduardo é religioso, ao vivenciar o espaço como não-homogêneo, com quebras e rupturas.

Outra referência espacial diluída na obra é a do cemitério. Lugar que Eduardo visita freqüentemente e em todos os dias de finados – uma cidade isolada, um lugar sagrado do seu universo particular, como se nele "um ser não-religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana" (ELIADE, 1992, p. 28).

O cemitério é silencioso, arrumado ao estilo dos vivos, urbanamente arquitetado com "túmulos, avenidas, ruas, becos de túmulos" (REBELO, 1984, p. 140), sem esquecer dos convencionais artigos mortuários, como mármore, granito e bronze. O narrador confere datas, relê "inscrições de imorredoura saudade em jazidos sem flores" (REBELO, 1984, p. 141), lembra-se de seu professor – Sr. Silva – e se pergunta quem se lembrará dele. No fragmento que Eduardo relembra do professor, contrasta-se ironicamente a saudade contida numa inscrição na lápide com o jazido sem flores. Um lugar de "estreitas passagens entre túmulos, subindo e descendo degraus" (REBELO, 1984, p. 441).

A descoberta da morte para Eduardo se dá no momento em que Sr. Silva – Professor de História do Brasil – morre. As aulas são suspensas e na sua encomendação, o professor é resgatado do seu esquecimento vital; a morte funciona como um palco onde o defunto tem seu momento de estima: "os alunos, dez a dez, se revezaram em guarda ao defunto, apreço que a morte ativou levantando do esquecimento, qual sentimental espanador" (REBELO, 1984, p. 24).

Depois da cena mortuária, Eduardo, sentado na cama sem conseguir desviar o pensamento do Professor, tem consciência de que descobrira a morte em suas roupagens convencionais "... era a primeira vez que via um homem morto, que a morte se revestira para mim das suas convencionais roupagens e da sua certeza. Cristianinha fora uma morte de boneca e o

enterro, (...) tivera para nós, ainda muito pequenos, um quê de alvoroço e festa" (REBELO, 1984, p. 25).

No velório do professor, o comportamento de Emanuel<sup>6</sup> cumpre formalidades, uma vez que o sofrimento do personagem revela uma exigência num espaço sagrado: "aferrando à fisionomia uma máscara de intenso e calado sofrimento, pisava as circunvizinhanças mortuárias com respeitosa precaução, falava em surdina, como se velando um sono receasse despertá-lo" (REBELO, 1984, p. 24). A descrição do ambiente focaliza uma penumbra inerente a essas situações, "os longos círios queimavam com tremelicante pipoquear, luz que não venciam a penumbra das janelas entrecerradas, que empresta aos circunstantes um quê de conspiração" (REBELO, 1984, p. 24). O túmulo aberto representa uma janela entrecerrada pela qual se vê o mundo dos mortos ao foco de pouca luz e a curiosidade dos vivos dá um tom de conspiração ao ambiente.

O contato com essa morte e, mais tarde, com o passamento de sua mãe, fez com que o narrador juntasse dados para uma equação, uma "incontestável matemática vital": ninguém faz falta. A morte da mãe não altera a ordem do ambiente doméstico, nem as rosas, tão amadas pela senhora, sentiram a sua falta e continuaram numa "obediente floração". Rebelo instaura a máxima de que o personagem é alguém que morre.

Não se podem negligenciar os espaços marcados pela chegada da morte, como no caso de dona Carlota. No espaço noturno, a morte, como sendo princípio natural, entra na casa do ser "como pessoa que entra em seu domicílio, como familiar que fosse esperado e que tardasse" (REBELO, 1984, p. 447).

A morte antecipa sua chegada fechando seus escolhidos em espaços de imobilidade e sofrimento. Assim o sujeito é obrigado a renunciar a sua mobilidade, é retido em determinados espaços e o acesso a outros lhe é negado. Aprisionou Dona Carlota num leito, num quarto fechado ela definiu como "árvore que perde a seiva". Já o pai foi impedido de ir ao jardim, pelo fato dos degraus se mostrarem perigosos: "– Juízo, Nhonhô! Esses degraus poderão ser os do teu patíbulo" (REBELO, 1984, p. 203). O jardim é um lugar expansivo, mas de teor privado, cercado é um lugar delimitado. Ao mesmo tempo em que, conforme temperamento do personagem (o pai era rigoroso e ordeiro), "a metáfora do jardim é oferecida para representar a ordem" (GUYER, 1982, p. 150).

Outra imagem relativa ao cemitério é a dos anjos chorando, estátuas que compõe a decoração do cemitério, "deprime-me a monótona estupidez estatuária de cruces, calvários, Cristos, colunas truncadas e anjos chorando" (REBELO, 1984, p. 140). Os anjos chorando lembram o limbo, lugar onde Eduardo diz estar ao conhecer Luísa – um anjo perdido, "visão salvadora, poma materna, cordão umbilical que me arrancaria do limbo" (REBELO, 1984, p. 11).

---

<sup>6</sup> Emanuel e Cristianinha são irmãos de Eduardo.

Em 1937, ano seguinte (o diário segue de 1936 a 1938), nova visita no dia de finados:

Encontro no cemitério com Pedro Morais – cumpria deveres. Cumpríamos deveres: eu e Adonias. Não sei se seria mais honesto cortar com os mortos, deixá-los como mortos, poupar-lhes essas espaçadas e importunas visitas sem diálogos. É que não sei se tais deveres contêm a sua dose de hipocrisia, distingue do remorso. Mas tal como o ouro, que sentimento está isento de impurezas? (...) É um túmulo simples o que reúne os ossos de papai e mamãe, lugar sossegado que poderá abrigar os meus (REBELO, 1984, p. 301).

Simbolicamente o túmulo pode significar, de acordo com os gregos, "morada do defunto, tão necessária quanto a casa habitada em vida. (...) O túmulo é o lugar da metamorfose do corpo em espírito ou do renascimento" (CHEVALIER, 1999, p. 915). Ou, uma casa sem janelas. A importância desse espaço de vida – o túmulo – é ressaltada no estudo de Leland Robert Guyer:

O termo «espaço da vida» foi escolhido para representar não só o espaço da habitação como tal mas também o espaço imediatamente associado ao processo do existir e até do morrer. Este espaço pode ser o mais essencial de todos o que o homem possui – o corpo – ou pode ser barcos, taças, gavetas, poços, etc, ou esse espaço-do-fim-da-vida: o túmulo (1982, p. 79).

A morte remonta o princípio destruidor – Thanatos –, tangenciando o experimento do passamento. Na obra, a morte que "não admite propósitos" (REBELO, 1984, p. 43), não está apenas ligada ao esgotamento do tempo, mas ligada a eventualidades, morre-se por qualquer motivo e em qualquer fase (como Cristianinha, irmã de Eduardo, no seu caixãozinho azul-celeste). Assim sendo o cemitério passa a ser uma região concorrida: "o cemitério é pequeno e pobre. Pequeno, pobre, arenoso, sem árvore, de maltratada cercadura, mas concorrido. Morre-se muito e por obra da malária" (REBELO, 1984, p. 228).

A morte, também, pode ser associada com a falta da paixão ou a ausência do objeto de paixão: "O telegrama de Catarina amanheceu na minha porta (...): 'O túmulo sensibilizado agradece as rosas, aliás vermelhíssimas, que chegaram com a noite. A morta, não!'" (REBELO, 1984, p. 498).

Reveladores de almas e de histórias, os lugares habitados transcendem as suas configurações geométricas para revelarem peculiaridades de seu habitante: "a nossa existência desenvolve-se mais no espaço do que no tempo"<sup>7</sup> (REBELO, 1984, p. 103). Na aproximação com esses recônditos íntimos do narrador, notou-se seu gosto por um isolamento em companhia dos mortos, sua solidão, sua incredulidade contrastando com sua religiosidade "camuflada". Portanto, ao se abordar a temática espacial, da ótica do

---

<sup>7</sup> Nesse excerto o narrador cita Bergson.



personagem Eduardo, ressaltam-se confinamentos íntimos e as relações humanas.

## REFERÊNCIAS

- ADONIAS FILHO, Antonio. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1969.
- ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*, 2.ed. São Paulo: Martins Editora, 1955.
- BRITO, Mário Silva. *Diário intemporal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço: estudo sobre a correlação dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assommoir. *Revista de Letras* (São Paulo), v. 14, p. 7-36, 1972.
- CÉSAR, Guilhermino. Poesia e prosa de ficção (1930-1960). In: *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III. Vol. 4.
- CHEVALIER, Jean; Alain Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*, 13. ed. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*, 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GUYER, Leland Robert. *Imagística do espaço fechado na poesia de Fernando Pessoa*. Trad. Ana Hatherly. São Paulo: Imprensa Nacional/Centro de Estudos Pessoaanos, 1982.
- IVO, Ledo. *O rio e o trapiche*. S/ referência.
- JOBIM, Reinaldo. *Crítica*. Rio de Janeiro: São José, 1960.
- PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- REBELO, Marques. O espelho partido. *O Trapicheiro*, 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Tomo I
- SYMPHER, Wyler. *Do Rococó ao Cubismo*. São Paulo: Perspectiva, 1960.