

## LITERATURA E LINGUAGEM

Renato Suttana\*

**RESUMO:** Neste artigo, discute-se o problema da relação que existe entre literatura e linguagem, enfocando-o sob a perspectiva ambígua de que, na literatura, nem a linguagem é totalmente literária, nem a literatura se confunde inteiramente com a linguagem. Partindo do pressuposto de que a voz da literatura não fala por meio de intuições parciais, mas dirige-se para um todo de experiência (de mundo e de leitura) que dá sentido ao ato de ler, busca-se investigar a relação entre essa totalidade e a linguagem em que se incorpora. Não sendo de todo linguagem – e não sendo, portanto, objeto de estudos que se centram exclusivamente no ponto de vista linguístico –, a literatura, compreendida como o todo, nos leva ao questionamento do seu ser. É nesse ser, questionado, que se deve procurar o sentido tanto dos empreendimentos da crítica e da sua linguagem específica, quanto das aproximações desarmadas de uma leitura que não se deseje metódica e, menos ainda, profissional.

**Palavras-chave:** Literatura, linguagem, teoria da literatura, crítica literária, experiência.

**ABSTRACT:** *In this article, the issue of the relationship between literature and language is argued under the ambiguous perspective that, in literature, neither language is totally literature; nor literature must be understood as language. Starting from the presupposition that the voice of literature does not speak by means of partial intuitions, and that it points itself to a whole of experience (of world and reading) that gives meaning to the act of reading, we try to investigate the relationship between this totality and the language in which it embodies. Not entirely language – and not, indeed, a subject to studies that center mostly in the linguistic point of view –, literature, understood as the whole, leads us to the questioning of being. It is in such being, argued, that we must search for the meaning either of the enterprises of criticism and of its specific language, either of the meaning of the unarmed approaches of a reading that does not mean to be methodic and, still less, professional.*

**Keywords:** *Literature, language, theory of literature, literary criticism, experience.*

A análise que Affonso Romano de Sant’Anna fez de *O guarani*, publicada em 1973 em seu livro *Análise estrutural de romances brasileiros*, pretende ser, nas palavras desse autor, uma “desmontagem do sistema de composição” do romance de Alencar. Ressaltam-se “duas constantes imprescindíveis à caracterização de uma obra como narrativa de estrutura simples: o

---

\* Doutor em Letras. Professor adjunto da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail: rsuttana@arquivors.com.

mito e a ideologia” (SANT’ANNA, 1984, p. 56). Para Sant’Anna, localizadas as constantes, o estudo do romance permitirá identificar “uma outra estrutura de composição por detrás da massa uniforme dos capítulos” (1984, p. 57). Essa estrutura, organizando os capítulos, o fluxo da narrativa e a composição das personagens, permaneceria no fundo, cabendo ao crítico trazê-la à luz por meio da sua própria linguagem – que decifra, esclarece e dispõe os dados de um modo mais compreensível. E de que maneira ela – a estrutura – se daria a perceber, até o ponto de podermos afirmar, com esse crítico, que, por sob a referida “massa uniforme dos capítulos” – que corresponderia, imprecisamente falando, àquilo que o escritor *efetivamente* realizou no plano da sua própria linguagem –, se insinua uma outra linguagem, mais clara, mais coerente e – por que não dizer? – menos difusa do que a primeira? Competiria, pois, à análise aprender a escutá-la, ou a decifrá-la ao seu próprio modo, e haveria recursos para tanto?

Segundo o crítico, existiria de fato “uma *mensagem* estruturalmente disposta dentro da narrativa e que só pode ser conhecida na medida em que dispusermos de elementos decifradores do seu *código*” (1984, p. 57, grifos do original). Essa atitude implica não só a seleção e o exame rigoroso de certos elementos que serão enfatizados (e as ênfases se tornam importantes aqui) e cujas articulações se procurará descrever, como também implica o esforço de construção de uma linguagem que nos dá a ver tudo isso. Mas implicaria, supomos, um certo risco, que não convém negligenciar. Ao afastar-se da linguagem *real* do romancista – aquilo que o romancista realmente escreveu na sua própria linguagem –, a fim de substituí-la por um código a partir do qual a obra passaria a dizer o que não diz imediatamente por meio de sua linguagem, a atitude da crítica teria de arcar com a responsabilidade de atribuir, em seguida, ao autor, como sendo próprio da sua linguagem, aquilo que só a análise – e não a linguagem da obra conforme esta se dá a ver – foi capaz de mostrar ou de trazer à luz.

“Com efeito”, prossegue Sant’Anna, “essas três unidades sequenciais” em que tal código se configura “podem ser conhecidas através da leitura de seus signos”, os quais se articulam em códigos que, nas circunstâncias da análise, o crítico designará por meio de termos especiais (1984, p. 57-58). Interromperemos neste ponto, sem entrar em pormenores mais exaustivos acerca de todo o procedimento. Cumpre, apenas, para os objetivos desta reflexão, observar que a conversão de certos elementos, detectados e nomeados como inerentes à obra – e que se supõe

sejam passíveis de serem isolados para tais finalidades –, em partes (ou signos) de um código que a obra não explicita por si mesma (e que cabe ao crítico descrever) é de responsabilidade da crítica. Corresponde, quando menos, a um gesto unilateral de conceder sentido por parte do comentário e, até certo ponto, de “legislar” sobre esse sentido, ensinando à obra aquilo que ela diz na medida em que pretende estabelecer-se (o comentário) numa espécie de eterna remissão a ela, isto é, numa espécie de jogo em que o dado que o crítico intui como relevante deve ser interpretado como sendo próprio da linguagem da obra, muito embora o que a obra nos diz não dependa, necessariamente, de nenhuma crítica para *falar* ou se fazer entender.

Não se trata de desautorizar a crítica ou de dizer que ela trapaceia quando joga com dados que ela mesma fabricou no ato de se aproximar de seu objeto. Embora a comparação não seja precisa – pois, afinal, a crítica não cria do nada o objeto sobre o qual se debruça –, trata-se de reconhecer que existe uma defasagem, um desnível ou um descompasso no qual, instalando-se uma linguagem (a linguagem da crítica que analisa e nomeia os códigos), uma outra linguagem (a linguagem da obra ou do que quer que seja) se vê de pronto desautorizada. Trata-se de converter em sinais aquilo que não traz consigo, embutido ou anexado ao seu próprio corpo, nenhuma regra ou código de decifração: trata-se – se não formos demasiadamente brutais com a questão – de obrigá-lo a falar uma linguagem que se diria contrafeita. Essa linguagem, uma vez definidos os seus estatutos, poderia dizer muitas coisas, mas diria, sobretudo, aquilo que o crítico interpreta ou deseja que seja dito, valendo assim a sua própria linguagem como critério primeiro e penhor final daquilo que se diz:

Nesta fase, sem dúvida, há o edênico. Mas o edênico aparente. Pois por detrás da harmonia há o predomínio de um elemento sobre o outro justificado ideologicamente por um modelo cultural e natural. Mas a situação parece se encaminhar para uma modificação nessa relação, pois aqueles que eram apresentados inicialmente como *senhora* e *escravo* são descritos no *código edênico final* como *irmã* e *irmão*, sugerindo que, finalmente, houve a integração total dos elementos, de acordo com a ideologia do autor, que agora vai afirmar a supremacia da Natureza sobre a Cultura, pois só com a integração total na natureza poderia haver paz. (SANT’ANNA, 1984, p. 60-61)

Recomendamos a análise de Sant'Anna como a maneira menos adequada de ler o romance de Alencar. E o fazemos não só pelo fato de que nela se omite, com certo imediatismo que não deixa de nos desiludir quando pensamos em tudo o que dele se exclui, tudo aquilo que torna o romance interessante *em si mesmo*, do ponto de vista de uma apreciação desarmada de certas qualidades que nele parecem afirmar-se – entre as quais incluiríamos o fluxo incessante e vertiginoso da imaginação, a capacidade da linguagem de sustentar e corroborar esse fluxo, sem se deter por um instante sequer em suas próprias dificuldades e impasses, a preocupação de ordem que lhe dá a clareza e a dinamismo que ainda hoje admiramos. Mas estas são qualidades que estamos, por nossa própria conta, a atribuir ao romance. Podemos supor que sejam melhores que as qualidades que qualquer outra crítica percebe?

Entretanto, pode-se dizer que toda crítica se funda num empobrecimento, numa expulsão (ou elisão) de certas possibilidades que em nada favorece nem a imaginação, nem o conhecimento (qualquer que seja) do que está ali presente, para além dos dados da análise, bem como não favorece a mais elementar apreciação da fábula como tal (se a olharmos por este ponto de vista). Antes, marcada pelas preocupações de método e sistema, que por si sós já deveriam ser objeto de aprofundada meditação, há na abordagem um movimento de fuga que frequentemente decepciona, como se nos sonegasse alguma coisa a que, afinal, deveríamos ter direito. Para se ter uma ideia, compare-se o texto estruturalista já antigo de Sant'Anna com estas palavras de José Veríssimo, escritas em época ainda mais remota e que, de maneira algo casual, mas não menos rigorosa, ainda hoje parecem fazer ao romance uma justiça que na análise estruturalista não somos capazes de descobrir. Assim escreve Veríssimo:

As obras-primas, como já foi dito, fazem-nas também o tempo, e o tempo não faltou com esta sua virtude ao romance de Alencar. E legitimamente. Além da imaginação criadora da invenção do drama, da sua urdidura e desenvolvimento, da traça dos episódios, da variedade e bem tecido das cenas, da invenção das figuras, da vida insuflada numa ficção, de raiz falsíssima, a ponto de no-la fazer verossímil e aceitável, levava o *Guarani* tal vantagem de composição, de língua e estilo a todos os romances até então aqui escritos que, sob este aspecto, pode dizer-se que criava o gênero em a nossa literatura. (VERÍSSIMO, 1981, p. 193)

Para que não se atropelem os fatos: não queremos superpor à análise de Sant'Anna uma outra análise, que julgaríamos mais precisa, ou mais correta, ou mais condizente com aquilo que, a nosso ver, a obra tem a dizer ou diz à nossa interpretação. Afinal, trata-se sempre de interpretações – e as interpretações, conforme o pressuposto da crítica atual, não podem ter a pretensão de atingir o cerne daquilo a que visam ou de captar, numa linguagem segunda, a essência de uma linguagem que desde o princípio se reconhece como intraduzível. Igualmente, não se trata de cumular de elogios um crítico em detrimento de outro, ou de cobrir de loas um romancista (Alencar) que se quer elevar à dignidade do *cânone*, reconhecendo nele supostos valores que, sempre, poderão ser disputados no jogo incansável das apreciações. Importa, a nosso ver, abrir um caminho – a partir daquilo que no início é um fascínio cego ou uma admiração sem limites – e nele encontrar a direção de uma leitura que se *funda* no literário, que se abre ela mesma para o literário e, sustentando-se nessa abertura, deixa dizer a obra o que ela tem a dizer, embora toda tentativa de convertê-lo numa outra coisa, isto é, de dizê-lo numa linguagem, pareça perdê-lo irremediavelmente.

Essas iluminações modestas, e a fulguração de palavras que parece, por um instante, oscilar sobre o vazio, não podem ser entendidas de outro modo a não ser como indícios; mas seguir os indícios não nos leva, obrigatoriamente, a um método ou sequer a uma teoria, bem como não nos leva sequer a qualquer certeza acerca daquilo que dizemos:

A de todo falsa e inverossímil fabulação, o desmedido idealismo, o demasiado romanesco, vícios da escola aqui, mas também efeitos de temperamento literário do autor, de tudo o salva o largo e belo sopro épico, que casando-se perfeitamente com a inspiração lírica, faz do *Guarani* o romance brasileiro por excelência, o nosso epos. Como representação, por um idealista de raça, do choque em o nosso meio selvagem do conquistador e do indígena, da oposição dos dois e dos sentimentos que encarnavam, e mais da vitória e graça da civilização sobre a selvageria, como o romance brasileiro de intenção, de assunto, de cenário e mais que tudo de sentimento, ficaria o *Guarani*, como um livro sem segundo na obra de Alencar e talvez em a nossa literatura. (VERÍSSIMO, 1981, p. 193)

Assim, se uma linguagem não se superpõe à outra, e se uma crítica não acerta os alvos que as outras erraram, pouco importa também que se diga que a apreciação de Veríssimo convoca elementos de ordem pessoal e subjetiva que incidem em preconceitos claramente denunciáveis, os quais por sua vez não podem ser provados objetivamente ou segundo as regras de uma ciência da argumentação que previne os desvarios de uma linguagem excessivamente poética. Tais elementos, por si mesmos, e pelo fato de que não possam ser objetivados, contêm – supomos – indicações de uma outra natureza, as quais, nas tentativas que fizemos para contestá-las ou prová-las, revelarão a sua validade ou a sua carência de valor – mas essa validade (ou carência de valor) nada mais quer senão que a reconheçamos. Não pretendemos, quanto a isso, entrar numa interminável – e talvez improfícua, apesar de inúmeras vezes trilhada – discussão acerca da objetividade ou da ausência de objetividade dos esforços da crítica literária. Queremos, antes, observar que, ao se instituir de certa maneira como um *código*, a crítica institui também, por conseguinte, a noção de que aquilo para o qual se volta é também uma espécie de código e que a tarefa do analista se concentra na tentativa de decifrá-lo. Mas decifrar não é, senão, conforme se suspeita, exercitar-se numa linguagem, sendo a evidência que se procura muito semelhante àquilo que, apesar de tudo, já se encontrou desde o princípio.

Por outros termos, ao conceder esse estatuto ao seu objeto, a crítica nos ensina o que dizer a respeito dele e a maneira como devemos nos posicionar no ato de dizer, caso não queiramos cometer erros não tanto em relação ao objeto, mas aos estatutos que devem ser respeitados e às metas que convém atingir, para que o comentário não resvale na insignificância e o dizer do crítico não se converta em tautologia ou numa algaraviada sem sentido.

Mas, se os estatutos devem ser postos novamente em questão, e se nada está garantido como meta desde o início, seria de perguntar: não é verdade que a literatura nos diz alguma coisa ou que, pelo menos, do fato de que nos diz alguma coisa se deve concluir que se comporta como uma linguagem? Não nos acostumamos, além disso, desde sempre, a noções como a de que a literatura pode veicular mensagens de cunho ideológico, político e moral ou de que pode reverter, caso queiramos vê-la por esse ângulo, uma função pedagógica ou terapêutica qualquer? Não devemos crer que a literatura *ensina* alguma coisa, pelo menos, se dermos crédito ao que se lê em certos periódicos acadêmicos de hoje em dia, onde a preocupação com o que ela é capaz de

ensinar aflora tão frequentemente, chegando ao ponto de assumir o primeiro plano e se tornar ela mesma objeto de disputas? Ouçamos algumas palavras, publicadas recentemente numa revista, que nos confirmam a respeito do que aqui se diz:

Afinal, as identidades individuais se conformam no encontro com suas alteridades, mesmo sob o risco da fratura da integridade do eu. No contato com a literatura, o indivíduo adquire um sistema de valores e de regras de conduta, que o situam no mundo e lhe permitem avaliar seu lugar nele. (BORDINI, 2006, 21)

Um leitor mais atento poderia pensar: se a literatura *ensina* aos seus leitores do modo como se costuma crer, seria de supor que ensinasse também aos seus autores. Porém, dificilmente imaginaríamos o que escritores como Genet, Kafka, Blanchot ou Nabokov teriam a aprender com os seus livros, embora tenhamos muito a aprender com eles, mesmo que não, exatamente, um “sistema de valores”, conforme o quer a crítica – valores que nos situam no mundo e nos permitem avaliar nosso lugar. Antes, arriscaríamos dizer: muito mais que valores e regras, a literatura nos ensina um modo de lê-la ou de nos aproximarmos dela, um caminho para ela, portanto, muito mais do que um caminho para o mundo de que a consideramos espelho. Seria, de certo modo, como se afirmássemos: a ideia de que alguém *aprende* o que quer que seja com a literatura implica o fato de que já tenha se aproximado dela e aprendido a lê-la, isto é, que já tenha encontrado esse caminho. Mas esse fato não parece estar em questão nas abordagens em que a literatura, concebida como um *código*, é também uma linguagem que se domina antes do aprendizado das suas regras. Não se trata – afirmamos – de complicar a questão ou de levantar hipóteses abstrusas ou objeções de segunda ordem. Trata-se de inquirir os termos em que a ideia da literatura, entendida como código, ou a ideia da linguagem da crítica se configuram. Devemos ir à raiz dessas questões?

Pode ser que na base da suposição de que a literatura se comporta como linguagem esteja presente não só a certeza de haver ali uma linguagem, mas também a suspeita de que, de algum modo, a literatura mantém relações com a linguagem. A suspeita tem a ver com o fato óbvio (e fundamental) de que a literatura se faz de palavras ou com palavras, mas limita com a intuição de

que as palavras, no dizer literário, foram expostas ao risco. Elas se tornaram de tal maneira palavras *da literatura* que chegamos ao extremo de confundi-las com esta última, tomando-a como uma sua representação ou como o seu avatar mais autorizado. Ou, antes, chegamos ao extremo de confundir com elas – as palavras – a literatura que queremos delimitar, imaginando que esta última nada mais seja que uma virtude das palavras, um certo efeito decorrente do modo como as empregamos, cuja decifração nos daria o entendimento da literatura. Porém muito logo descobrimos o nosso erro, que se liga ao fato de que subestimamos, mais uma vez, o modo próprio de ser dessa linguagem.

O estruturalismo, principalmente, nos convocou a prestar atenção aos aspectos propriamente linguísticos da criação literária. Mas, para chegar a isso, pagou o preço – algo exorbitante, como já se observou mais de uma vez – de reduzi-la a uma superfície, a uma instância plana ou bidimensional de eventualidades (chamando-a de *texto* da literatura), que só se poderia conceber ao custo dessa redução. Ao reduzir a literatura – o que chamaríamos hoje de *experiência* literária – à ideia de texto, buscando isolar por esse meio a sua dimensão linguística, ganhou, por assim dizer, um objeto de estudo, mas não descobriu, como era de esperar, o que fazer com aquilo que deitou de fora para chegar até lá:

A literatura goza, como se vê, de um estatuto particularmente privilegiado no seio das atividades semióticas. Ela tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; ela lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediatizada. A literatura se revela portanto não só como o primeiro campo que se pode estudar a partir da linguagem, mas também como o primeiro cujo conhecimento possa lançar uma nova luz sobre as propriedades da própria linguagem. (TODOROV, 1970, p. 54)

Essas palavras podem parecer antigas. Entretanto não deixam de nos instruir acerca do procedimento. Ao isolar (o que se supõe ser) a dimensão linguística, a crítica alcança uma outra dimensão, igualmente abstrata, que se denominará de *texto* literário. Ali o objeto parece estabilizar-se diante do método: “Essa posição particular da literatura determina nossa relação com a linguística. É evidente que, tratando da linguagem, não temos o direito de ignorar o saber

acumulado por essa ciência, assim como por qualquer outra investigação sobre a linguagem” (1970, p. 54). Para Todorov, nesse escrito que consideramos representativo, há que reconhecer que a linguística “procede frequentemente por redução e por simplificação de seu objeto, a fim de o manejar mais facilmente”. No entanto, com todos os riscos implicados, a redução visa a um ganho posterior de lógica e coerência, pois está certa de que, conforme o preceito estruturalista, é a partir da sua reconstrução num modelo que o objeto revela mais claramente as suas qualidades. Isso implica que, do ponto de vista da linguística, “ela afasta ou ignora provisoriamente certos traços da linguagem, a fim de estabelecer a homogeneidade dos outros e deixar transparecer sua lógica” (p. 54). Mas pode tal lógica recuperar mais adiante aquilo que pôs de lado para funcionar?

A palavra *provisoriamente* deveria servir-nos de alerta. Não se vê, em todo o procedimento, o modo como aquilo que se isolou deixou de ter validade ou o modo como virá a ser reintroduzido no futuro. Se concebermos a literatura (o que chamamos de literatura) como sendo a totalidade da experiência, e não apenas a presença de alguns aspectos que serão enfatizados segundo as exigências do método e das circunstâncias, em detrimento de outros, o sentido do procedimento se obscurece na medida em que os impasses afloram. Para entendermos a relação da literatura com a linguagem, tomando-a como uma relação de mão única, ou, falando como Todorov, caso adotemos o pressuposto de que o conhecimento da literatura segue “uma via paralela à do conhecimento da linguagem” e de que, a partir de certo ponto, “essas duas vias tenderão a confundir-se” (1970, p. 55), teremos então de adotar procedimentos unidimensionais que, operando no interior da experiência literária, se recusam a ver essa experiência em seu todo ou conforme ela se dá – qualquer que seja o seu teor. E não se trata apenas, queremos pensar hoje, de supor que falte à crítica um método mais rigoroso ou um procedimento mais efetivo de perquirição de seu objeto. Trata-se de um impasse que parece habitar o fundo mesmo da relação entre a linguagem da literatura e a linguagem da crítica.

Não haveria, portanto, como ratificar (e atualmente o fazemos com mais facilidade, uma vez que uma parte da história do estruturalismo já se cumpriu, mas também nos perguntamos se esse modo de proceder não estaria na origem de tanto do que se diz em nossos dias sobre literatura e suas relações com a palavra) a conhecida afirmação de Jakobson (1975, p. 119) de

que “como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística”. Num certo limite, nem sequer se poderá falar de uma *poética*, se o que entendermos pelo termo não for iluminado por aquela experiência que consideramos como total. Dito de outro modo, não existe uma *poética* a não ser na medida em que existe uma *literatura*, mas o modo de aproximação a esta última não pode ser o modo proposto por Jakobson<sup>1</sup>, que compreende o poético como sendo uma mera *função* da linguagem, a competir com outras funções. Ou, para recorrermos a outro autor, diremos que não há como reduzir a experiência da literatura à experiência pura do *texto*, desde que este último não existe a não ser na medida em que existe aquela outra experiência, que lhe dá sentido e o faz ser o que é, e não o contrário:

De modo que, para nós, a semiótica dita literária não constitui uma tradução em termos modernos da retórica clássica, e sim *uma análise do trabalho sobre o significante*: análise que terá início pelo estabelecimento do conceito de *texto* e que terá como objetivo revelar operações significantes em cada texto particular na medida em que essas operações se prendem a um *sistema mítico* ou a uma etapa da *ciência*, transpondo desta maneira as transformações míticas e científicas na tessitura da língua, na linguagem – o que significa, em última instância, *na história social*, cujo desenvolvimento deve permanecer profundo e inconsciente. (KRISTEVA, 1975, p. 240)

De certo modo, conceber a literatura como sendo o todo da experiência implica conceber o poético como manifestação do literário, mas é o literário que se manifesta e, não, propriamente, o linguístico. As abordagens reducionistas tendem a isolar aspectos, na esperança de que isso torne as coisas mais acessíveis. Entretanto conceber o todo – seja ele qual for – significa, pelo contrário, concebê-lo como multiplicidade e dinamismo, como manifestação de superfície, mas também como enraizamento e profundidade, de modo que a justificativa para a redução fica sem justificativa ela própria. Pode-se, evidentemente, alegar princípios de método, uma vez que, se determinadas escolhas não forem feitas ou decisões não forem tomadas, não se constituirá uma

---

<sup>1</sup> Ou só pode ser esse método na medida em que a Linguística, como “ciência global da estrutura verbal”, se veja iluminada por uma Poética que, paradoxalmente, pertencendo a ela, a antecede ou é independente dela de algum modo.

teoria. Isso, porém, terá mais a ver com a teoria do que com a própria literatura, cuja relação com o método ainda não está provada e talvez não se possa provar.

Concordamos, por certo, em que a questão do sujeito contemporâneo exige respostas que vão além das concepções costumeiras de literatura que tendem a compreendê-la como um ramo das belas artes ou das belas letras. Abordá-la por esse ângulo pode ser tão reduutivo quanto obrigá-la a sujeitar-se às dimensões do texto, por mais concessões que façamos. Assim, uma abordagem que tivesse em mira o todo da experiência (mesmo que a expressão se torne incômoda), e não apenas alguns aspectos selecionados de modo conveniente, teria, em princípio, de reconhecer os seus limites. Mas teria, igualmente, de admitir que, operando no espaço circunscrito pelos limites, nada mais faz do que um esforço para reforçar a sua própria coerência. Mesmo uma abordagem que tomasse como ponto de partida a ideia das belas letras precisaria levar em conta que o que a justifica não é o fato de se aspirar a uma estética do futuro, mas a constatação de que *já existe* uma literatura e de que existe, portanto, a abertura para uma estética. Por conseguinte, tanto a abordagem moderna, centrada no conceito de obra convertida em *texto*, quanto a tradicional, não é que careçam de um objeto específico, mas sofrem com o fato de que seu objeto as excede e as ultrapassa. Com efeito, a pretensão de se constituir uma teoria da literatura ou uma ciência geral da literatura não se justifica senão pelo fato de que a literatura esteja sempre diante de nós. E esse estar diante de nós não implica concluir que a literatura seja coisa do passado ou mera promessa de uma literatura sempre por vir. Trata-se, ao contrário, de reconhecer que, como quer que a compreendamos – seja como fenômeno da cultura geral dos homens, seja como formação histórica mais ou menos contingente, seja como exercício de um saber que se alimenta de si mesmo –, a literatura *está aí*, de algum modo, e é esse estar aí que justifica, legitima e impulsiona nossos projetos.

Não queremos, de modo algum, dizer que não se deva perguntar pelo *que é* isso que está aí, a que chamamos literatura. Muito menos, teríamos qualquer pretensão de sugerir que as perguntas que se dirigem à literatura, interrogando-a acerca da sua história, das suas relações com a cultura e as ideologias, se fundem numa ilegitimidade. No entanto, se essas perguntas, cada uma em seu setor, têm a sua razão de ser, e se nenhuma delas pode aspirar a uma resposta completa e plenamente acabada, o que não podemos ignorar é que uma pergunta dirigida ao *ser*

da literatura, qualquer que seja ele, nos lança imediatamente na perplexidade. Esta não é, supomos, apenas uma dificuldade inerente à maneira de perguntar ou à natureza da pergunta, bem como não é uma preocupação, assaz inoportuna, com as definições. Se as perguntas são legítimas, cada qual em seu campo, então não será um mero jogo de palavras afirmar que a legitimidade provém daquilo que torna legítima a indagação que se quer mais especificamente centrada nas questões ditas literárias – conforme as compreenderam, por exemplo, o formalismo russo, o *New Criticism* e outras escolas de crítica surgidas no século XX. Dirigir uma pergunta à literatura é, antes, dirigir uma pergunta ao que parece ser a sua evidência central, qual seja, ao fato de que possamos responder a ela afirmativamente e de que possamos sustentar até o fim essa afirmação. Mas podemos sustentá-la?

Ocorre que uma coisa é dizer que *existe* uma literatura, e outra é afirmar que o que se tem diante dos olhos – o poema, o romance, o conto – seja de fato a manifestação do literário. Olhar diretamente para a obra, se a mirarmos desse modo, causa vertigem, embora não exista nada mais acolhedor e mesmo sedutor do que esses objetos de sonho que denominamos de livros. As obras, porém, parecem devolver-nos um olhar desconfiado, muito distante do que interpretamos como sendo a sua generosidade original. Não há nada menos parecido com uma entrega do que aquilo que, interpretando-o desta maneira, nos sentimos autorizados a solicitar às obras. Mas também é verdade que, se não se abrissem, se não se dessem ao entendimento, o mais simples gesto de *leitura* se tornaria impossível, bem como se tornaria impossível qualquer aproximação, principalmente aquela que as torna por um momento tão íntimas de nosso ser, por aquilo que dizem ou parecem dizer em nosso nome, e tão atraentes ao pensamento.

Por essa visada, seria verdadeira a afirmação de que nós *habitamos* as obras, ou de que elas nos habitam de algum modo, e que se não fosse por isso nenhum movimento de aproximação se estabeleceria entre nós e elas. É no movimento – de abertura – que o comentário pretende instalar-se: as obras são objetos, bricabraques do fazer humano, e não há nada mais humano do que nos sentirmos autorizados a investigar e esclarecer esse fazer. Porém sabemos que o movimento inverso só contém recuo, distância e estranheza. As obras são, de fato, esses objetos familiares, essa eterna repetição de um acontecer ao qual nos habituamos – e nos habituamos até o ponto de senti-lo como parte de nosso ser. Mas, no movimento do recuo, nada sabemos a

respeito delas: não sabemos o que querem dizer, o lugar de onde provêm ou o modo como foram feitas (segundo a lógica de certa crítica que não desiste de investigar as origens); e, quando nos pronunciamos acerca de tudo isso, sentimos que estamos a trapacear.

Atente-se a propósito, por exemplo, para o emprego, frequente hoje em dia e algo distraído, do termo *construir* no âmbito da crítica contemporânea, mormente com referência ao que se supõe ser o modo como um autor domina e faz interagir entre si certos elementos que se diz estarem presentes nas obras e serem constitutivos das mesmas. As obras, que até há algum tempo eram *escritas*, *criadas* ou *cantadas*, conforme a compreensão que cada época tinha de seus processos, passaram a ser *construídas*, edificadas sobre um espaço neutro de implicações cujo sentido não caberia discutir aqui. Não é que isso tenha alterado muito profundamente os dados do problema: criadas ou construídas, o modo como as obras vêm ao mundo continua a incubar mistérios que talvez não se possa sondar, que talvez escapem à reflexão, o que nos autoriza a suspeitar que não há nada mais obscuro que o sentido do verbo *construir* quando aplicado à literatura.

No entanto, é com certa desenvoltura que fazemos declarações acerca não apenas do que elas são, mas também do modo como vieram a ser o que são. Noutras palavras, por uma inversão maravilhosa dos termos que só a liberdade inerente à leitura nos concede, passamos sem hesitação daquilo que a noite encobre ou dissimula para a claridade do dia. O momento da origem, cujas características sobrelevam a consciência dos próprios autores (o suposto *modo* como as obras são escritas), se confunde com o outro momento, aquele que é próprio da leitura e que, até certo ponto, pelo seu modo peculiar de ser, torna impossíveis afirmações sobre a origem, que a ele escapa irremediavelmente. Neste particular, parece ter sido Valéry um dos escritores que intuíram mais profundamente esse desvio ou a impossibilidade de fazer coincidir os dois momentos. E, no entanto, aqueles que se entusiasmam com Valéry e se sentem estimulados pelas suas atitudes audaciosas diante da criação, parecem, quando levam as coisas aos limites do verossímil, arrebatados por uma vertigem:

A poesia de João Cabral seguiu a mesma tendência. Crescerá porém em regime de crise interna, e, numa luta consigo mesma, que reflete a própria crise histórica da poesia, chegará, submetendo o

processo criador a uma análise reflexiva e crítica, que já começa em O engenheiro, sob a instigação intelectual de Valéry, a problematizar, na poética negativa de Psicologia da composição (1947), o alcance da lírica moderna. (NUNES, 1971, p. 33)

Certamente, as obras nos trazem esses dons. Elas são capazes não somente de nos sugerir a clareza, o equilíbrio, o voluntarismo das decisões, mas, igualmente, a ilusão de que, a partir do prazer, da clareza e da plenitude que nos entregam, estamos aptos a sonhar com a sua origem. Porém não está essa origem colocada para sempre fora do nosso alcance? Não é ela que, com tanta ligeireza, se esquivava até daqueles que procuram espreitá-la com a maior lucidez – lucidez que Valéry pensou ser a dele, vendo nisso uma tarefa mais importante e, às vezes, mais fundamental do que todas as outras?

Olhar de frente para o insondável, perscrutar o indiscernível, o que pertence à escuridão do fundo, tudo isso faz parte da imagem ou do conjunto de ilusões que as obras têm o dom de nos fazer experimentar – e as experimentamos com tal alegria que chegamos a confundi-las com a própria vida. “Espaços” que não são espaços, “tempos” que são imagens do tempo, vozes nas quais o *eu* e o *tu* se confundem, trocam de lugar, se misturam ou se superpõem – tudo pertence àquele tempo fora do tempo que é o tempo do dizer da literatura. Mas a nossa felicidade é experimentá-lo como um tempo mais verdadeiro, mais íntimo e nosso, no qual o acontecer e o seu outro convivem numa mesma figura, sem se entrecortar. Sobre isso, fala-nos Blanchot, numa passagem cuja obscuridade parece esclarecer-se sob tal luz:

O ponto central da obra como origem, aquele que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir. Esse ponto é a exigência soberana, do qual não se pode aproximar a não ser pela realização da obra mas do qual, também, é sua abordagem que faz a obra. Quem se preocupa tão-somente com brilhantes êxitos está, no entanto, em busca desse ponto onde nada pode ser coroado de êxito. E quem escreve com a preocupação exclusiva da verdade já ingressou na zona de atração desse ponto donde o verdadeiro é excluído. (BLANCHOT, 1987, p. 48-49)

Neste ponto, trazemos de volta a pergunta: que relações efetivas a literatura mantém com a linguagem? Se reconhecermos que a literatura é aquilo que *está aí*, emergindo à luz ou manifestando-se como uma evidência de si mesmo, e se não queremos admitir, com o formalismo e o estruturalismo, que a linguagem a circunscreve totalmente, de que maneira se poderá conceber essa relação? Interpretada como fenômeno da linguagem, a literatura é o *texto*, competindo com outros textos num espaço dialógico e múltiplo de discursos e relações. Mas, se considerarmos que, por si mesmos, esses discursos não podem gerar a literatura, isto é, se pensarmos que fora de uma dinâmica de criação *literária* não se escrevem romances, não se fazem contos, nem se compõem poesias, então teremos de aceitar que as abordagens unidimensionais ou bidimensionais precisam ser enriquecidas. E o que as enriquece não é o fato de que lhes acrescentemos elementos, à maneira de ingredientes, mas a ideia de que a literatura mesma as enriquece, suprimindo aquelas deficiências que a crítica e a teoria não podem suprir. Poderemos até pensar, com De Man (1983), que as intenções da crítica sobre as obras ultrapassam sempre as limitações das teorias, como se somente errando o alvo elas fossem capazes de acertá-lo.

Mas é a literatura mesma ou, melhor, a experiência que se tem da literatura que ocorre para prover as carências. Não é daí que vem a impressão de que os melhores críticos estão sempre um passo adiante de suas teorias, e de que as teorias, por mais bem aparelhadas, jamais alcançam produzir leitores tão argutos, sensíveis, bem-informados e interessantes quanto os autores que, abandonado o terreno do comentário, se põem a produzir as teorias? Ou, por outros termos, seria uma ilusão ou um defeito de formulação da teoria o fato de que os preceitos teóricos não geram nem bons críticos, nem bons escritores (não obstante possam trazer informações preciosas e esclarecedoras sobre as obras que lemos), devemos entender esse fato como mais uma prova de que a literatura se ultrapassa em direção a si mesma a cada vez em que fala o todo da experiência e, não, apenas, um mero esquema mental destituído de espessura?

Gostaríamos de pensar que a literatura não entretém com a linguagem uma relação de dependência, embora não exista, evidentemente, literatura fora da linguagem. A linguagem não é, assim, o mero material com que se “constroem” as obras literárias, bem como não é nenhuma espécie de substrato ou superestrutura cujas bases se assentariam na língua. Antes, se quisermos

insistir nos termos (algo vagos, admitamos) “dinâmico” e “pluridimensional” – ao contrário da característica estática, objetiva e bidimensional que se atribui ao “texto” –, diríamos que a literatura, em sua relação com a linguagem, é a linguagem levada à tensão do literário ou ao desaparecimento, ou linguagem convertida em linguagem no seu ponto de desaparecimento. Foi Blanchot, neste particular, quem observou que na literatura a linguagem já não aparece como linguagem em si, mas como imagem da linguagem, imagem de palavras cuja presença coloca em suspenso a possibilidade da abordagem puramente linguística. Numa nota preciosa ao texto de *O espaço literário*, ouvimo-lo formular a seguinte pergunta:

Será que a própria linguagem não se torna, na literatura, imagem inteira, não uma linguagem que conteria imagens ou colocaria a realidade em figura – mas que seria a sua própria imagem, imagem da linguagem – e não uma linguagem figurada – ou ainda linguagem imaginária, linguagem que ninguém fala, ou seja, que se fala a partir de sua própria ausência, tal como a imagem aparece sobre a ausência da coisa, linguagem que se dirige também à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, e pelo fato de que as palavras que os exprimem não são signos mas imagens, imagens de palavras e palavras onde as coisas se fazem imagens? (BLANCHOT, 1987, p. 25, em nota de rodapé)

Na literatura, nos arriscaríamos a dizer, a linguagem já não “comunica” segundo as especificidades do seu uso cotidiano: “Isto é uma mesa”, “Bata naquela porta”. Nela, a possibilidade do uso conforme as determinações da vida prática não está suspensa, não desapareceu, mas também não a circunscreve totalmente. Uma espessura que chamaríamos, de modo aproximativo, de *irrealidade* a perpassa, e esse perpassar é que a torna ao mesmo tempo linguagem e linguagem da literatura, palavra do mundo e imagem da palavra, a fulgurar à luz do imaginário que a sustenta.

De certo modo, essa linguagem acontece no mundo como uma fala dupla, não apenas porque sejamos capazes de criar *ficção*, isto é, de tratar como reais situações imaginárias – conforme o tem proposto a teoria da literatura em sua vertente mais tradicional – e de dar a elas o tratamento que se daria à realidade (como quando Flaubert descreve em detalhes uma Cartago

que é meio imaginária e meio real). Na literatura, o imaginário – o fato de ser imaginada – parece permear toda a linguagem. Para se perceber como isto se dá, ou para se ter uma ideia do que isto pode indicar, tomemos um exemplo simples, extraído da poesia brasileira. Quando Manuel Bandeira enuncia um verso como “A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia as vidraças da casa de Dona Aninha Viegas”, expõe-nos a muito mais do que à experiência de termos de tomar como nosso um enunciado de outrem ou de termos de decidir se se trata de uma evocação da memória do poeta ou de uma invenção de sua fantasia (embora tendamos, por um gesto de generosidade que é próprio da leitura, a considerar como *sinceras* suas palavras). Trata-se, sobretudo, a nosso ver, de um abalo no tempo, de uma superposição de camadas de tempo e linguagem que faz com que a linguagem do presente enuncie o passado vivido e que a linguagem do passado (muito mais que uma evocação) venha habitar o presente da linguagem.

Essa fala dupla – de dupla valência ou simplesmente errante, como a chamou Blanchot – manifesta a força do abalo; e estamos propensos a crer que isso se deva a bem mais do que uma pura invenção da teoria ou aos hábitos calcificados da leitura. A experiência em si nos confirma que estamos diante de uma fala que enuncia o passado como se fosse o presente. Porém nos diz ainda que, por essa mesma razão, se perde num tempo sem datas que é o tempo do poema ou de um dizer que não pertence a tempo nenhum. Leiamos um trecho do poema:

A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia as vidraças de Dona

Aninha Viegas

Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na ponta do nariz

Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras, mexericos, namoros,

risadas

A gente brincava no meio da rua

Os meninos gritavam:

Coelho sai!

Não sai!

(BANDEIRA, 1977, p. 212)

Do mesmo modo, o que chamamos de personagem no romance há de ser mais do que o ponto de convergência de nossos desejos inconscientes ou de nossas fantasias alucinatórias acerca da alteridade. Para além da alucinação, parece ser o lugar onde uma fala múltipla se anuncia, um dizer que é do *eu* e do *outro* ou de *ambos* ao mesmo tempo, mas que é, sobretudo, de ninguém em especial. As conhecidas observações de Mikhail Bakhtin acerca do que chama de “vozes narrativas” nos alertam e suscitam a nossa atenção a esse respeito, mesmo que corram o risco de enfatizar demasiadamente o que elas têm de específico ou, dito de outro modo, de salientar os seus limites e de desdenhar o fato de que sejam duplas e sujeitas à ambiguidade. Com efeito, Bakhtin procura ouvir as vozes individuais, e tais vozes estão lá para serem ouvidas como individuais:

O romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua (ou convencionalmente) incontestável e peremptória. A linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas. (...) O plurilinguismo, desta forma, penetra no romance, por assim dizer, em pessoa, e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou, então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto do romance.

Disto se segue uma característica extraordinariamente importante do gênero romanesco: o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original sua linguagem. (BAKHTIN, 1993, p. 134)

Quem fala no romance é o autor ou as diversas instâncias do falar social, configuradas como tais. Contudo, não há como não reconhecer que as falas, convocadas por uma única fala – que não é nem do autor nem do “narrador”, conforme a expressão costumeira da teoria literária, mas que pertence ao livro, à obra que se dá a ler como livro –, estão dispostas em perspectiva. Ou (se não quisermos empregar uma imagem de caráter visual) são falas cujo modo de ser é a tensão que entre elas se estabelece, até o ponto de se perderem no infinito. E infinito, aqui, não significa infinidade ou multiplicidade que se desdobram incessantemente uma da outra, mas tem a ver,

antes, com o movimento da tensão, que muitas vezes se confunde com a ambiguidade ou que nela se dissimula.

Assim, para retornarmos à pergunta acerca da linguagem na literatura, diremos, com o risco de certa imprecisão, que tal linguagem está *em movimento* ou que é o *movimento da linguagem* projetado no infinito – movimento infinito de ambiguidade e tensão cujo mistério nos seduz e descorçoa. Reconhecemos que é um modo bastante abstrato de falar; entretanto tem a vantagem de nos manter alertas para certos impasses, certas insuficiências que surgem na análise e das quais tendemos a nos desviar ou que tendemos a contornar por meio dos conceitos e dos artifícios de raciocínio que, se aprofundados, nos ensinariam mais sobre a literatura do que a tentativa de desatracar os conceitos. Criando uma linguagem que lhe permite movimentar-se com desenvoltura em seu território, a crítica tem certamente muito a ganhar no mundo das letras contemporâneas, mormente no que diz respeito às universidades e às escolas em geral. E não somos nós que nos insurgiremos contra o que quer que seja neste setor. Contudo, se há uma lição a tirar dessas práticas – dessas construções de linguagem com que fingimos expressar, mesmo que apenas parcialmente, a verdade da nossa real experiência com os livros –, a lição vem do fato de que, apesar de tudo, tais construções não são arbitrárias. Elas se orientam, no seu desenvolvimento, por uma lógica interna de raciocínios que deve prestar contas a certos pressupostos de método e de coerência sem os quais nenhuma teoria pode pleitear legitimidade. Porém há que reconhecer que, qualquer que seja o seu mérito, é a voz da literatura que as impulsiona, e é dessa voz que vem o alento que precisam renovar sempre para novas investidas. Ao mesmo tempo, tal voz é aquela que as *põe em questão*, julgando-as diuturnamente e impedindo que seus pressupostos e objetivos se cristalizem em absolutos estáticos, pois o alento que aspiram provém de um outro lugar e por isso não se esgota.

Esse lugar só pode ser a literatura – o todo da experiência, conforme o vimos designando –, onde luzes e sombras se combatem, gerando a crítica e aquilo de que ela se alimenta. Neste ponto, há que admitir, apenas, que o gerar não pertence, exatamente, à ordem dos conceitos que a custo se tenta amearhar em páginas de leitura muitas vezes saborosa – admitamos –, mas não raro difícil e escarpada. Pertence ao domínio daquelas evidências puras que, de tão puras, tendemos facilmente a negligenciar, interpretando-as como outra coisa que não lhes faz justiça. Entre tais

evidências, situaríamos a constatação de que a crítica, em seus momentos mais interessantes, não fala outra linguagem que a da *literatura*: é literatura na literatura, e que tudo aquilo que se gera em seu interior – conceitos, imagens, toda uma ordem de lucubrações que cresce a cada dia sem parar nos manuais de teoria e história literária – pertence à mesma ordem das ficções a que a literatura dá origem.

Porém é necessário, a esta altura, evitar que se tome o termo *ficção* numa acepção pejorativa, e é preciso que se veja nele alguma coisa de mais íntima e de mais misteriosa, que está na origem dos movimentos essenciais da experiência – movimentos de onde provêm as luzes e as sombras com que nos ocupamos cotidianamente e que não desistimos de tentar decifrar.

Tendemos a conceder grande crédito aos críticos que se interrogam procurando descobrir a maneira como se hão de estabelecer certos limites. Sucodem-se as perguntas: a obra em questão é o poema, o romance, o conto que se deseja estudar, ou o livro que acolhe poemas e contos, ou a série de romances por meio da qual, aos poucos, se sente que um autor aprimora o seu talento, conquista uma voz ou aprofunda uma visão de mundo? E o que significam tais questões se, mais do que solucioná-las, não tivermos em mira o fato de que se abrem para questões mais altas ou, pelo menos, mais urgentes, relacionadas ao modo de uma experiência que tem a ver com a totalidade – a totalidade do literário – e que, por isso mesmo, não se deixa render às intuições parciais, por mais contundentes e reveladoras? Talvez se deva dizer, no fim desta reflexão, que literatura, à luz da experiência, só fala a sua própria linguagem e só fala de si mesma, falando do mundo e de tudo o mais; mas, ao falar do mundo, retorna a si mesma, numa ambiguidade difícil que, no fim, excluirá qualquer promessa de repouso ou de finalização.

Pode ser que a proposta de que se leia a crítica (e a teoria) como ficção soe desrespeitosa ou estranha para muitos. Estamos muito acostumados às regras e é certo que fomos ensinados que, fora do rigor e do método, não existe vida para quem não quer se atrasar e se perder nas armadilhas do diletantismo. Mas o que é o rigor, senão o desejo incessante de uma leitura justa, fiel não àqueles aos quais se tenta reverenciar, mas àquilo que a põe em movimento e que, impulsionando-a, conduz o esforço até onde ele *pode e deve* chegar?

Provavelmente, ainda tentaremos, por um longo tempo, compreender certas questões, tais como saber se as obras dos autores se fazem de livros ou de poemas isolados, ou se devemos nos

preocupar com os livros em detrimento dos autores ou com os autores em detrimento dos livros, ou se devemos classificar os gêneros, as figuras e os estilos, ou mesmo se devemos, como se faz atualmente, abandonar tudo isso e nos debruçar sobre a cultura e seus dilemas. Compreenderemos melhor o mundo e nos tornaremos mais sábios quando dominarmos todos esses conhecimentos? Provavelmente nos engalfinharemos com novas questões. Faz parte – é o que se pode aventar no final – da experiência sermos atormentados por todo tipo de questões. Mas dela faz parte também, se não quisermos sucumbir ao seu peso e caso tenhamos a pretensão de nos mantermos fiéis àquele rigor, a necessidade de reconhecermos que as respostas se encontram num outro lugar – num lugar aonde se vai devagar, com paciência e espírito isento.

É desse lugar que, sem se deter em ponto nenhum e sem concentrar privilégios (bem como sem permitir que qualquer resposta se arvore em súpula de todas as respostas), a literatura nos fala. É a partir daí que, falando, nos põe novamente a caminho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORDINI, Maria da Glória. Estudos culturais e estudos literários. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 11-22, setembro, 2006.
- DE MAN, Paul. *Blindness and insight*. 2. ed. Minnesota: Minnesota University Press, 1983.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- KRISTEVA, Julia. Semanálise e produção de sentido. In: Greimas, A. J. (org.) *Ensaio de semiótica poética*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis; Brasília: Vozes; INL, 1971.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 6. ed. Petrópolis : Vozes, 1984.
- SUTTANA, Renato. Adeus à crítica literária. *Revista Letras*, Curitiba, v. 1, p. 53-74, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601, a Machado de Assis, 1908*. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.