

PÂNICO

*Estruturas sociais e estruturas
do romance latino-americano.*

ESTEVIÃO LUKÁCS Jr.

Pós-Graduação - PUC/SP.

A literatura, e particularmente o romance, como fontes da História, estão sendo pesquisados com intensidade cada vez maior pelo historiador atual.

A percepção de um relacionamento e de uma tensão entre estruturas históricas e literárias, está presente há muito no pensamento humano. “*O historiador e o poeta*” – escreveu Aristóteles – “*se distinguem um do outro porque um escreve o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido*”.

(1) E Cervantes, por sua vez: “*O poeta pode contar as coisas não como foram, mas como deviam ser; e o historiador há de escrevê-las não como deviam ser e sim como foram*” (2).

Atualmente, porém, a complexa interrelação entre elementos infra-estruturais e super-estruturais, revelada pela reflexão marxiana, o apelo da escola francesa dos Anais à complementação interdisciplinar e a convergência mais atuante entre historiadores, sociólogos e críticos literários, são os principais estímulos que levam a teoria da História e a prática historiográfica ao estudo da tensão dialética existente entre estruturas literárias e sociais.

O que interessa, desta vez, é fazer uma tentativa de contribuição à elucidação de alguns dos aspectos da interação entre estruturas sociais e romances da América Latina e fazer algumas reflexões sobre o significado dessa interação na recriação e interpretação do processo histórico nesta parte do mundo.

Partir do realismo moderno e do realismo mágico criado pelo romance latino-americano e através da super-realidade, ou realismo mais real do que a realidade, mescla de sonho, expectativa, esperança além da esperança e realidade, recriar o imaginário e as representações coletivas dos grupos envolvidos pelo processo histórico e lançar alguma luz sobre a sua interpenetração com as estruturas sociais, desafia o historiador pelo seu encanto e fascínio.

Porque a literatura é instrumento para aquilatar a relação e o nível das tensões existentes nas estruturas sociais. Enquanto a História procura a análise dessas estruturas, a literatura fornece a expectativa do seu vir-a-ser. É o testemunho das possibilidades que não vingaram, dos planos que não se concretizaram (3).

Nas páginas do romance latino-americano desfilam os expoentes de toda uma estrutura de dominação, políticos velhos aristocratas, ou oportunistas recém-chegados, fazendeiros truculentos, funcionários públicos subservientes, advogados venais, representantes do capitalismo local, dominados e dominantes. Mostram ditaduras na sua insanidade grotesca, as lutas das classes populares, a repressão cruenta. Revelam o pânico das classes dominantes, no fundo conscientes da fragilidade de toda essa estrutura e da ameaça permanente de uma ruptura social. Fazem presente a turbulência do real e do imaginário, do utilitário e do mágico, da dúvida e da perplexidade, da memória e da esperança.

A elaboração dessas proposições necessita, no entanto, suporte metodológico e teórico. Surgem de início, perguntas que reclamam resposta: Qual é a relação entre a estrutura social, psíquica e literária? Até que ponto as categorias elaboradas para a análise da literatura européia podem ser utilizadas para as nossas finalidades? Qual é o elemento peculiar que se manifesta nas variações da realidade sócio-econômica latino-americana? Localizado esse, como ele se relaciona com as estruturas literárias?

A primeira questão remete-nos à análise de Antônio Cândido. Na conceituação desse autor (4) texto e contexto fundem-se numa interpretação dialeticamente íntegra, sendo o fator social e o fator psíquico elementos responsáveis pela estrutura da obra, formando um todo indissolúvel. Em outras palavras, meio social — fator externo — fator psíquico e obra formam o “bloco” a que se refere Gramsci (5), conjunto complexo, baseado na reciprocidade, que é precisamente o processo dialético real, na medida que o externo se torna interno pela assimilação da dimensão social como elemento da criação.

Percebem-se ainda nesse conjunto “zonas indefiníveis de criação” (6) que devem ser registradas porque presentes e atuantes, embora envoltas na opacidade do subconsciente, como planetas distantes e invisíveis que marcam sua presença na interação das forças do Universo. Nesta fase de generalização, no entanto, devemos dar preferência a considerações sobre o fator social, ressaltando sua natureza como um dos componentes da estruturação literária, elemento orgânico da diversidade coesa do todo.

O romance é a história — segundo Georg Lukács — de uma investigação degradada, pesquisa de valores autênticos num mundo degradado (7), ou em outras palavras, busca inautêntica, e por isso degradada, de valores autênticos, num mundo de conformismo.

Detecta-se desde já, a tensão dialética entre a estrutura do romance e a estrutura da sociedade. Cabe, no entanto, examinar alguns aspectos desta última, na qual a degradação aparece como característica de maior importância.

Lukács faz suas reflexões, no início deste século, sobre o romance produzido na Europa Ocidental. Assim, seu ponto referencial é o capitalismo concorrencial na sua passagem para o capitalismo financeiro e monopolista, em que toda a relação autêntica com o aspecto qualitativo dos objetos e

seres tende a desaparecer, substituída por relações puramente quantitativas, representadas por um valor degradado, o valor da troca.

Chegamos desta forma, a categorias importantes da reflexão marxiana, ao fetichismo da mercadoria e à coisificação. Na medida em que o pensamento coisificado torna-se a-histórico e desumano, por negar a aspiração humana de participar de um vir-a-ser histórico, constitui-se como elemento componente da estrutura romanesca regida pela degradação (8).

Voltemos agora a outra questão inicial. Podemos aceitar o capitalismo tal como se desenvolve nas economias centrais, com seu crescimento econômico auto-sustentado, avanço tecnológico acelerado, hegemonia da burguesia nacional, como padrão de medida para a nossa análise da estrutura do romance latino-americano?

Não me parece. Devemos, no entanto, isolar, para chegar a essa conclusão, o que há de específico e peculiar nas estruturas capitalistas nessa parte do mundo. Creio que as reflexões teóricas de Florestan Fernandes nos levam mais próximo desse objetivo.

Certamente — diz esse autor — o capitalismo desenvolvido na América Latina reproduz as formas de apropriação e de expropriação inerentes ao capitalismo moderno. Há, no entanto, um componente peculiar e típico: a acumulação de capital processa-se para promover a expansão simultânea das economias centrais e dos setores sociais dominantes locais. Na aparência, esses últimos sofrem a espoliação que se monta de fora para dentro, sendo os setores dominantes locais compelidos a dividir o excedente econômico com os agentes das economias centrais. Origina-se, desta forma, um processo permanente de deterioração que impede a concentração do excedente econômico nas mãos dos setores econômicos privilegiados locais. Na verdade, porém, essa deterioração processa-se à custa dos setores destituídos da população, submetidos a mecanismos permanentes de sobre-apropriação e sobre-expropriação (9).

Temos, portanto, dois conceitos que acentuam o caráter peculiar da estrutura social e econômica da América Latina — que evidentemente podem ser projetados a outras partes do chamado “Terceiro Mundo” — representados pela acumulação dual e exploração sobreposta. É evidente que esse processo leva a formas ultra-espoliativas, representadas por mecanismos de exploração particularmente violentos.

São esses últimos conceitos que nos levarão ao entendimento da imbricação das estruturas sociais e literárias — particularmente das romancescas — na América Latina. Veremos que a exploração sobreposta gera um elemento estrutural muito mais intensivo do que o da degradação, que por sua vez se sobrepõe ao conceito de degradação lukacsiano.

Partindo da reflexão de Lukács, e à luz da realidade latino-americana, podemos levantar a hipótese de que a produção romanesca nesta parte do mundo é a pesquisa da sociedade num mundo dominado pelo pânico. Busca inautêntica de valores autênticos, porque mediatizados pelo pânico.

É o pânico das classes subalternas, diante da violência das relações sociais e toda uma superestrutura orientada pela dominação e repressão. O pânico

gerado pelo sistema de que essas fazem parte, mas em cujos labirintos se perdem porque seus objetivos lhes são ocultados, o pânico diante da miséria cuja reprodução é inerente e necessária ao próprio sistema. Mas, também, de forma recíproca, o pânico das classes dominantes, o “*medo aristocrático*” diante do povo oprimido a que tudo é negado. O pânico diante de qualquer processo evolutivo que não seja resultado da “*manipulação de cima*” e que é sentido como ameaçador e ilegal. A consciência da ambigüidade e da fragilidade do sistema que mantém permanentemente no horizonte a possibilidade de ruptura no plano social.

A interpretação de textos deixa ao critério do intérprete uma certa liberdade — afirma Auerbach (10). Contudo, aquilo que afirma, deve ser detectável no texto. Exemplifiquemos, portanto.

A cavalgada do fazendeiro

“El papel sellado es uno ancho y largo, a veces cruzado de esquina a esquina por una franja roja, y que ostenta en el angulo superior izquierdo el escudo de la República Peruana. Bello escudo de simbólica nobleza, nunca como allí tan escarnecido! Formando legajos, rimeros, montañas a las que se llama atestados, expedientes, oficios, se encuentra papel sellado en todo el Perú. En los despachos de los abogados y tinterillos, en las escribanías, en los juzgados, en las reparticiones públicas, en los juzgados militares, en las oficinas de recaudación de impuestos, en los municipios, en la choza del pobre y en el palacio del millonario. “Presente usted un recurso en papel sellado”, es la voz de orden. Desde Lima hasta el último rincón se extiende la nevada asfixiante. Puede faltar el pan, pero no el papel sellado. Es un mal nacional. Con códigos y en papel sellado se ha escrito parte de la tragedia del Perú. La otra parte se ha escrito con fusiles y con sangre. La ley, el sagrado imperio de la ley! El orden, el sagrado imperio del orden! El pueblo, como un francotirador extraviado en la tierra de nadie, recibió ataques desde ambos lados y cayó abatido siempre.”

(O papel timbrado é uma folha larga, às vezes diagonalmente cruzada por uma tarja vermelha, ostentando no canto superior esquerdo as armas da República Peruana. Belo escudo de nobreza simbólica, nunca tão escarnecido! Formando calhamaços, pilhas, montanhas, chamados atestados, expedientes, ofícios, encontra-se papel timbrado em todo o Perú. Nos gabinetes de advogados e advogadinhos, nos cartórios e nos tribunais, nas repartições públicas, nas auditorias militares, nos serviços de arrecadação de impostos, nos departamentos municipais, na choça do pobre e no palácio do milionário. “Apresente um requerimento em papel timbrado” — é a ordem. Desde Lima até o rincão mais afastado, tudo é atingido por essa avalanche asfixiante. Pode faltar o pão mas não o papel timbrado. É um mal nacional. Com códigos em papel timbrado escrevia-se parte da tragédia do Peru. A outra parte com fuzis e com sangue.

A lei, o sagrado império da lei! A ordem, o sagrado império da ordem! O povo, como um franco-atirador vagando pela terra de ninguém, recebendo ataques dos dois lados, derrotado sempre.)

É um trecho do romance de Ciro Alegria (1909-1967), *El mundo es ancho y ayeno*. Alegria é um dos representantes mais conhecidos do modernismo realista entre os romancistas indigenistas peruanos.

Na parte imediatamente anterior da narrativa, há uma aproximação considerável ao conflito central da obra, que resultará na expulsão da comunidade indígena da sua terra, incorporada nas da grande fazenda, que há muito a envolve e estrangula. Dom Álvaro Amenábar y Roldán, senhor da Fazenda Umay, toma conhecimento das alegações do rábula, advogado de meia tijela, que concordou em defender a comunidade na farsa judicial. Manda arrear seu cavalo, e chama para acompanhá-lo dois capangas. Na medida em que os três avançam em direção do escritório do advogadozinho, o autor, sem descrever qualquer detalhe da viagem, aproveita esse espaço de tempo para mostrar um segundo plano, o jogo de interesses familiares, artimanhas e violências, que contribuíram para a formação da fazenda. A cavalgada continua, a tensão aumenta, e a imagem do fazendeiro torna-se cada vez mais ameaçadora. Dois camponeses que observam os três cavaleiros comentam: — “*Ahí va don Álvaro con dos guardaespaldas — Que maldá irán a hacer!*”. A linguagem é popular, reproduzindo o castelhano falado pelos índios da região andina. Com o trecho acima apresentado, como para aumentar a tensão, interrompe-se a narração. O estilo torna-se elevado, o autor dirige-se diretamente ao leitor, para acentuar a importância desta condensação de todo um sistema de dominação. À medida em que o texto se desenvolve, intercalam-se interjeições, frases curtas e contundentes, para reforçar o impacto.

A própria aparência física do “papel timbrado” passa a encerrar um significado sinistro e ameaçador. A comucópia das armas da República passa a simbolizar as riquezas vedadas às classes dominadas, a tarja vermelha do papel, um borrão de sangue. Destacam-se os instrumentos, mecanismos e agentes do sistema de sujeição e de violência que envolve o país inteiro em seus tentáculos, até os recantos mais afastados. E o povo, desentendido, apavorado, afastado, na “terra de ninguém”.

O galope da desgraça

“Olhou a catinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se. Chegaria, naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que ele se entendera. E antes de se entender, de nascer, sucedera o mesmo — anos bons misturados com anos ruins. A desgraça estava em caminho, talvez andasse perto. Nem valia a pena trabalhar. Ele marchando para casa, trepando a ladeira, espalhando seixos com as alpercatas — ela se avizinando a galope, com vontade de matá-lo. Virou o rosto para fugir à curiosidade dos filhos, benzeu-se. Não queria morrer. Ainda tencionava correr mun-

do, ver terras, conhecer gente importante como seu Tomás da bolandeira. Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia saíria da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem. — Um homem, Fabiano. Coçou o queixo cabe-ludo, parou, reacendeu o cigarro. Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia.”

Este é um trecho do segundo capítulo de *Vidas Secas* de Graciliano. A exemplo do texto anterior, o autor recorre a um corte para aumentar a tensão da narrativa: o movimento externo, a caminhada agonizante da família de retirantes através do sertão no capítulo anterior, transforma-se em movimento interno da consciência, na reflexão do vaqueiro Fabiano.

O estilo é conciso, ascético, econômico com os adjetivos, como que não precisa recorrer a eles diante da extrema dramaticidade do tema. Transmite sensações com o mínimo de imagens. Não compromete a harmonia da construção verbal, mas é duro, cruel, como se fosse reflexo da própria natureza.

Essa última é tratada ao longo de toda a obra, em função das personagens, como representação de uma realidade hostil. Não é a sublimação pelo medo diante do desconhecido, a integração ainda precária entre o homem e a natureza inexplorada, ainda não desbravada, dos românticos, nem a visão utilitária do positivismo (11). É a “*terra de ninguém*”, já referenciada em página anterior, o cenário da derrota dos dominados.

A localização no tempo é indefinida. É o presente eterno da desgraça. As personagens estão perdidas dentro dela, sem saber da sua origem nem do seu destino. “*Mas no tempo não havia horas*”, diz o autor em outro romance, o *Angústia*. Ou então: “*sempre tinha sido assim*”, no próprio texto citado. Fabiano é despojado de tudo; da força de expressão, da linguagem: “*um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo*” — reflete numa página anterior; ou ainda “*admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas*”. Foi-lhe tirado a utilidade: “*Nem valia a pena de trabalhar*”. A terra, os instrumentos de trabalho: “*Ao ser contratado, recebera o cavalo de fábrica, perneiras, gibão, guarda-peito e sapatões de couro cru, mas ao sair largaria tudo ao vaqueiro que o substituísse*” — lembra numa meditação anterior. Até sua identidade como ser humano é posta em dúvida: “*Fabiano você é um homem*” — exclama no início do capítulo e depois de uma breve reflexão: “*Você é um bicho Fabiano.*”

Os representantes e agentes da expropriação e da repressão aparecem de uma forma abstrata, partes de uma totalidade complexa incompreensível, de um sistema que tudo envolve. Os “*brancos*” no texto acima, e ainda, “*dono, proprietário, fazendeiro ou soldado amarelo*”.

Há, no entanto, no espírito do vaqueiro, uma esperança além da esperança que não encontra justificativa na realidade, mas desafia a desgraça que vem a galope. Esperaria escondido, duro, lerdo como tatu. Mas um dia do futuro brigaria, lutaria contra o que o apavora no momento: “*um homem, Fabiano*”.

O pânico do governador

Emprestamos o trecho seguinte, do conto, gênero aparentado do romance. É a parte final do *Espelho de tinta*, que integra a série de contos, sob o título de *História Universal da Infâmia*, do escritor argentino Jorge Luis Borges (1900), tido como decano do realismo mágico latino-americano:

“El Doliente me dijo que le mostrava un inapelable y justo castigo, porque su corazón, ese día, apetecía ver una muerte. Le mostré los soldados con los tambores, la piel de becerro estirada, las personas dichosas de mirar, el verdugo con la espada de la justicia. Se maravilló al mirarlo y me dijo: “Es Abu Kir, el que ajustició a tu hermano Ibrahim, el que cerrará tu destino cuando me sea deparada la ciencia de convocar estas figuras sin tu socorro. Me pidió que trajeran al condenado. Cuando lo trajeran se demudó, porque era el hombre inexplicable del lienzo blanco. Me ordenó que antes de matarlo le sacaran la máscara. Yo me arrojé a sus pies y dije: Oh, rey del tiempo y sustancia y suma del siglo, esta figura no es como las demás, porque no sabemos su nombre ni el de sus padres ni el de la ciudad que es su patria, de suerte que yo no me atrevo a tocarla, por no incurrir en una culpa de la que tendré que dar cuenta. Se rió el Doliente y acabó por jurar que él cargaría con la culpa, si culpa había. Lo juró por la espada y el Qurán. Entonces ordené que desnudaran al condenado y que lo sujetaran sobre la estirada piel de becerro y que le arrancaran la máscara. Esas cosas se hicieran. Los espantados ojos de Yakub pudieran ver por fin esa cara — que era la suya propia. Se cubrió de miedo y locura. Le sujeté la diestra temblorosa con la mía, que estaba firme, y le ordené que continuara mirando la ceremonia de su muerte. Estaba poseído por el espejo: ni siquiera trató de alzar los ojos o de volcar la tinta. Cuando la espada se abatió en la visión sobre la cabeza del culpable, gimió con una voz que no me apiadó, y rodó al suelo, muerto.”

(O Enfermo me disse que lhe mostrasse um inapelável e justo castigo, porque seu coração, nesse dia, desejava ver uma morte. Mostrei os soldados com os tambores, a pele de bezerro esticada, as pessoas felizes por estarem olhando, o verdugo com a espada da justiça. Maravilhou-se ao ver isso e me falou: “É Abu Kir, o que executou o teu irmão Ibrahim, o que vai encerrar o teu destino quando me for concedida a ciência de convocar estas imagens sem a tua ajuda”. Pediu-me que trouxessem o condenado. Quando o trouxeram desfigurou-se — era o homem inexplicável do lenço branco. Mandou que antes de matá-lo lhe tirassem a máscara. Eu me atirei aos seus pés, dizendo: Oh, rei do tempo, substância e síntese do século, esta imagem não é como as outras, porque não sabemos seu nome nem o de seus pais nem o da cidade que é sua pátria, de modo que não me atrevo a tocá-la, para não incorrer numa culpa da qual terei de dar conta. O Enfermo riu e disse que ele assumiria a culpa, se culpa houvesse. Jurou pela espada e pelo Corão. Mandei então que despissem o condenado e que o prendessem sobre o couro esticado e lhe arrancassem a máscara: Tudo foi feito. Os espantados olhos de Yakub puderam ver por fim aquele rosto — o seu próprio rosto. Cobriu-se de medo e loucura. Segurei com a minha mão firme a sua trêmula mão direita e mandei que conti-

nuasse olhando a cerimônia de sua morte. Estava dominado pelo espelho: nem sequer procurou levantar os olhos ou virar a tinta. Quando, na visão, a espada se abateu sobre a cabeça culpada, gemeu com uma voz que não me apiedou e caiu no chão morto). (12).

A parte anterior da narrativa informa ao leitor que o governador cruel e sanguinário do Sudão, Yakub, o Enfermo, mantém preso o feiticeiro Abderahmen El Masmudi, irmão do conspirador executado, Ibrahim. Sua vida será poupada, enquanto consiga mostrar ao tirano, imagens mais maravilhosas do que as da Lanterna Mágica. O feiticeiro o faz, espelhando as imagens num círculo de tinta derramada nas mãos de seu amo.

A narrativa mágica diz o que não pode ser dito de outra forma, para evitar a perseguição e contestação do poder estabelecido, para burlar a censura. O realismo mágico latino-americano é produto direto de relações sociais particularmente violentas. Consta que o conto de Borges foi escrito entre os anos de 1933 e 1934, durante o governo conservador-repressivo e subserviente aos interesses comerciais ingleses, do general Augustin P. Justo. Não foge à lógica, portanto, que o leitor seja transportado ao mundo mágico que tem por palco o longínquo Sudão.

A crítica social às condições reinantes na Argentina da época, está, no entanto, implícita no texto. A violência repressiva é mostrada pelo desejo do cruel governante de ver um *"inapelável e justo castigo"* e pela parafernália preparada para a execução. É o retrato da sociedade capaz de desencadear o evento maligno. A liquidação de um pelo outro faz referência à ferocidade da luta no plano social e econômico no âmbito do capitalismo.

As principais condições da narrativa mágico-fantástica estão presentes ao longo do conto *"insinuam alguns"* — escreve o autor na página anterior, mas logo acrescenta: *"O Cap. Richard Burton conversou com esse feiticeiro no ano de 1853"*. Está dessa forma criada, no espírito do leitor, a ambigüidade entre o real e o imaginário, entre uma explicação natural e sobrenatural (13). Com a sua formulação, o autor faz presente um elemento estrutural da narrativa mágico-real: o leitor está mantido ao mesmo tempo em dois mundos, no mágico-maravilhoso e no cotidiano real.

A ambigüidade entre o objeto observado e o sujeito observador, também está presente. O implacável administrador espera que lhe seja concedida a ciência de convocar imagens espelhadas pela superfície das próprias mãos.

O espelho côncavo formado pela palma da mão preenche função específica (14). Indica a visão indireta, a superação da visão direta que é o meio para sair do mundo plano e sem mistérios e entrar no maravilhoso.

Finalmente, a metamorfose, a transfiguração. O governador percebe com espanto e horror que o conspirador condenado transforma-se nele mesmo. Rompe-se o esquema de dominação; o dominante opressor transforma-se em dominado perseguido, a arrogância em pânico. O tirano tem que pagar com a sua vida pelas iniquidades cometidas.

NOTAS

1. Poética IX
2. D. Quixote, Pte. Segunda, Cap. III.
3. Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão*, págs. 20 e 21.
4. Antônio Cândido, *Literatura e sociedade*, págs. 5 e 7.
5. Antonio Gramsci, *Concepção dialética da História*, pág. 52.
6. Antônio Cândido, op. cit., pág. 72.
7. Georg Lukács, *La Théorie du Roman*.
8. Ver tb. Lucien Goldmann, *A Sociologia do romance*, págs. 17, 26 e 27.
9. Florestan Fernandes, *Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina*, págs. 45 e 76.
10. Erich Auerbach, *Mímeses*, pág. 5.
11. Ver reflexões de Nicolau Sevcenko, op. cit. págs. 238 a 242.
12. Tradução de Flávio Cardoso.
13. Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, págs. 38 e 44.
14. Idem, pág. 130.

BIBLIOGRAFIA

- Alegría, Ciro, *El mundo es ancho y ayeno*, Lima, Ed. Varona, 1979.
- Auerbach, Erich, *Mímesis*. S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
- Borges, Jorge Luis, *História universal da Infâmia*, trad. Flávio Cardoso, Porto Alegre, Ed. Globo – 2ª ed. 1978 e Buenos Aires, Emecé Ed. 6ª ed., 1983.
- Cândido, Antônio, *Literatura e sociedade*, S. Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1980.
- Fernandes, Florestan, *Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina*, Rio, Zahar Ed., 1981.
- Goldman, Lucien, *A sociologia do romance*, Rio, Ed. Paz e Terra, 1976.
- Gramsci, Antonio, *Concepção dialética da História*, S. paulo, Ed. Civilização Brasileira, 1984.
- Lukács, Georg, *La Théorie du Roman*.
- Ramos, Graciliano, *Vidas secas*, S. Paulo, Ed. Record, 1981.
- Sevcenko, Nicolau, *Literatura como missão*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.
- Todorov, Tzvetan, *Introdução à literatura fantástica*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.