

# Os fragmentos do diário e o romance em fragmentos: um olhar para o *Húmus* de Raul Brandão

Eloísa Porto Corrêa<sup>1</sup>

## RESUMO:

*A experiência estética radicalmente inovadora de Húmus, sem dúvida, consiste no ponto culminante de uma jornada subversiva ao cânone, iniciada muito antes, em obras como A Farsa e Os Pobres, entre outras. A narrativa é marcada pela mistura de gêneros e de estilos, apresentando traços novelísticos, romanescos e dramáticos, de forma que o trágico, o cômico, o patético e até o lírico ora se revezam ora se misturam, numa prosa extremamente poética. Raul Brandão vai da mistura à subversão, da (re)utilização de tudo ao mesmo tempo (de modo inquieto) à reformulação, à reconstrução, à reinvenção do romance, ou melhor, a uma das possibilidades de reinvenção, que nunca nem sequer se pretendeu definitiva, já que tem três (sub)versões.*

## PALAVRAS-CHAVE:

*Húmus, Raul Brandão, romance, decadentismo.*

## ABSTRACT:

*The newly radically esthetic experience of Humus, certainly, is the mainly point of a subversive journey against canon, it starts early in works like A Farsa and Os Pobres, among others. The narrative is a mixed of genres and styles, showing traces of novelistic and Drama, so the tragic, the comic, the pathetic and even the lyric are mixed and alternate in a extremely poetic text. Raul Brandão goes from the mix to subversion, from (re)useful of everything at the same time to reformulation and reconstruction through reinvention of romance, and better, for a possibility of reinvention, that never try to be definitive, because it already has three (sub)versions.*

## KEYWORDS:

*Húmus, Raul Brandão, romance, decadentismo.*

O tabique caiu, e contemplo a vida. Mas entre mim e mim interpõe-se um muro. O drama não tem personagens nem gestos, nem regras, nem leis. Não tem acção. Passa-se no silêncio, despercebido, entre mim e mim. É um debate perpétuo. (BRANDÃO, 2000, p. 99)

---

<sup>1</sup> Doutoranda pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ  
Professora Substituta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

*Húmus* é, no dizer de Maria João Reynaud, “um livro que se subleva contra a estrutura do romance tradicional, introduzindo processos inovadores que o projetam muito para além do horizonte estético do seu tempo”. Ainda segundo a estudiosa, esta obra acaba “subvertendo as categorias genológicas, desvalorizando os elementos convencionais da narrativa e antecipando as experiências mais inovadoras efectuadas no âmbito da narrativa contemporânea”<sup>2</sup>.

A experiência estética radicalmente inovadora de *Húmus*, sem dúvida, consiste no ponto culminante de uma jornada subversiva ao cânone, iniciada muito antes, em obras como *A Farsa* – narrativa marcada pela mistura de gêneros e de estilos, que apresenta traços novelísticos, romanescos e dramáticos, onde o trágico, o cômico, o patético, o burlesco e até o lírico ora se revezam ora se misturam, numa prosa extremamente poética. Raul Brandão vai da mistura à subversão, da (re)utilização de tudo ao mesmo tempo (do seu modo, um novo modo, que não é menos subversivo e não deixa de ser também ruptura) à reformulação e reinvenção do romance e da escrita romanesca, numa verdadeira implosão para uma nova (re)estruturação, uma possibilidade de (re)construção (que nem é definitiva, já que tem três versões). Chega a subverter, num diálogo intratextual, (personagens de) suas próprias narrativas anteriores, já que alguns personagens são retomados em *Húmus* não para dar uma simples e mera continuidade, mas para alterar a gênese, a natureza e o gênio, como é o caso da Joana, incondicionalmente idealizada em *A Farsa* e (des)romantizada, em certos aspectos, no *Húmus*, já que negligente e omissa em relação à filha (tiranizada por bandidos), nesta última obra.

A profunda sensibilização (por vezes, mesmo comoção) pelos dramas dos desfavorecidos, dos explorados, dos humilhados, notada na obra de Raul Brandão, sem dúvida, afasta-o do romance realista-naturalista<sup>3</sup> (o qual, seguindo uma “concepção mais social do sujeito”<sup>4</sup>, comumente se pauta em teses e questões burguesas e/ou retratando seres humanos animalizados ou animais, agindo segundo instintos, sobretudo os pobres) ou daquele que chamou Alain Robbe-Grillet de “romance

---

<sup>2</sup> REYNAUD, Maria João. *Três Edições, Três Versões*. In: BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Século XX. Vol. 60. Porto: Campos das Letras, 2000. p. 11.

<sup>3</sup> SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. p. 927-974.

<sup>4</sup> HALL, p. 30.

burguês<sup>5</sup>” (que “desce ao abismo das paixões humanas”), praticado até bem depois de Raul Brandão.

Personagens, caricaturas e tipos das obras anteriores de Raul Brandão dão lugar, em *Húmus*, a figuras, que vão se sucedendo sem preocupação com uma trama coesa, seqüencial ou com uma distribuição tradicional de papéis.

Tais figuras não se sujeitariam a uma rotulação canônica ou ao que Alain Robbe-Grillet chamou de “esquemas tranquilizadores – e ao mesmo tempo desesperantes – que tentam limitar os danos e atribuir uma ordem convencional à nossa existência, a nossas paixões”, mas se justificam perfeitamente no incontestável fato de “todos os dias encontrarmos pessoas cujo nome ignoramos e de podemos falar toda uma noite com um desconhecido, quando na verdade não prestamos nenhuma atenção às apresentações feitas pela dona da casa<sup>6</sup>”.

Sugestivas, agressivas, grotescas, fantasmagóricas e fantasmáticas são as figuras, mas desprovidas de protagonismos, antagonismos ou outras funções diegéticas (com começo, meio e fim). Nenhuma figura se destaca mais, nenhuma figura tem a relevância e a posição de destaque dada ao espaço em si, ao húmus, o personagem, o protagonista e o antagonista, em detrimento das figuras (des)humanas ou desumanizadas.

Se há momento em que o caixão que um galego leva às costas me chama à realidade, ao espanto, desvio logo o olhar e reentro à pressa na vida comezinha. Finjo que sorrio e esqueço. Mas sempre não posso! Ano atrás de ano não posso! Não há mais nada! Não há mais do que estas figuras paradas, e as horas verdes que de espaço a espaço caem como gotas de água no fundo dum subterrâneo. Outro ano ainda! Outro passo ainda para a morte! Sinto uma dor sem gritos por trás da imobilidade. Cada hora é menos uma hora na minha vida. E o tempo foge (...) (BRANDÃO, 2000. p. 64)

---

<sup>5</sup> ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Coleção Nova Crítica. [tradução: T. C. Netto] São Paulo: Ed. Documentos Ltda., 1969. p. 13, 18.

<sup>6</sup> Idem, p. 93.

Raul Brandão chama de figura, portanto, esta deterioração do personagem tradicional, experimentada em sua narrativa, na esteira dum Dostoievski, antecipando um dos diferenciadores do *nouveau roman*:

O romance dos últimos anos do século XIX e das primeiras décadas do século XX herdou e desenvolveu a lição dostoievskiana. De Bourget a Musil e de Virginia Woolf a Habermann Broch, esse romance não apresenta apenas personagens complicadas, contraditórias, difíceis de apreender em fórmula ou de explicar linearmente por um esquema de teor causalista, não se limita tão-só a devassar as profundezas e os recessos da interioridade humana (o que, com técnicas diversas, já tinham realizado muitos romancistas anteriores): cria personagens como que descentralizadas, destituídas de coerência ética e psicológica, instáveis e indeterminadas.

O *nouveau roman* conduz ao seu grau extremo este processo de deterioração da personagem. (...) A personagem vai perdendo tudo o que a identificava, lhe conferia solidez e relevo: a genealogia, a crônica familiar, a fisionomia, a idiosincrasia bem definida...<sup>7</sup>

Se, por um lado tais figuras são cada vez menos relevantes em face do espaço circundante e em termos de trama, de enredo; por outro lado, não são superficiais ou planas, como se poderia esperar, ganham complexidade, na medida em que servem de ponto de partida para as digressivas reflexões filosóficas e existenciais de um mundividente narrador.

Aliás, não há sequer uma história, há fragmentos de histórias justapostos, construindo uma diegese, que tem no narrador e nas suas reflexões filosóficas o elo coesivo. *Húmus* é uma superposição de quadros narrativos, sem preocupação com sequência narrativa ou com o desfecho das figuras.

---

<sup>7</sup> AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3ª ed. Portuguesa. Coimbra: Martins Fontes, 1976. p. 279.

Nota-se, na obra, uma quantidade grande de figuras, como aconteceria numa novela. Entretanto, a densidade psicológica nelas contida é grande, como é comum nos romances.

E se as figuras descortinadas em *Húmus* não são tradicionais personagens no que tange aos acontecimentos e peripécias narrativas, também não são figurantes, pelo contrário, enquanto estes transparecem apenas suas exterioridades, as figuras deste romance (porque assim se pretende e se impõe como transformador) *Húmus* transparecem suas interioridades (porque é isto o que interessa ao romance) muito mais do que suas peripécias, descontinuadas e/ou omitidas. É o avesso das figuras todo o tempo o que se explicita, como antes foi o “avesso da Candidinha” explicitado em *A Farsa* durante um capítulo (“Candidinha do avesso”) e outras passagens.

Reúne numa mesma obra cenários que parecem retirados de uma pintura expressionista, cores altamente simbólicas e significativas.

(...) E falo mais alto porque a ouço mexer... Todos suportam o drama de todos os dias, o cinzento de todos os dias, as aflições e a usura que tornam as figuras ridículas e coçadas. Todos suportam os tratos que envelhecem e preparam para a cova, os pequenos interesses, a inveja, a ambição, a dor física. Todos os dias a Hermengarda amarga os brasões da Biblioteca, a Bisbórria todos os dias cisma na sua respeitabilidade, e aturam o azedo que pouco e pouco se deposita nas almas – e com isto uma coisa desconforme, que se levanta e deita conosco, não se tira do nosso lado em quem ninguém fala e com quem temos por força de coabitar (...) (BRANDÃO, 2000. p. 67)

Expressionismo que não raramente deságua num veio inconsciente de surrealistas águas, como se observa no fim do fragmento anterior e nos seguintes fragmentos:

A vila é tumular e encardida, mas oculta dentro dos seus muros um sonho desconforme. Talvez **desconexo**, mas desconforme. O sonho é dele: a própria casa de granito revê sonho.

O Gabiru mistura, revolve, extrai **sonho do sonho**. (...) (BRANDÃO, 2000. p. 71, grifos nossos)

Atrás da insignificância andam os céus, os mundos, os vagalhões doirados. Anda o desespero. Anda o instinto feroz. Atrás disto andam as enxurradas de sóis e de pedras, e os mortos mais vivos do que quando estavam vivos. Atrás do tabique e das palavras anda a Vida e a Morte e outras figuras tremendas. Atrás das palavras com que te iludes, de que te sustentas, das palavras mágicas, sinto uma coisa descabelada e frenética, o espanto, a mixórdia, a dor, as forças monstruosas e cegas. (BRANDÃO, 2000. p. 67)

Aliado a isso, a obra contém uma visão altamente subjetiva e impressionista por parte do Narrador, que já não pretende se eximir da “subjetividade total<sup>8</sup>”, assume-a, usa-a até as últimas conseqüências sobre as figuras e ambientes focalizados: “Chove. Cada vez vejo mais turvo (...) Esta manhã de chuva é um minuto no rodar infinito dos séculos e os seres que passam meras sombras.” (p.69).

Aliás, o fato de haver três versões, três nuances da obra *Húmus*, repintadas em três momentos diferentes da vida do autor, já revela o impressionismo com suas múltiplas versões, com suas diferentes visões para a mesma paisagem ou objeto em diferentes momentos. Versões impressionistas de um mesmo recorte, como os quadros de Monet.

As reflexivas digressões filosóficas, metafísicas, existenciais são mais importantes do que a própria trama, do que os próprios personagens e suas histórias, secundarizadas. A figura principal da narrativa é o fragmentado narrador-filósofo (em 1ª ou em 3ª pessoa). Assim, o narrador se sobrepõe e superpõe à matéria narrada, de forma que a história é menos importante do que as digressões existenciais e líricas. O Eu-profundo do narrador se impõe a todos os outros “eus”, tornando os ambientes delírios, devaneios, reflexões e hipóteses. Aliás, nesta obra os breves momentos narrados chegam a soar mais como digressões da extensa reflexão filosófica e líricas, que predominam na obra.

---

<sup>8</sup> ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Coleção Nova Crítica. [tradução: T. C. Netto] São Paulo: Ed. Documentos Ltda., 1969, p. 92-93.

A inexistência de personagens tradicionais, substituídos por esparsas figuras fragmentadas, poderia suscitar que nesta narrativa não “há interesse pelo homem” e nem “pela sua situação no mundo”, no entanto a “subjetividade total” da instância narradora garante “que o homem ali está presente em cada página, cada linha, cada palavra” pois, “ainda que neles se encontrem muitos objetos descritos com minúcias”, está “sempre em primeiro lugar o olhar que os vê, o pensamento que os revê<sup>9</sup>”, sobre eles refletindo, ponderando, pensando, lançando suas indagações e problematizações.

A preocupação com a construção e o uso da linguagem poética são intensos, como é usual na escrita brandoniana. Há passagens que são verdadeiros poemas em prosa, preocupados com sonoridade, visual, entre outros recursos poéticos, como na belíssima onomatopéia abaixo:

(...) Um dia – uma semana – um século – e só o pêndulo  
invisível vai e vem com a mesma regularidade implacável – para a  
morte! para a morte! para a morte! (BRANDÃO, 2000. p.58)

Primeiramente três expressões temporais marcam a passagem do tempo ("Um dia – uma semana – um século"), em seguida outras expressão repetida três vezes (“para a morte! para a morte! para a morte!”) marca o ponto culminante do tempo: a morte, o ponto final do tempo, ambas as seqüências simulando visual e sonoramente as batidas do pêndulo de um relógio despertador (antigo).

O Gabiru, alterego assumido do Narrador (como foi a Candidinha em *A Farsa*: “a Candidinha é o meu sonho”), e muitas das figuras desgraçadas retratadas na narrativa, no fim das contas, não deixam de ser prolongamentos do Lírico Narrador, não apenas por revelarem, problematizarem e ilustrarem reflexões suas, mas por muitos deles consistirem em fragmentos incompreendidos ou reprimidos de si mesmo. O narrador se fragmenta, a narrativa se fragmenta, os personagens se fragmentam em figuras fragmentárias... A narrativa e tudo se fragmenta porque fragmentado é aquele que narra, ou melhor, porque aquele que narra se fragmenta para tentar melhor se entender. As figuras apresentam-se mascaradas, porque muitas são as máscaras sociais e situacionais usadas pelo Narrador (e pelas pessoas que com ele convivem). As interioridades são reprimidas, enoveladas e mascaradas, pois assim encontra-se a

---

<sup>9</sup> Idem, p. 91.

interioridade daquele que narra. Até a pessoa verbal fragmenta-se: ora narrando em 3ª, ora em 1ª, ora no plural, ora no singular, são vozes narrativas fragmentadas. É a fragmentação, o estilhaçamento levado às últimas conseqüências. A agonia de ver muitos e até a si próprio (por vezes) envolto numa massa (massificação e futilização dos seres), tiranizado por uns e tirano de outros, de ver o sonho morrer, a utopia morrer, a esperança morrer; a inteireza e a plenitude caindo por terra Decadência de tudo. De ver a morte da sociedade, da preocupação com o outro, em prol de um sonho capitalista que substitui o sonho humano (e o social, a utopia), que cada vez mais castiga, explora, oprime e indigna o semelhante e a si mesmo, na medida em que (des)humaniza-se, (des)humanizando o outro.

O **espaço físico** torna-se cada vez mais **ativo** ao lado e em volta das figuras (nele envoltas), sobre elas participativo, envolvente, fantasmático e fantasmagórico, degradado e degradante, numa troca de influências assombrosas e corrosivas, como o húmus que dá e recebe vida e morte, que gera e corrói, que contém (e que sempre lembrará isso aos seres) a vida e a morte: “O candeeiro ilumina e a sombra rói as fisionomias” (p. 59).

Entretanto, diferentemente do **espaço naturalista** que determina física, social e até psicologicamente as personagens, este espaço de *Húmus* se impõe como o responsável (uma espécie de personagem central, de instância superior entre as figuras) pelo ciclo vital (assombrando e fazendo o Narrador lembrar a todo momento o destino final da matéria: a morte); mas não se apresenta como o exclusivo responsável pelo condicionamento dos seres e de seus comportamentos, em parte até influenciados pelo *statu quo*, por suas relações ou pelo acaso, é verdade. O verdadeiro responsável pelos comportamentos estaria oculto (sendo constante objeto de observação e reflexão do Narrador) e seriam os enovelamentos interiores de cada figura, ocultos sob a máscara social de formalidades, tornando cada ser único e inexplicável, apesar das semelhantes máscaras e dos mesmos gestos reprimidos. Aliás, exterioridade (máscaras e gestos), cheia de manias, de transtornos obsessivos, de compulsões, que ora mascaram e ora revelam algo da interioridade, como num jogo de cartas, como num blefe ou numa armação de jogada de baralho.

O cronótopo (ou o binômio espaço-tempo), encarnado pelo *Húmus* e materializado (corporeificado) pela vila, torna-se a figura central da narrativa, mais forte, importante e poderosa do que qualquer das figuras humanas, estas últimas sendo meros fragmentos transitórios de húmus. Há uma clara eliminação das fronteiras entre



tempo e espaço, pelo menos nesta forte figura que constitui o hùmus. O tempo psicológico sobrepõe-se em importância e em recorrência ao cronológico, resumido às datas anacrônicas que simulam a escrita de um diário (aliás, opção diarística oportuna, justificável e compatível com a intenção de sobrepor o lirismo e as especulações filosóficas à narração).

Caminha, o narrador lírico, em seu “lirismo moderno”, do “conteúdo explicitamente social” para o intimismo e vice-versa, “resultado de uma integração entre a emoção e o desejo de interpretar o mundo; integração responsável pelo nascimento de uma significação que, ao revelar o mundo, revela o sujeito que o considera poeticamente, unindo-se, mais nitidamente, o emocional e o reflexivo<sup>10</sup>”.

O próprio Narrador anuncia, no fragmento em epígrafe neste capítulo, que o seu “drama interno” será o mote central da trama: “O tabique caiu, e contemplo a vida”, “entre mim e mim interpõe-se um muro”, “(O drama) Passa-se no silêncio, despercebido, entre mim e mim”, “É um debate perpétuo”; drama central este que secundariza e submete todos os demais elementos da narrativa tradicional: “O drama não tem personagens nem gestos, nem regras, nem leis. Não tem acção.” (p. 99). Desta forma, percebe-se que o Narrador (lírico) e seu drama interior, sobrepor-se-á, assumidamente à matéria narrada, mero mote para suas incursões líricas, filosóficas e existenciais.

Como também já anunciara no fragmento anterior, explorará também recursos dramáticos como os diálogos, monólogos ou falas soltas e diálogos lançados como mote para as reflexões existenciais e filosóficas do narrador:

– É necessário abalar os túmulos e desenterrar os mortos.

É o Gabiru que se põe a falar sem tom nem som. Um homem absurdo. (...) É uma parte do meu ser que abomino (...) Se quero ser prático, gesticula dentro do casaco arrepiado: – A alma! – A alma! – Singular filósofo! É capaz de desejar a morte para ver o que há lá dentro (...) (BRANDÃO, 2000. p. 69)

Há capítulos inteiros de monólogos do narrador-lírico, ou de diálogos deste com sua alma, ou seu lado sonho (Gabiru), ou momentos em que se dirige ao leitor, fazendo-

---

<sup>10</sup> SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2001, p. 27.

o de interlocutor (como fazia Machado), como se pode observar nos fragmentos a seguir: “Meses inteiros ninguém lhe arranca palavra, dias inteiros ouço-o **monologar** no fundo de mim próprio” (p. 69, grifos nossos), “Agora ninguém o arranca a infundáveis **monólogos caóticos**: - A morte! a morte! a morte! – Incongruência, obscuridade e dor também (...)” (p. 71, grifos nossos). Assim, como já foi dito, Gabiru demonstra-se, indubitavelmente um alterego do próprio narrador-lírico, que se prolonga em digressões, espécies de monólogos sobre morte, vida, teologia, filosofia, existência...

A teatralidade aparece também no plano da diegese, já que todos os personagens apresentam máscaras, *personas*, e representam uns diante dos outros, o que acaba por homogeneizar os comportamentos, pautados em convenções que mascaram a interioridade dos seres. Equivalendo o mundo, a vida a um enorme palco:

(...) Estamos enterrados em convenções até o pescoço: usamos as mesmas palavras, fazemos os mesmos gestos. A poeira entranhada sufoca-nos. Pega-se. Adere. Há dias em que não distingo estes seres da minha própria alma. Há dias em que através das **máscaras** vejo outras fisionomias e, sob a impassibilidade, dor; há dias em que o céu e o inferno esperam e desesperam. **Pressinto uma vida oculta, a questão é fazê-la vir à supuração.** (BRANDÃO, 2000, p. 69, grifos nossos)

Fato que não deixa de criticar e condenar a artificialidade imposta pela sociedade e até, de certa forma, por certas correntes estéticas, como o Parnasianismo, com suas impassíveis descrições de obras de arte e de paisagens; ou como o Arcadismo, com seus paraísos artificiais e mulheres ideais; ou como no próprio Simbolismo, contemporâneo de Raul Brandão, em que a o eu-lírico se afastava da realidade, não para falseá-la, mas para fugir de sua podridão, ocultando-se no esoterismo, nas religiosidades exóticas, nas drogas ou em outros abrigos fugazes. Paira na narrativa, assim, um ambiente decadentista, sem sombra de dúvida, até por causa da sombra e da dúvida que assolam o Narrador especulador mas niilista, descrente em soluções ou saídas para a miséria da condição humana.

Nestes cenários, neste espaço (físico e social), percebe-se, ainda, uma perda dos contornos bem delineados (como se costumava construir até o Realismo-Naturalismo),

de maneira que os espaços aparecem ora envoltos por uma névoa impressionista; ora deformados por violentas descrições expressionistas; ou até, outras vezes, transfigurados por desconexões surrealistas, como se viu no capítulo anterior. Sem dúvida, embebidos de uma vasta simbologia

Assim, em *Húmus*, há um avanço ainda maior na experiência inovadora (em relação à sua própria obra e ao que se produziu contemporaneamente), na subversão genológica e estilística ou, antes, a exploração incontida (por rótulos de gênero, de estética, de estilo ou padrões literários) de recursos expressivos de diferentes gêneros e estilos. É praticada na escrita brandoniana a (per)versão desde aos elementos estruturais do romance até a (per)versão aos seus próprios romances, já que produz várias versões para *Húmus*, em que cria novas versões (ou perversões) para personagens de outras obras suas. O cronótopo (ou o binômio espaço-tempo) é personagem mais importante do que qualquer das figuras, meros fragmentos transitórios do húmus, que a tudo controla. O narrador se sobrepõe à matéria narrada, de forma que a história torna-se menos importante do que as digressões existenciais e líricas. O Eu-profundo do narrador se impõe a todos os outros “eus”, tornando os ambientes em delírios, devaneios, reflexões e hipóteses.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3ª ed. Portuguesa. Coimbra: Martins Fontes, 1976.

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Século XX. Vol. 60. Porto: Campos das Letras,

2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. [Tradução de Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro] 7ª Edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 102 p.

REYNAUD, Maria João. *Três Edições, Três Versões*. In: BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Século XX. Vol. 60. Porto: Campos das Letras, 2000.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Coleção Nova Crítica. [tradução: T. C. Netto] São Paulo: Ed. Documentos Ltda., 1969.

SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 15ª Edição. Porto: Porto Editora, 1989. 1263 p.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2001.