

“As coisas não se vêem por metade” – Jorge de Sena sobre Machado de Assis

Em 1969, na Universidade de Wisconsin, Jorge de Sena profere uma conferência intitulada “Machado de Assis e o seu quinteto carioca”, em que defende duas ideias principais: por um lado, que os cinco últimos romances de Machado de Assis – *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) – constituem um “todo, [...] uma *unidade estética*, em termos de moderna técnica de ficção novelística” (Sena 1988: 325) e, por outro, que *Dom Casmurro* “ocupa e define o eixo central de tal conjunto” (*ibidem*). A *unidade estética* dos romances decorre, nas palavras de Sena, de a sua ação ser “o acto de eles [os romances] serem escritos” (*ibidem*, p. 333).

Afirmar a ação de um livro como “o acto de ele ser escrito” significa reconhecê-lo como metaficcional, como uma reflexão sobre a escrita e a leitura e sobre a relação entre ficção e realidade. A discussão que Sena faz sobre o realismo, e em particular sobre o “realismo estético-psicologista”, como caracteriza o Machado de Assis destes romances – ou deste único romance experimental –, não pode ser separada, creio, dos instrumentos metafissionais que Sena identifica como a sua ação.

Começarei, então, por tentar descrever o “realismo estético-psicologista” de Machado de acordo com Jorge de Sena, e refletir sobre os mecanismos metafissionais usados por Machado que para ele contribuem. Defenderei que, em *Dom Casmurro*, o romance que Sena coloca como o “eixo central” do quinteto, o ciúme é um desses mecanismos. Detendo-me em *Dom Casmurro* não poderei deixar de discutir o seu papel no conjunto destes livros bem como a afirmação de que constituem uma unidade, embora essa não seja, neste texto, a análise principal que pretendo desenvolver.

Realismo estético-psicologista

O artigo de Jorge de Sena parte de uma ideia antiga, apresentada pela primeira vez por José Veríssimo num artigo sobre *Iaiá Garcia* publicado na *Revista Brasileira*, em 1898, e que divide a obra de Machado de Assis em duas fases. Na primeira, incluem-se *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia*

(1878), e na segunda os outros romances já antes identificados. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, é tido como o romance que assinala a divisão entre as duas fases. Em carta enviada por Machado a Veríssimo a 15 de dezembro do mesmo ano de 1898, Machado agradece a crítica, reconhecendo, por um lado, que o que José Veríssimo denomina como a “segunda maneira” de Machado lhe é “mais aceit[e] e cabal”, mas, por outro, que esta “segunda maneira” tem “as raízes dos [s]eus arbustos de hoje” na fase anterior, congratulando Veríssimo por não o esquecer. Destaca, portanto, a importância dos livros iniciais como origem dos posteriores, realçando assim que o que será objeto de desenvolvimento nos livros da segunda fase, a sua estrutura metaficcional, já se encontrava “em potência” nos iniciais. Jorge de Sena admite também isto, quando afirma que nestes (os iniciais) a experimentação meta-textual está presente, embora ainda nas entrelinhas (Sena 1988: 330), tal como era reconhecível desde logo em alguns contos machadianos.

Assim, se até às *Memórias póstumas* a carreira de Machado era caracterizada como um “realismo romântico”, isto é, um romantismo que se pretendia “natural”, por oposição ao convencionalismo literário setecentista” (*ibidem*, p. 329), a partir daí, “liberta-se um autor inteiramente afinado pelo seu tempo internacional” (*ibidem*, p. 329-30). Usar um autor defunto, a ficção autoral de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é encenar estruturalmente no texto a ação de Machado: “o autor [Machado] saíra do mundo de produzir romances para o seu público [...] e ingressara no mundo de escrevê-los à escala da sua liberdade de ‘ressuscitado’ pela arte do romance, no mais alto e original nível do seu tempo universal” (*ibidem*, p. 330). A própria regularidade com que Machado tinha escrito até aí (um romance a cada dois anos) e que deixa de ser observada a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é, afirma Sena, expressão desta liberdade adquirida.

Esta liberdade é afirmada textualmente por Brás Cubas, desde logo, no seu prólogo ao leitor: nem “a gente grave” nem a “gente frívola” achará no livro o romance que gostaria de ler, ficando ele “privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, [...] as duas colunas máximas de opinião”¹. Porque Machado, sob a capa de Brás Cubas, não se conformou em corresponder à expectativa dos leitores, pôde criar “a sua própria forma romanesca, fora das estruturas convencionais do realismo

¹ Ver "Ao leitor", o prólogo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Disponível em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm. Consult. a 20 fev. 2020.

romântico”, como refere Sena (*ibidem*, p. 330). O texto “Algumas palavras sobre o realismo, em especial o português e o brasileiro” pode, talvez, ajudar a perceber. Aí, Sena tenta definir o realismo, começando por dizer que “tipologicamente [...] deve ser entendido [...] como oposto a um onirismo que negue a realidade” (Sena 1988: 348), enquanto em termos histórico-literários advoga “a primazia do *real* sobre o fantástico, o idealizado, ou o meramente subjectivo” (*ibidem*, p. 349). Não vou aqui deter-me na caracterização dos vários realismos que Sena faz, mas apenas no aspeto que é fundamental para ligar ao que diz sobre a obra de Machado, e o quinteto carioca em particular.

Sena classifica o realismo da segunda fase de Machado de Assis como um “realismo estético-psicológico”. Este psicologismo não é, e sigo de perto o texto de Sena na exposição do seu ponto de vista, “um analitismo descritivo de intenções, volições, motivações [...] feito por um autor onisciente”, mas é antes “uma proposta continuamente renovada de entendimento psicológico, uma hipótese constantemente desmentida pelos factos do comportamento das personagens, e constantemente reajustada, sem que nunca se chegue a mais que um retrato angustiosamente *ambíguo*” (Sena 1988: 330). “De livro para livro” todos os pontos de vista são testados, de modo a demonstrar a “impossibilidade humana de conhecer-se alguém a si mesmo ou aos outros” (*ibidem*). A criação de “obras de arte inter-relacionadas [...] que mostrassem, como um jogo de espelhos, a ambiguidade fundamental da consciência humana” (*ibidem*, p. 331) é o modo como Machado põe em ação o seu projeto estético.

A arte de Machado seria realista não porque pretendesse ser uma representação dos ambientes, cenários ou tipos sociais reais, mas ao demonstrar “a impossibilidade da objectividade do ‘realismo’”² (Sena 1988: 356). Os seus últimos romances são, “sem abandonar nunca as aparências tradicionais do realismo [...] uma crítica sistemática das pretensões do realismo à objectividade e à omnisciência, variando de todos os modos possíveis os pontos de vista narrativos” (*ibidem*).

² Em sentido semelhante, veja-se a afirmação de José Luiz Passos: “o realismo machadiano não tem relação com a representação meramente idêntica; com a representação dos objetos, tipos e relações sociais tal como eles realmente eram ou não. Sua verossimilhança está nas motivações envolvidas na representação de uma ação. Ou seja, o modo que Machado encontrou para compor vidas mais verossímeis foi dotá-las de um passado e de uma vida interior mais ampla; seus heróis e suas heroínas vivem vidas duplas e fazem desse jogo um contraponto interessante entre a autonomia e a divisão do eu” (2014: 157).

Pôr a ficção a mostrar-se ficção e, portanto, obrigando o leitor a refletir sobre a diferença entre real e ficção e sobre o próprio estatuto da ficção, que é o que Machado faz ao escrever livros que têm como *acção* o *acto de se escrever*, é um dos modos de questionar a possibilidade de transparência da realidade e da sua transposição linear para a escrita. A utilização de autores ficcionais, que se verifica em quase todos os livros da segunda fase (a exceção é *Quincas Borba*), contribui para que não nos esqueçamos, desde o momento originário, que o que vamos ler é uma história ficcional.

Se, como Sena refere, em termos de pura estrutura do texto, *Memorial de Aires* é o romance em que isto é mais patente, uma vez que é usada a ficção de uma personagem que escreve à medida que a ação decorre, obedecendo à forma diário (Sena 1988: 333), em termos substantivos *Dom Casmurro*, o romance de Machado a que Sena atribui o papel central no que designa como “o quinteto carioca de Machado de Assis”, é aquele a que é mais fácil fazer corresponder a descrição de um livro cuja *acção é o acto de se escrever*.

De facto, o romance mostra-se, desde o primeiro capítulo, como um livro a escrever-se, quando a propósito do título Bento Santiago, o autor ficcional e o Dom Casmurro do título, refere: “Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo”³, mostrando um livro no processo de escrita. O início do segundo capítulo reforça, aliás, esta indicação, ao dizer, antes de explicar os motivos que o levaram à escrita, “Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro” - e note-se a utilização do presente do indicativo “passo” que mostra o livro em curso de escrita. De igual modo o género de livro que decide escrever - um livro de memórias no qual irá “deitar ao papel as reminiscências que [...] vierem vindo” -, depois de ter hesitado entre livros de jurisprudência, filosofia, política ou uma História dos subúrbios, salienta, por um lado, a escrita em processo e, por outro, põe a ideia da ficção como réplica da realidade em causa - se o autor é ficcional, não existe, a sua vida não existe, portanto tudo o que iremos ler não pode não pode ser senão uma invenção. A ilusão que o romance cria, de ser *como se*

³ Ver *Dom Casmurro*. Disponível em <http://www.machadodeassis.net/hiper/Tx_romances/obras/domcasmurro.htm>. Consult. a 14 nov. 2019. Será esta a edição de Dom Casmurro citada de ora em diante.

fosse a realidade, é questionada por um autor ficcional que pretende contar a sua história real⁴.

Outros recursos, como as interrupções na narrativa para diálogo com o leitor, a discussão da necessidade de observar a verdade dos factos mesmo que isso ponha em causa a verosimilhança do relato, a equiparação de episódios da vida das personagens a capítulos⁵, a chamada de atenção para as alterações que o texto sofre no processo de escrita – capítulos com a indicação de que deviam ser suprimidos ou mudados de lugar no livro, por exemplo – e a tensão presente entre o livro a escrever-se e o livro completo, já acabado, do qual se tem uma ideia pré-definida e que se deve observar, todos eles presentes em *Dom Casmurro*, mostram o livro no *acto de se escrever*. É através deles, creio, que o realismo “estético-psicológico” de que Sena fala se constrói, porque desestabilizam a possibilidade de a escrita mostrar a realidade. O ciúme, tema do livro, é, parece-me, usado por Machado também para encenar em texto a impossibilidade de representação objetiva da realidade, podendo, assim, ser visto como estrutura metaficcional.

O ciúme como mecanismo metaficcional

O tema do ciúme surge em vários dos romances de Machado, designadamente logo no primeiro, *Ressurreição*⁶. Neste e em *Dom Casmurro*, o ciúme determina a ação dos protagonistas e é motivo central dos romances, facto que contribui, aliás, para que muitos críticos rejeitem a divisão da obra de Machado nas duas fases referidas. Silviano Santiago, por exemplo, diz que *Ressurreição* seria o livro de um autor ainda inexperiente, mas no qual é já possível ver um esboço para *Dom Casmurro*, em linha com a posição de outros autores, como Afrânio Coutinho, que preferem realçar a continuidade entre os livros que constituem a obra de Machado, afirmando que o que existe entre as duas fases é não “oposição, mas sim desabrochamento, amadurecimento” (1990: 29).

⁴ É o que Sena refere como a passagem da “ficção do irreal” em Brás Cubas com o seu defunto autor “para a ficção do real” (1988: 332).

⁵ Haroldo Campos (1992: 224) afirmou mesmo que a personagem principal de *Dom Casmurro* é o capítulo curto.

⁶ Caldwell (1960: 1) refere que o ciúme tem um papel importante em sete dos nove romances de Machado e em dez dos contos, mencionando ainda que *Othello*, de Shakespeare, é referido em 28 contos, peças de teatro e artigos.

Muito resumidamente, *Ressurreição* trata da história de amor de Livia e Félix, um ciumento. Apesar de crises várias provocadas pelos ciúmes de Félix, os protagonistas estão para casar, até que, na véspera do casamento, Félix recebe uma carta anónima que acusa Livia de infidelidade. Félix põe termo ao casamento, vindo depois a arrepender-se, quando descobre que os factos descritos na carta eram falsos. Tarde demais, pois Livia não aceita o perdão e põe termo ao noivado, dizendo a Félix que o problema estava nele: “As dúvidas o acompanharão onde quer que nos achemos, porque elas moram eternamente no seu coração”⁷ – são as palavras de Livia.

Se o tema de *Dom Casmurro* é também o ciúme – e aqui abstenho-me de uma sinopse, mesmo que breve, do romance conhecido de todos –, são detetáveis, entre os dois romances, diferenças estruturais com implicações no modo como serão lidos⁸. Por um lado, em *Ressurreição*, Machado ainda utiliza um narrador omnisciente e apresenta-se como autor; por outro, em *Ressurreição* o leitor sabe que os ciúmes de Félix não têm fundamento. Nas palavras de Silviano Santiago, em *Ressurreição*, Machado estaria ainda “inseguro do seu instrumento de trabalho e mais inseguro ainda da capacidade de apreensão do drama moral de Félix pelo leitor [pelo que] deixa que o narrador se intrometa na narração e esclareça o equívoco moral de Félix para o leitor” (1978: 35). Em *Dom Casmurro*, de modo diferente, a responsabilidade da narração (e a autoria do livro) é atribuída a Bento Santiago, o personagem ciumento, deslocando o ponto de vista para o dele e, simultaneamente, instaurando a suspeita sobre o relato. O leitor, em *Dom Casmurro*, não sabe se Capitu traiu ou não traiu – nem tem como sabê-lo.

Foi Helen Caldwell quem, pela primeira vez, em *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, demonstrou a “possibilidade de Capitu ter sido vítima inocente do ciúme de Bento Santiago” (Baptista 1998: 370), salientando o facto de o relato ser todo feito do ponto de vista de Bento Santiago, como um advogado de si próprio, defendendo a sua causa. Caldwell, ao demonstrar a possibilidade da inocência de Capitu, põe em dúvida o discurso do autor suposto do livro, Bento Santiago, e mostra

⁷ Ver *Ressurreição*. Disponível em http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/ressurreicao.htm. Consult. a 5 fev. 2020. A edição de *Ressurreição* citada será sempre esta.

⁸ Ver também neste sentido, por exemplo, Lula (2012: 101).

que o livro pode ser lido de outra maneira⁹. O relato fica sob suspeita, que é, aliás, o estado em que está quem faz o relato – o ciumento Bento Santiago suspeita que Capitu o traiu, constrói a narrativa para o mostrar, mas quem lê não pode ter a certeza de que o ponto de vista de Dom Casmurro corresponda ao que se passou. Bento Santiago é um advogado e toda a sua retórica no livro tem como objetivo mostrar a culpa e a traição de Capitu. No entanto, Machado, ao mostrar o ciúme como uma característica de Bento Santiago, instaura a suspeita sobre o relato que por ele é feito. Nós, leitores, sabemos que Bento é ciumento, e ficamos desconfiados do relato que faz. O ciúme cria um condicionamento do ponto de vista que não só põe em questão o teor do relato, produto de um “eu” que apresenta um conhecimento incompleto do universo que o rodeia, como também torna problemática a relação do leitor com o texto, que, perante as circunstâncias, não pode ser tomado à letra. A dúvida¹⁰ que se instaura em Bento quanto à verdade dos factos em virtude do ciúme é replicada para o leitor, que deixa de poder acreditar no que lhe é contado. Aliás, o dilema do ciumento, “saber ou não saber” nas palavras de Castro Rocha (2013: 65), é sempre o dilema do leitor.

Sendo assim, creio ser possível afirmar que o ciúme, aqui, não é já apenas tema, mas que, expondo e evidenciando a estrutura autorreflexiva do livro (*ibidem*, p. 396), se constitui também como mecanismo metaficcional, que contribui para o “realismo estético-psicologista” de que Sena fala a propósito de Machado.

A posição central de Dom Casmurro

A interdependência entre estes cinco livros é outro dos aspetos afirmado por Sena, que destaca tanto o facto de terem personagens comuns como o de terem a mesma localização temporal e geográfica: o Rio de Janeiro, desde os primeiros anos do século XIX (o início de *Memórias póstumas de Brás Cubas*) até 1889 (ano das últimas páginas de *Memorial de Aires*) e aos primeiros tempos da República (em *Esaú e Jacó*). Nas palavras de Sena, “[d]entro de cada um dos romances há um

⁹ A este propósito, Hélio Seixas Guimarães afirma que “[Depois de Caldwell] o romance sobre traição e adultério passou a ser pensado também como romance sobre o ciúme” (2008: 107).

¹⁰ Nas palavras de Bento, “verossimilhança [...] é muitas vezes toda a verdade”, o que era também já, noutros termos mas no mesmo sentido, afirmado por Félix em *Ressurreição*, “A dúvida era já bastante para justificar o que fiz”. Aliás, Caldwell salienta que o tema de *Ressurreição* é também a dúvida, ainda que construída nos termos mais simples que refiro, lembrando não só as palavras de Félix citadas, mas também o que diz Machado na “Advertência à primeira edição” do romance: “Minha ideia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare: *‘Our doubts are traitors’*” (Caldwell 1960: 21).

constante vai-e-vem do tempo, com que eles se cobrem e recobrem na cronologia histórica, e com que cada um por si, avança mais ou menos na relativa distância da data em que foram escritos¹¹ (1998: 334).

Dom Casmurro é identificado como o romance no centro deste quinteto, o seu “eixo central”, através de um exercício quase aritmético: é o terceiro dos cinco romances a ser publicado, portanto o do meio, e os outros quatro são separáveis em dois pares, dada a partilha de personagens entre si¹² e a alternância da forma de narração entre eles - *Memórias póstumas de Brás Cubas* é escrito em 1ª pessoa, *Quincas Borba* em 3ª, *Dom Casmurro* (o eixo central) em 1ª, *Esau e Jacó* em 3ª e o *Memorial de Aires* novamente em 1ª. Ainda de acordo com Sena, o autor do par *Memórias póstumas de Brás Cubas / Quincas Borba* é o mesmo – “na ficção de um ‘defunto’, e na ficção dele mesmo” (*ibidem*) –, assim como o segundo par tem também o mesmo autor, o conselheiro Aires, “na ficção de autor e na ficção de ser ele mesmo”, uma vez que o segundo livro é o diário do conselheiro. Bento Santiago seria o eixo destes dois pares, uma vez que seria o único simultaneamente autor e protagonista.

Sena afirma ainda que *Dom Casmurro* “é o elo de ligação entre os dois pares, e mais profundamente do que possa parecer” (*ibidem*, p. 332). Aqui, o argumento principal de Sena parece decorrer do prólogo à 3ª edição de *Quincas Borba*, em que Machado conta que um amigo lhe terá pedido que fizesse um terceiro romance como continuação dos dois primeiros (de onde resultaria o reconhecimento dos dois primeiros romances como um par), em que se ocupasse exclusivamente de Sofia, a principal personagem feminina de *Quincas Borba*. Machado rejeita a proposta, pois continuar Sofia seria repeti-la e “repetir o mesmo seria pecado”¹³. Sena conclui então que “nenhuma Sofia se repete, a não ser como outra personagem, tal como nenhum de nós se repete fora da nossa vida mortal [e isto parece-me mostrar novamente o “realismo estético-psicologista”] – a repetição de Sofia teria de ser diversa. É Capitú” (*ibidem*). Uma vez que a *continuação* é impossível sem mudança de

¹¹ Entre 1881 e 1908.

¹² Quincas Borba é personagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e Brás Cubas é referido em *Quincas Borba*; o Conselheiro Aires é o autor ficcional de *Esau e Jacó* e do *Memorial de Aires* e personagem nos dois livros, assim como a sua irmã Rita.

¹³ Ver *Quincas Borba*. Disponível em http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborba.htm. Consult. a 4 fev. 2020. A edição de *Quincas Borba* citada será sempre esta.

contexto, *Dom Casmurro* seria a continuação “noutro contexto, e sob outro avatar”, constituindo os três primeiros livros “uma trilogia, a que um par veio juntar-se” (*ibidem*, p. 333).

Ora, com o que disse antes sobre *Dom Casmurro* não pretendo corroborar o lugar central que Sena lhe atribui nos romances da segunda fase ou de Machado em geral, mesmo porque não acompanho Sena na descrição dos cinco romances como “*um único romance experimental*”. Se a descrição da sua ação pode ser feita como “*o acto de serem escritos*”, isso não me parece suficiente para lhes conferir a unidade pretendida por Sena, à imagem do *Quarteto de Alexandria*.

A própria carta de Machado a José Veríssimo que citei no princípio deste texto parece mostrar uma preocupação com uma ideia de obra como conjunto, diferente de um só romance construído a várias dimensões¹⁴. Se no *Quarteto* as características de unidade de ação e de personagens que contribuem para a unidade que se reconhece a um romance permitem até uma afirmação como a de Durrell, “If you remember scenes or characters and can’t quite remember which book they come in, it proves that the four are one work tightly woven, doesn’t it?” (Ingersoll, 1998: 71), o mesmo não se pode dizer do quinteto carioca de Machado. As várias dimensões e pontos de vista do *Quarteto*, mostrando as mesmas personagens e situações por ângulos diferentes, são quase como se Durrell tivesse feito várias vezes, nos vários livros, exatamente aquilo que Machado recusa fazer com a Sofia de *Quincas Borba*.

Adicionalmente, o próprio papel das cidades onde se situa a ação nos dois conjuntos é diferente – ainda que, provavelmente, os romances de Machado não pudessem situar-se senão no Rio de Janeiro, esta cidade não assume a qualidade de protagonista que pode ser reconhecida a Alexandria no *Quarteto*, desde a sua chamada ao título à afirmação inicial de Durrell de que, se o romance é sobre alguma coisa, é sobre a cidade.

A unidade reconhecida por Sena decorre do estilo de Machado, já visível, aliás, nas entrelinhas da primeira fase e em alguns contos, como Sena afirma, mas não permite que se fale em *um só romance experimental*. A particularidade de *Dom Casmurro* é, mais do que qualquer posição de ligação entre os dois blocos que Sena identifica, a elevação do ciúme a estrutura metarreflexiva, com a função de mostrar a impossibilidade de decisão quanto à verdade dos factos e do relato como princípio

¹⁴ Agradeço ao Pedro Madeira a chamada de atenção para este aspeto.

letra./fflch.usp.br/sites/letra.fflch.usp.br/files/inline-files/

Metalinguagem%20e%20outras%20metas%20by%Haroldo%20de%20Campos.pdf.

Coutinho, Afrânio (1990) – *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro:

Academia Brasileira de Letras.

Guimarães, Hélio Seixas (2008) – «A emergência do paradigma inglês no romance e na crítica de Machado de Assis». In Lúcia Granja *et al.*, org. – *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora da Unesp, p. 95-108.

Ingersoll, Earl G. ed. (1998) – *Conversations*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Lula, Darlan de Oliveira Gusmão (2012) – «O ciúme em *Ressurreição* e *Dom Casmurro*:

Lívia e Capitolina no limite das incertezas». In *Machado de Assis atemporal*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora; Museu de Arte Murilo Mendes, p.91-111.

Passos, José Luiz (2014) – *Romance com pessoas: a imaginação em Machado de Assis*. Rio

de Janeiro: Objetiva.

Rocha, João Cezar de Castro (2013) – *Machado de Assis: por uma poética da emulação*.

Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Rouanet, Sérgio Paulo, coord. (2009) – *Correspondência de Machado de Assis: 1890-1900*.

Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. Vol. 3.

Santiago, Silviano (1978) – «Retórica da verossimilhança». In *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, p. 24-48.

Sena, Jorge de (1988) – *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Lisboa: Edições 70.