

---

## O ROMANCE, O LEITOR DO ROMANCE, A LEITURA DO ROMANCE\*

---

Helena Godoy\*\*

---

### RESUMO

Este trabalho analisa a posição do narrador, a construção da narrativa, a posição do leitor e sua leitura da narrativa, para concluir que cada narrador e cada narrativa criam seu próprio leitor e sua leitura da narrativa.

---

Pode parecer estranho, mas quero começar minha exposição com o início da Rapsódia Primeira de *A Odisséia*. Homero dá início ao seu poema, que é, porque épico, uma narrativa, com a seguinte invocação à Musa: “Canta para mim, ó Musa, o varão industrioso que, depois de haver saqueado a cidade sagrada de Tróade, vagueou errante por inúmeras regiões, visitou cidades e conheceu o espírito de tantos homens...” E a conclui, dizendo: “Deusa, filha de Zeus, conta-nos, a nós também, algumas destas façanhas, *começando onde quiseres*.”<sup>1</sup> A expressão-chave, aqui, é esta: “começando onde quiseres,” pois o problema é antigo e Homero, conhecendo-o, não poderia deixar de abordá-lo: a arbitrariedade de toda e qualquer narrativa e o papel do narrador dessa narrativa. Toda narrativa é arbitrária porque existe um narrador que conta a narrativa, e o narrador começa sua narrativa por onde quer ou quiser. Não só começa, mas também continua por onde quer e termina por onde quer. Ora, se a narrativa é assim tão arbitrária, mais vale, ao invés de sobre ela, falar sobre o narrador.

Theodor W. Adorno, falando sobre a posição do narrador no romance contemporâneo, diz que “ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração.”<sup>2</sup> Por razões similares, Walter Benjamin afirmou, em um de seus ensaios, que “o narrador – por mais familiar que este nome nos soe – de modo algum conserva viva, dentro de nós, a plenitude de sua eficácia. Para nós ele já é algo distante e que ainda continua a se

---

\* Este trabalho foi lido no Encontro Nacional de Escritores em Goiás – Independência ou Morte? (Goiânia, 13 a 16 de junho de 1985), no Painel “A Narrativa Contemporânea”. Como a planejada publicação dos Anais do Encontro nunca aconteceu, apresento aqui esta comunicação.

\*\* Professor Titular de Literatura Inglesa no Departamento de Letras da UFG e Professor Adjunto de Teoria da Literatura no Departamento de Letras da UCG.

distanciar.” E Benjamin acrescenta: “A arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando.”<sup>3</sup>

Minha exposição, neste painel, está voltada para estes aspectos da narrativa contemporânea: dada a arbitrariedade da própria narrativa e dada a posição do narrador, como se situa a narrativa? Se não se pode mais narrar, como ainda existem narrativas e narradores? A narrativa contemporânea soluciona o paradoxo a que aludiu Adorno?

Mas, já foi dito que o problema é antigo. Assim, volto a outro exemplo do passado. Em uma narrativa publicada em 1782, o célebre romance epistolar *As Relações Perigosas*, seu autor, Chordelos de Laclos, faz preceder as cartas que constituem o romance por dois prefácios. No primeiro, a “Advertência do Editor,” diz ele, pela boca do suposto editor: “Julgamos de nosso dever prevenir o público de que, apesar do título desta obra e do que dela diz o redator em seu prefácio, não garantimos a autenticidade da coletânea, e temos mesmo fortes razões para pensar que se trata apenas de um romance.” No segundo, o “Prefácio do Redator,” Laclos diz, pela boca do suposto redator: “Esta obra, ou antes esta coletânea, que o público achará talvez muito volumosa ainda, não contém, entretanto, senão um número muito reduzido das cartas que constituíam a totalidade da correspondência da qual foi extraída.”<sup>4</sup> Ora, se o editor, em sua advertência, põe o leitor em dúvida quanto à autenticidade das cartas, por sua vez, o redator quer fazer o leitor acreditar exatamente nisso, na autenticidade delas. Para o editor, tudo não passa de um romance; para o redator, tudo é a pura verdade. Para o primeiro, a obra não passa de ficção. Para o segundo, a obra é a própria realidade.

Com os dois prefácios à sua obra, Laclos colocou-nos diante da problemática de toda e qualquer narrativa: ela é, ao mesmo tempo, discurso e história. Ao dizer que *As Relações Perigosas* não passa de um romance, o editor chama nossa atenção para o *discurso*; já o redator, ao insistir na autenticidade das cartas, chama nossa atenção para a *história*.

Tzvetan Todorov, a propósito, escreveu, em “As Categorias da Narrativa Literária,” que, “ao nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. (...) Mas a obra é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam mas a maneira pela qual o narrador nos faz conhecê-los.”<sup>5</sup>

Coincidentemente, no segundo epílogo de *Guerra e Paz*, Leão Tolstói já havia escrito que “o assunto para a história não é a própria vontade do homem, mas nossa apresentação dela.”<sup>6</sup> O grande escritor russo parece chamar a atenção para o fato de que uma coisa é a forma da vida, outra é a forma da narrativa.

Só que em ambas, História e narrativa, tudo se resume no discurso. E Tolstoi, parece, estava certo: História também é narrativa e, portanto, discurso. O que interessa é nossa “apresentação dela.”

Mas, não existe, na narrativa, apenas o lado artístico, isto é, o texto criado pelo autor. Existe, para que o texto se *concretize* (o termo é de Roman Ingarden), o lado estético, isto é, a realização atingida pelo leitor, a leitura. Se toda leitura é uma tentativa de se criar modelos de inteligibilidade, toda leitura será uma descoberta.

Penso agora naquele romance de Agatha Christie, em que o assassino que se quer descobrir é o próprio narrador. Que leitura podemos fazer dessa narrativa se seu narrador não tem uma narrativa a contar, mas uma narrativa a “mentir”? Deste modo, temos diante de nós não mais um, mas três problemas: o da narrativa, o do narrador e o da leitura da narrativa, pois existem a narrativa, o leitor da narrativa e a leitura da narrativa.

A personagem Stephen Dedalus, de *Ulisses*, de James Joyce, resume todo o problema, ao dizer a certa altura do romance: “Assinatura de todas as coisas, estou aqui para ler.”<sup>7</sup> Se toda leitura é uma descoberta, não precisaríamos retornar a Aristóteles para saber que toda descoberta é uma criação. Assim, ler uma narrativa é contribuir com a outra metade da criação da narrativa: texto virtual, uma narrativa só se completa com a leitura, sistema estrutural de troca entre o texto e seu leitor. Wolfgang Iser escreveu *O Leitor Implícito* tentando estabelecer “os fundamentos de uma teoria do efeito e resposta literárias baseadas no romance, desde que este é o gênero em que o envolvimento do leitor coincide com a produção de sentido.”<sup>8</sup>

Tinham consciência disso, por exemplo, e entre outros, Choderlos de Laclos, Sir Walter Scott, Jane Austen e Machado de Assis.

Já me referi aos dois prefácios de *As Relações Perigosas*. Resta dizer que Laclos, ao propor ao leitor o seu romance, propõe-lhe, também uma opção de leitura: ou ele acredita no redator, e então lerá a estória de uma sedução, envolvendo decadentes aristocratas franceses do período anterior à Revolução de 1789, ou ele acredita no editor, e então lerá um romance que se propõe como questionamento a um “gênero,” a narrativa epistolar, típica do século XVIII (*Pamela* e *Clarissa Harlowe*, de Richardson; *A Nova Heloísa*, de Rousseau; *Werther*, de Goethe; *Jacopo Ortis*, de Foscolo, e outros).

Em *Rob Roy*, Walter Scott propõe ao leitor semelhante problema. O narrador do romance, Frank Osbaldistone, diz que vai escrever, a pedido de e para Will Tresham, aquilo que antes ele já havia (atente-se para o problema da oralidade da narrativa) relatado ao mesmo Will, prometendo esforçar-se para não “lhe contar nada que já lhe seja familiar.”<sup>9</sup> Ora, a ação central em *Bob Roy* é a revolta jacobina de 1715-1716 na Escócia. Como Will Tresham já conhece a história daquela revolução, ele só receberá (e, conseqüentemente, também o leitor de *Rob*

Roy) a narrativa da *estória* de Frank Osbaldstone. História e *estória* confundem-se, portanto, ou, Scott assim o propõe, história é criação humana, é *narrativa*. *Rob Roy* só terá sentido, para o leitor, naquilo em que diverge (enquanto *estória*) do que é familiar (enquanto *história*) ao leitor. A leitura de *Rob Roy* é, então, um ato de *descobrimto*, pois o “leitor descobre o sentido do texto tomando a negação como seu ponto de partida; ele descobre uma nova realidade através de uma ficção que, ao menos em parte, é diferente do mundo a que ele próprio está acostumado.”<sup>10</sup>

Jane Austen inicia *Orgulho e Preconceito* de forma lapidar: “É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, possuidor de uma boa fortuna, deve estar necessitado de esposa.”<sup>11</sup> Ao leitor que aceita esta frase inicial do romance como verdadeira, Jane Austen ainda oferece três oportunidades para reconsideração e reinício da leitura: no diálogo que se segue àquele frase inicial, por duas vezes a senhora Bennet, mãe de moças solteiras, refere-se ao “rapaz de grande fortuna” que alugou a mansão perto da casa dos Bennet, e exclama: “Que coisa boa para as nossas meninas, hem?” No final do capítulo, o narrador ainda informa: “O negócio de sua vida (Lúcio Cardoso, infelizmente, traduziu: ‘a única preocupação’) era casar as filhas. Seu consolo, fazer visitas e saber novidades.”<sup>12</sup> Ao leitor mais atento, no entanto, tais pistas são desnecessárias, pois uma leitura mais cuidadosa e analítica daquela frase inicial seria o suficiente. Afinal, se aquela afirmação é uma *verdade*, por que “universalmente conhecida”? Existiriam, por acaso, verdades “não universais”? Jane Austen, ao dar início ao seu romance, reivindica para *Orgulho e Preconceito* um tipo certo de leitor, aquele que, ao ler aquela frase inicial, imediatamente a corrige, pois só então o romance adquire sentido: “É uma verdade que uma moça solteira, não possuindo fortuna, deve estar necessitada de marido.”

A mesma exigência de uma leitura que parta de um posicionamento negativo faz Machado de Assis em *Dom Casmurro*. É por isso que o segundo capítulo do romance, intitulado “Do Livro,” tem início com a frase: “Agora que expliquei o título, passo escrever o livro.”<sup>13</sup> Não é verdade. O que foi explicado no primeiro capítulo, “Do Título,” não foi o título, mas o próprio narrador, Bentinho. O leitor de *Dom Casmurro* tem, assim duas opções de leitura: ele pode ou não acreditar em Bentinho. Acreditar nele equivale a aceitar o código da narrativa tradicional: Bentinho, como narrador, contando sua própria *estória*, mereceria crédito, e o leitor não teria como duvidar do que ele diz. Mas, Bentinho, por várias vezes, expõe ao leitor sua tendenciosidade como narrador. Já no primeiro capítulo ele dissuade o leitor de consultar o dicionário: a palavra “casmurro,” como usada por ele, não está dicionarizada. A recusa do dicionário equivale, assim, a uma recusa da narrativa tradicional. No segundo capítulo, Bentinho dá ao leitor uma outra pista: sua pretendida *História dos Subúrbios* acaba por não ser escrita, pois “exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo.”<sup>14</sup> Isto é, ele não quer nada que

possa servir de *comprovação, documento*. De outra forma, ele teria que *provar* que Capitu o traiu, e ele não tem nenhuma prova, só suspeitas. Assim, acreditar em Bentinho implica aceitar sua narrativa e, conseqüentemente, aceitar que Capitu é culpada de adultério.

A outra opção do leitor é não acreditar em Bentinho e, também não acreditar em sua narrativa, o que equivale a opor a narrativa de Bentinho às narrativas tradicionais. *Dom Casmurro* é, acima de tudo, nesse caso, uma narrativa ambígua: Capitu seria culpada? Machado de Assis não dá a resposta. Cabe ao leitor a decisão, e sem fechar o livro, abandonando sua leitura, como o convida a fazer o próprio Machado, no Capítulo CXIX, “Não faça isso, querida!”

*A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo.<sup>15</sup>*

Em verdade, a prometida mudança de rumo, que o leitor (ou “leitora amiga”) espera ao nível da estória, não ocorrerá nem ao nível do discurso. Machado de Assis necessita da cumplicidade ou, melhor seria dizer, da sagacidade do leitor para que *Dom Casmurro* se complete. O capítulo acima transcrito é mais um truque. Machado, criador de Bentinho – narrador do romance – está, também, criando seu leitor. Este, acostumado a ler Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar, e mesmo Aluísio Azevedo, deve sofrer uma transformação, submeter-se a essa transformação, aceitar essa transformação, para ler Machado de Assis. Como diz Wayne C. Booth, em *The Rhetoric of Fiction*, “o autor cria, em resumo, uma imagem de si mesmo e uma outra imagem, a de seu leitor; ele cria seu leitor assim como cria seu segundo eu, e a leitura mais proveitosa será aquela em que os eus criados, autor e leitor, possam entrar em completo acordo.”<sup>16</sup>

Esse entrar em completo acordo entre autor e leitor é o que busca o narrador (Bento Santiago) de *Dom Casmurro*. Por quê? Pela consciência que tem aquele narrador (na verdade, o próprio Machado de Assis) da novidade implícita em sua narrativa. E como a narrativa do romance constitui-se em novidade? Pela ambigüidade de seu discurso, o que sempre é difícil de ser percebido pelo leitor. A proposta de Machado de Assis é em tudo radical. A aceitação de Bentinho como narrador (dar-lhe crédito como tal) implica a aceitação de seu discurso narrativo e de sua narrativa enquanto forma, exatamente o mais complicado em todo o processo. Ora, é aí mesmo que reside a ruptura machadiana com os cânones da narrativa e do discurso narrativo vigentes na literatura brasileira do período.

Desde *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado em livro em 1881, já vinha Machado de Assis chamando a atenção do leitor para aquilo que

era novo em seus romances. Diz Brás Cubas de si próprio, aparentemente, mas da ficção brasileira, em verdade:

*Ao cabo, era um lindo garçã, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeiras e vermes, e, por compaixão, o transportou para seus livros.<sup>17</sup>*

Para que o leitor perceba a *novidade* de sua proposta, Machado de Assis opõe sua narrativa ao plano familiar das narrativas a que o leitor está acostumado, aquelas do Romantismo e do Realismo. Todas as referências diretas ao leitor que Machado faz, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em diante, embora cumprindo uma função também retórica, constituem um direto pedido de cooperação ao leitor para que o romance se complete, já que Machado de Assis, autor, está mais preocupado com a apresentação do novo do que com meramente mudar o velho.<sup>18</sup>

No Capítulo CIX, de *Dom Casmurro*, “Um filho único,”

Bentinho diz:

*Ezequiel, quando começou o capítulo anterior, não era ainda gerado; quando acabou era cristão e católico... A tudo acudíamos segundo cumpria e urgia, coisa que não era necessário dizer, mas há leitores tão obtusos, que nada entendem, se se lhes não relata tudo e o resto. Vamos ao resto.<sup>19</sup>*

Outro truque, pois o resto – fundamentalmente a solução do “enigma de Capitu” – não vem. O leitor, se ainda dá crédito a Bentinho, sente-se lesado, e nem poderia ser de outro modo, ainda que a culpa seja inteiramente sua: a cada passo de *Dom Casmurro* Machado de Assis chama a atenção do leitor para o fato de Bentinho não merecer crédito como narrador, pois, como tal, ele é *não-confiável*, não se podendo acreditar nele. Descobrimo isso, só então o leitor entende que esteve lendo um romance *novo* e, por que não dizer, *moderno*. *Dom Casmurro*, editado em 1899, só saiu em 1900: com o novo século, Machado faz seu último grande apelo por um leitor novo, aquele que deve evitar capitular-se (o trocadilho vem a propósito) frente às seduções do narrador, atendo-se ao discurso narrativo, à técnica narrativa, à

construção da narrativa, à narrativa como processo desfamiliarizante ou de estranhamento, singularização.<sup>20</sup>

Isso fez Capistrano de Abreu ao ler *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, indagando corretamente: “As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?”<sup>21</sup> A postura de Capistrano de Abreu é válida ainda hoje e sempre, pois ele indagou não sobre o romance como estória, mas sobre o romance como discurso narrativo; não sobre a narrativa como estória, mas sobre a estória de uma narrativa.

A dificuldade de Capistrano de Abreu existe na medida em que existe a novidade implícita na narrativa machadiana. Roland Barthes chamou aos textos que sabemos ler, que estamos acostumados a ler, de textos “lisíveis,” em oposição àqueles textos para os quais, embora possíveis de serem escritos, não estamos preparados, os textos “scriptíveis.”<sup>22</sup> *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* eram, em seu tempo, textos “scriptíveis,” daí a pergunta de Capistrano de Abreu. Hoje, são textos “lisíveis.” Já nos acostumamos a eles, como já nos acostumamos a outros textos, que eram, também, em seu tempo, “scriptíveis”: *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte-Grande*, de Oswald de Andrade; *Ulisses*, de James Joyce, e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, ou, mais recentemente, *A Festa*, de Ivan Ângelo. Alguns textos ainda permanecem “scriptíveis”: *Finnegans Wake*, de Joyce, por exemplo.

Como será o texto “scriptível” de amanhã? Como é e/ou será a narrativa contemporânea? Haverá um solução para o paradoxo lembrado por Adorno? Não creio. Nem me parece ser essa a preocupação dos narradores contemporâneos. Cada um tem uma resposta diferente para a crise que se apresenta no seu tempo. No entanto, todos, como Machado de Assis e os outros, estarão criando, tentando criar, com sua *nova* narrativa, seu *novo* leitor.

Chego, assim, ao final de minha exposição e constato que falei apenas de narrativas até o século XIX, e este painel é sobre a narrativa contemporânea. A verdade é que vejo a continuidade do problema: seja na narrativa do século XIX, seja na narrativa do século XX, haverá sempre um narrador, a sua narrativa e nossa leitura dessa narrativa. O romance (a narrativa) é “a maneira como a sociedade fala de si mesma,” já escreveu Philippe Sollers. A narrativa, o romance, serve como um modelo através do qual a sociedade concebe a si mesma, o discurso no e através do qual a sociedade articula o mundo. Resta-nos apenas a leitura desse mundo, a descoberta de nossa própria identidade.

Concluo com outra afirmação do romancista francês Philippe Sollers: “Nossa identidade depende do romance (eu acrescento, da narrativa), o que os outros pensam de nós, o que nós pensamos de nós mesmos, o modo como nossa vida é imperceptivelmente moldada como um todo. Como os outros nos vêem, senão como personagens de um romance” (de uma narrativa)?<sup>23</sup>

## ABSTRACT

This paper analyses the narrator's position in the construction of his narrative and the reader's response to it, to conclude that each narrator and each narrative create their reader, as well as the reader's response to the narrative.

## NOTAS

- 1 Trad. Antônio P. de Carvalho (São Paulo: Abril Cultural, 1979), p. 11; ênfase acrescentada.
- 2 "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo," trad. Modesto Carrone, *Textos Escolhidos* (São Paulo: Abril Cultural, 1983), p. 269.
- 3 "O Narrador," idem, pp. 57, 59.
- 4 Trad. Sergio Milliet (São Paulo: Difel, 1961), pp. 5, 7; ênfase acrescentada.
- 5 *Análise Estrutural da Narrativa* (Petrópolis: Vozes, 1972), p. 211.
- 6 Na tradução de Isabel da Nóbrega e João Gaspar Simões (Mem Martins: Publicações Europa-América, s.d.), p. 1.300, aparece: "A história não tem por objeto a própria vontade do homem, mas a idéia que fazemos dela."
- 7 Trad. Antônio Houaiss (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966), p. 41.
- 8 (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974), p. xi; é minha a tradução.
- 9 (London: Everyman's, 1978), p. 7.
- 10 *The Implied Reader*, p. xiii.
- 11 Trad. Lúcio Cardoso (São Paulo: Abril Cultural, 1982), p. 7.
- 12 Idem, p. 9.
- 13 (Rio de Janeiro: INL, Comissão Machado de Assis, 1969), p. 68.
- 14 Idem, p. 69.
- 15 Idem, p. 222.
- 16 (Chicago: the University of Chicago Press, 1961), p. 130; é minha a tradução. Também citado por Iser em *The Implied Reader*, p. 30. É importante notar, sobre Machado de Assis, que Booth usa, como terceira e última epígrafe ao capítulo seis de seu livro, "Types of Narration," um fragmento de *Epitaph of a Small Winner*, título americano de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; ver p. 148.
- 17 (São Paulo: Cultrix, 1960), p. 50; ênfase acrescentada.
- 18 Ver *The Implied Reader*, p. 29.
- 19 Machado de Assis, p. 208.
- 20 Ver "A Arte como Procedimento," *Teoria da Literatura/Formalistas Russos* (Porto Alegre: Globo, 1973), pp. 39-56.
- 21 Citado por Helen Caldwell, *Machado de Assis* (Berkeley: The University of California Press, 1970), p. 242, Nota 11.
- 22 Ver *S/Z*, trad. Maria de S. Cruz e Ana M. Leite (Lisboa: Edições 70, 1980).
- 23 Citado por Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1978). p. 189.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. et al. *Textos escolhidos*. Trad. Modesto Carrone. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. Trad. Lúcio Cardoso. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Maria de S. Cruz e Ana M. Leite. Lisboa: Edições, 70, 1980.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- CADWELL, Helen. *Machado de Assis*. Berkley: The University of California Press, 1970.
- CHKLOLVSKY, Victor et al. *Teoria da literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- CULLER, Jonathan. *Structuralist Poetics*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1978.
- HOMERO. *A Odisséia*. Trad. Antônio P. de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ISER, Wolfgang. *The Implied Reader*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- LACLOS, Choderlos. *As relações perigosas*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1961.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: INL-Comissão Machado de Assis, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Cultrix, 1960.
- SCOTT, Walter. *Rob Roy*. Londres: Everyman's, 1978
- TODOROV, Tzvetan et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TOLSTOI, Leão. *Guerra e paz*. Trad. Isabel da Nóbrega e João Gaspar Simões. Mem Martins: Publicações Europa-América, s.d.