

Literatura, espelho da América?

Introdução

Na América Latina a literatura foi freqüentemente uma atividade devoradora. Quero dizer que durante a formação nacional dos nossos países quase tudo devia passar por ela, e por isso ela foi uma espécie de veículo que parecia dar legitimidade ao conhecimento da realidade local. O orador, o escritor de estilo sugestivo, o visionário inspirado entram na fórmula do estudioso e do analista, de tal forma que sem literatura os seus trabalhos pareciam menos capazes de convencer. Sarmiento, Rodó, Euclides da Cunha, Gilberto Freire são exemplos de intérpretes da realidade que têm aspecto sobretudo de escritores, de tal modo que os seus textos se justificam antes de mais nada como literatura.

Mas neste fim de século XX ela não tem mais na América Latina a importância tirânica de outrora, e no campo dos estudos históricos, políticos, sociais, os especialistas ganharam o direito de traduzir as suas idéias em linguagem de cunho mais específico. Por isso surgem algumas perguntas: a literatura estaria no fim da sua tutela? Ao deixar de ser veículo indispensável para apresentar a realidade dos nossos países, ela se concentra em si própria; isto é enriquecimento ou perda? Concentrando-se em si própria, fechando-se sobre si, estaria ela ganhando ou perdendo validade? Se estiver ganhando validade, cabe uma última pergunta: é possível usar as técnicas do “fechamento” para continuar exprimindo a realidade que antes se exprimia pelas técnicas da “abertura”, graças às quais podia inclusive transbordar dos seus domínios e se associar à história, à política, à sociologia?

Na tentativa de responder, farei algumas considerações. Primeiro, sobre a literatura em geral no mundo contemporâneo. Depois, sobre a representação do real e as novas linguagens, usando como exemplo o caso do regionalismo.

I

A literatura corresponde à necessidade universal de dar forma à fantasia, inclusive (talvez sobretudo) a fim de compreender melhor a realidade. A sua natureza reside neste paradoxo, e a respeito convém citar um estudioso francês: “O *homo vates* é pelo menos tão antigo em nós quanto o *homo faber*, e dos dois é o que tem mais peso na vida interior da humanidade”¹. Trata-se, portanto, de um caso de discernimento do real por meio da deformação, do arbítrio, da alternativa fictícia, e não por meio da observação e do registro. Tendo uma função psíquica e uma função social, a literatura pressupõe a combinação adequada de utilidade e gratuidade. Pensemos um pouco na gratuidade.

Nossa época é aparentemente dominada pelo critério de utilidade. No entanto, é visível nela um traço ao mesmo tempo alentador e dramático: a procura intensa,

quase frenética, da fantasia, inclusive sob a forma extrema de recurso ao entorpecente. No campo da arte este fato parece mecanismo de defesa e ao mesmo tempo conquista. Defesa do direito de exercer a fantasia; conquista de territórios insólitos, por vezes chocantes, que valem como demonstração (mesmo desesperada) dos direitos e da liberdade do artista.

Isso pode gerar uma anarquia estética, segundo a qual, por exemplo, são consideradas obras legítimas tanto o quadro rigorosamente composto quanto o projeto mais solto e arbitrário. Por exemplo: uma pilha de jornais com um trator em cima, ou um pano enrolado num cabo de vassoura, como se pode ver em exposições de arte. De um lado estes fatos podem significar o caos; mas de outro podem ser também o triunfo da fantasia e, com ela, o da liberdade, dois ingredientes fundamentais para assegurar a existência e a sobrevivência da arte e da literatura.

Este estado de coisas talvez signifique o crepúsculo das maneiras de fazer arte e literatura a que estamos habituados, mas não corresponde certamente ao crepúsculo da arte e da literatura. É possível que o caos do nosso tempo seja a antevéspera de uma era regida por nova disciplina (como foi a do classicismo), que a disciplina seja inevitável se a arte e a literatura funcionarem como formas vivas e atuantes, capazes de desempenhar a função psíquica e social que não podem deixar de desempenhar, pois esta é a sua finalidade.

Uma pergunta lateral inevitável é se essa nova disciplina poderá surgir, não através da literatura que se exprime pela palavra escrita, mas através de outros meios expressivos, como a televisão, que se tomou avassaladora em nossos dias e é a grande maneira de satisfazer a necessidade cotidiana de fantasia. Não sou capaz de responder. Posso apenas conjecturar, imaginando, por exemplo, que talvez a mídia atual seja, em nosso mundo tumultuoso, uma forma tosca de manifestação estética que ainda ensaia os primeiros passos para se tomar algo mais elaborado no futuro. É possível, por exemplo, que a novela de TV, tão importante em países como o Brasil e o México, seja um gênero capaz de transformar-se em algo de real qualidade estética, representando uma grande contribuição da América Latina à literatura dramática do próximo século, como a tragédia grega saiu do carro de Téspis. Isto equivale a dizer que dos meios atuais de comunicação de massa poderiam sair um dia os Brechts e Pirandellos, os Borges e Machados de Assis, os Eliots e Maiakovskis, - isto é, os dramaturgos, ficcionistas e poetas da modernidade futura, ajustando o espírito do tempo à alta qualidade da produção, por meio dos recursos técnicos atuais e futuros. Alguma coisa desse tipo deverá ocorrer, porque o certo é que a arte e a literatura são atividades permanentes, correspondendo a necessidades imperiosas do homem e da sociedade.

II

A atual liberdade caótica da arte e da literatura tem raízes em certos aspectos do Romantismo, e é preciso não esquecer que com o Romantismo coincidem os movimentos de independência da América Latina, cronologicamente ligados à grande

aventura iniciada na segunda metade do século XVIII, que redefiniu a posição do homem na natureza, através da técnica, questionou as relações em sociedade, abriu a era das utopias sociais modernas, quebrou a noção de modelos intangíveis e eternos. O Romantismo forneceu uma espécie de enquadramento ideológico ao sentimento nacionalista, desenvolvido com os movimentos latino-americanos de independência, mas antes de pensar nisto é preciso falar do seu significado geral. Para começar, lembro que talvez ainda estejamos sem perceber dentro do Romantismo, no que concerne arte e literatura; e talvez no século XXI os estudiosos venham a dizer que a chamada Era Contemporânea terminou no fim do século XX com a Terceira Revolução Industrial e Técnica, a crise das utopias sociais, a dissolução das atitudes estéticas e literárias de tipo romântico... Isto, repito, porque o estado de coisas que indiquei acima começou com a grande ruptura do Romantismo, como diz, entre outros autores, Vladimir Weidlé.²

Segundo Weidlé, o Romantismo foi algo dissolvente, que encerrou a era da literatura concebida como estilo. Estilo, no seu modo de ver, é um princípio profundo de unificação, impondo a obediência a certas normas que garantem a identidade da obra e a referem a algo exterior e superior a ela, como a crença religiosa, a fidelidade a ideais, etc. Diz Weidlé que o Romantismo teria rompido o vínculo da obra com essas referências, suprimindo assim a possibilidade de estilo e de coerência, que segundo ele é assegurada sobretudo pelo sentimento religioso. Tendo perdido o estilo e a coerência que ele assegura, a literatura contemporânea é feita de obras voltadas sobre si mesmas, que são fragmentos sem referência externa válida, com todas as grandezas e misérias que isto acarreta.

Para Weidlé esta é uma situação de crise, que se resolverá pelo advento de um reencontro da arte e da literatura com novos princípios unificadores, mas não pela restauração de formas e concepções passadas, o que seria, nas suas palavras, “arbitrário” e “ilusório.” Ao contrário, “as maiores obras modernas são aquelas onde a crise se manifesta com maior clareza, embora a sua grandeza não impeça que elas se achem na entrada de um impasse ou na beira de um precipício. Nada poderia mudar semelhante estado de coisas a não ser a transformação *espiritual* da nossa arte e do mundo onde vivemos” (pp. 7-8).

Cito este autor esquecido, cujas idéias religiosas e políticas não partilho, para mostrar como é antiga a noção de “crise” na literatura contemporânea, e para concordar com ele que o Romantismo foi a grande clivagem. A literatura do século XXI talvez se caracterize pela substituição da nossa longa era romântica por novas concepções de grande força normativa, nascidas da dissolução que o Romantismo promoveu e que caracterizam a linha mais significativa da produção literária do Ocidente nesses dois últimos séculos.

Vejam agora alguns traços de origem romântica que se tornaram essenciais na literatura contemporânea.

Antes de mais nada, a liberdade de escrita, pondo fim à tirania dos gêneros e suas normas impositivas, reforçadas pela noção inviolável de “conveniência.” Desde o Pré-romantismo pode-se observar o nascimento de uma prosa poética (ti-

po Macpherson) que levou ao poema em prosa e deste ao verso livre, pressupondo a dissociação entre poesia e métrica, um dos alicerces da poética moderna. Outro exemplo foi o triunfo do romance, gênero sem regras fixas que antes era secundário e se desenvolveu com grande liberdade, superando os antigos gêneros narrativos nobres, como a epopéia e o conto em verso.

A liberdade de escrita liga-se diretamente ao gosto pela inovação, ao contrário da tendência clássica para reproduzir o mais possível as formas e obras do passado. Daí uma literatura de movimento, não de estabilidade, que leva à experimentação renovadora, antes incompatível com o reinado das normas rígidas. Mas é preciso notar que aquela estabilidade era relativa. Mesmo que não se possa falar em experimentação como abertura constante para a experiência, houve sempre nos séculos clássicos sucessivas renovações, pois sem elas não há literatura. Só que a renovação se apresentava como tentativa de recuperar as formas e tendências passadas, sendo a idéia de retorno vista como algo positivo, não negativo. Exemplo disso é a reforma efetuada pelos poetas franceses da Pléiade, no século XVI. A partir do Romantismo, ao contrário, mesmo quando prolongava ou restaurava, o escritor alegava a qualidade de inovador, porque inovar se tornou um timbre de nobreza. Levando à frente os pressupostos individualistas, ele se considerava alguém com o direito de fazer o que lhe parecesse melhor, e não como alguém que obedece critérios de há muito pré-estabelecidos. Em nosso tempo, esse senso de liberdade como nobreza da mente levou de maneira paradoxal a novos dogmatismos, devido à ânsia de ser contra qualquer dogma e de inovar sempre; o dogmatismo dos surrealistas franceses é um exemplo disso. Na literatura em movimento, a inovação se torna uma lei tirânica, assegurada pela experimentação.

Outro traço devido ao Romantismo foi o que se pode chamar de tendência para a auto-destruição do discurso, que antes era concebido como instrumento de expressão, mas igualmente de comunicação, de mensagem inteligível aos que podem recebê-la. A auto-destruição significa, pelo contrário, redução drástica da comunicação em benefício da expressão, mas de uma expressão que freqüentemente visa a impor, não o recado de um indivíduo, e sim o impacto do próprio discurso, tomado como finalidade de si mesmo. Penso nos textos oriundos das tendências para o fragmentarismo, o hermetismo, a elipse, o subentendido, o absurdo. Isto pode aparecer em casos relativamente simples, como a poesia do *nonsense* no Romantismo brasileiro, que foi uma espécie de jogo ocasional de jovens poetas estudantes. Mas aparece também na obscuridade programada de Mallarmé e na associação livre dos surrealistas, culminando na confiança ao acaso, como no jogo combinatório chamado *cadavre exquis*. Ou ainda no projeto monumental de Joyce no *Finnegans wake*.

Em muitas dessas experiências há uma espécie de superação da linguagem concebida como comunicação. O resultado são linguagens que parecem ter por finalidade a elaboração de estruturas cuja validade reside na lógica interna, não na referência, e são portanto muito mais desligadas do lugar e do tempo, visando a um espaço semântico que transcende a representação do espaço físico e social. Entretanto, nas literaturas latino-americanas o Romantismo foi em grande parte o esforço de dar

expressão literária ao nosso espaço físico e social, o que não é contraditório, porque as sementes de negação do discurso comunicativo germinaram lentamente, florescendo principalmente no século XX.

No Brasil o Romantismo coincidiu mais ou menos com a independência política e favoreceu a definição do nacionalismo, por ser uma estética voltada para as particularidades do país, isto é, tudo aquilo que constituía a sua característica e marcava a sua singularidade. E isto era indispensável para a jovem nação se sentir diferente de Portugal. As particularidades do país compreendiam a sua natureza, os seus habitantes autóctones, a fisionomia e os costumes das suas diferentes regiões, tudo convergindo para caracterizar um certo tipo de homem. Neste sentido, o sentimentalismo e a tendência confessional serviram para sugerir que a primeira pessoa do discurso caracterizava individualidades singulares, num ambiente singular, reforçando a afirmação da diferença nacional, que fundamentava o nacionalismo e justificava a independência. Romantismo, nacionalismo, individualismo, cor local - todos se uniram numa fórmula de fundação dos países latino-americanos, e a isto se juntou o desejo de dar dimensão literária aos falares regionais e aos traços de diferenciação lingüística de cada país.

Nos nossos dias a situação é diversa e há por toda a parte a tendência à cosmopolitização, com a superação dos particularismos e até eventualmente das nações com a formação de blocos supranacionais. O contacto de todas as partes do mundo pela TV, a universalização de usos e costumes, a possibilidade de saber imediatamente o que acontece no mundo - significam uma era nova e, na literatura, a superação dos particularismos. Com isso a América Latina tende a assumir linguagens mais ou menos desligadas do projeto nacional, parecendo renunciar cada vez mais a um de seus timbres tradicionais, que foi o culto do traço local, inclusive sob a forma de regionalismo.

No Brasil, o abandono dos projetos literários de cunho nacional se acentuou nos meados do século XX. Um exemplo é o da chamada “Geração de 45”, que reagiu na poesia contra o pitoresco e o nativismo, bem como contra o excessivamente local, voltando-se para os temas universais por meio de linguagens inspiradas em poetas europeus. Esta tendência foi ainda mais longe em certos tipos de vanguarda, como o Concretismo a partir dos anos de 1960, rejeitando a tradicional preocupação com o país, em benefício de um universo onde predomina o trabalho da linguagem, em textos nos quais a construção vinha a primeiro plano, relegando o antigo “tema nacional” para a sombra. Seriam essas tendências um sinal de fim do particularismo romântico e o início de uma era universalista, como foi em grande parte a da literatura europeia no século XVIII, tendo como ponto de referência o classicismo francês?

E aí surge um problema: dado o império dessas tendências, é possível pôr de lado os “temas” de caráter particularista em países como os da América Latina, que ainda não foram homogeneizados sobre a base dos padrões urbanos avançados; países nos quais subsistem áreas consideráveis de particularismo essencial nos costumes, na fala, nas crenças? Isto estabelece uma tensão cuja solução está pendente. A fim de

dar corpo às considerações feitas até aqui, abordarei a questão da narrativa regionalista na literatura brasileira.

III

Nas literaturas da América Latina é muito mais difícil compatibilizar uma expressão de cunho universalista, associada a um discurso auto-referido, com a necessidade de exprimir os traços particulares característicos. De fato, por um lado elas pertencem ao universo lingüístico e ideológico do colonizador, e portanto acompanham as tendências das literaturas do Ocidente. Mas por outro lado sofrem a pressão de uma realidade diferente, que parece exótica em face das matrizes. Nos países de velha urbanização, com populações bem integradas no padrão ocidental, o problema, ou não existe, ou se propõe de maneira completamente diversa.

Na literatura brasileira, “regionalismo” designa sobretudo a narrativa cujo tema é a vida nas zonas afastadas, com usos e modos de falar próprios, em grande parte de cunho arcaico. Esta modalidade era apresentada em meados do século XIX pelo erudito Odorico Mendes como a terceira via possível e mais peculiar de uma literatura nacional (grande projeto daquele momento), sendo as duas outras o indianismo e os temas urbanos, de cunho mais próximo ao das literaturas européias.³

No Brasil o regionalismo na narrativa nasceu praticamente ao mesmo tempo que o romance, na altura em que escrevia Odorico Mendes. Mas, ao contrário do que ocorreu em outros países da América Latina, os livros de maior qualidade da nossa ficção foram desde o início os que representavam a vida nas cidades, como demonstra a obra de Machado de Assis.

Levando em conta os traços característicos do Romantismo (no sentido extenso mencionado acima), o “normal” seria que a narrativa regionalista tivesse tido o seu período áureo no século XIX e decaísse no século XX, à medida que o discurso literário tendia a se universalizar e a trocar a representação do mundo pela criação de universos verbais autônomos. No entanto, deu-se o oposto, pois a maior obra de cunho regional da narrativa brasileira, a de Guimarães Rosa, apareceu em meados do século XX, quando o regionalismo era geralmente considerado uma tendência superada, por ser comprometida com o pitoresco e um exotismo interno que contrariava a universalidade do discurso. Vejamos de mais perto este aparente paradoxo, indicando rapidamente os momentos sucessivos da narrativa regionalista no Brasil, por meio de algumas amostras.

No primeiro momento o regionalismo parece um instrumento de descoberta do país através da ficção. Ao localizar o entrecho numa zona remota, descrevendo os seus costumes e a sua paisagem, o escritor parecia estar revelando a realidade aos leitores. Isso o fazia sentir-se mais brasileiro, e ser brasileiro, ser diferente através da literatura, era o principal critério de valor no quadro da jovem nação que afirmava a própria identidade. Nesses casos, o regionalismo aparece como triunfo do particular, concebido à maneira de referência externa que justifica e dá sentido, tanto ao texto, quanto à função do escritor.

Alguns autores, como Franklin Távora, faziam do regionalismo uma arma de cunho quase político, ou pelo menos ideológico, procurando mostrar que a descrição da vida nas regiões afastadas (no seu caso, o Nordeste) indicava a existência de uma verdadeira autonomia cultural das regiões. Era uma espécie de separatismo literário. Mas outros obedeciam a um claro projeto de integração nacional através do regionalismo, como José de Alencar, que produziu uma obra extensa, abordando os três universos temáticos: índio, região, cidade, E também Alfredo de Taunay, que, mais do que Alencar, ficou na história da literatura como autor regional, embora tenha escrito também narrativas urbanas de boa qualidade. Esses autores procuravam uma linguagem mais simples, ajustada ao assunto, e davam realce à descrição da natureza e dos costumes, que para eles era o lastro nacional, destinado a fazer do leitor um patriota, uma pessoa cujo amor pelo país era reforçado graças à literatura.

Estes são autores classificados dentro do Romantismo propriamente dito, isto é, uma corrente que termina no decênio de 1870. Não é raro os críticos considerarem como regionalistas mais característicos certos autores de gerações seguintes, que se enquadram oficialmente no Realismo. É que esses autores se preocuparam em reforçar o elemento documentário, sobretudo lingüístico, ao ponto dos seus livros necessitarem glossários para boa compreensão. Mas não há razão maior para considerá-los *mais* regionalistas. O que os caracteriza é o incremento do pitoresco e um tratamento mais anedótico do personagem, cuja função parece a de servir de espetáculo para o homem da cidade. Numa fase de intensa urbanização, como foram o fim do século XIX e o começo do século XX, esses autores parecem pressupor um leitor urbano que, para reforçar a sua qualidade, contempla ludicamente a vida rural como quem aprecia o contraste reconfortante de um quadro pitoresco, e (felizmente) diferente. Nesses casos, o regionalismo parece funcionar como elemento de segregação entre campo e cidade, e os personagens são absorvidos pela paisagem e os costumes. Mesmo em autores de muito boa qualidade, como Afonso Arinos, é visível esta reificação, que é um modo de alienação através da literatura, para conforto do leitor urbano, que se sente confirmado nos seus privilégios de civilização. Esta corrente se transformou numa moda avassaladora, não apenas na ficção narrativa, mas na poesia, na canção, no anedotário, gerando o tipo de baixo regionalismo conhecido como “literatura sertaneja,” que se estendeu como forma paralela às melhores tendências literárias até depois de 1930.

No decênio de 1930 esse pitoresco freqüentemente alienador cedeu lugar a outra modalidade, cujas melhores expressões se encontram no chamado “romance nordestino.” Nele, o regionalismo perde o cunho pitoresco, o ar de coisa curiosa, e também a idealização nacionalista, para adquirir um cunho de aspereza crítica, com traços implícitos ou explícitos de denúncia. A região e suas peculiaridades parecem ganhar novo cunho, como quadro de personagens de alcance humano maior, seja porque são animados por um sopro poético que transcende a situação, seja porque possuem uma complexidade até então inexistente nesse tipo de narrativa. Além disso, tais livros têm por vezes cunho militante, o que faz deles “romances sociais.” O autor desse tipo de narrativa pressupõe um leitor que é também diferente dos anteriores:

nem o nacionalista, nem o espectador do pitoresco, mas o homem consciente dos problemas sociais. Isto é evidente tanto nos romances panfletários do jovem Jorge Amado sobre o trabalhador rural da Bahia, quanto no livro de rara maestria técnica e aparente neutralidade narrativa que é *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, um dos maiores escritores da literatura brasileira.

Devido ao cunho político, as obras desses autores eram vistas freqüentemente como “romances sociais,” segundo vimos, mais do que como narrativas regionalistas, de modo que o regionalismo parecia superado definitivamente, em favor de modos mais universais de expressão, quando, no decênio de 1950, surgiu a obra de Guimarães Rosa, diferente de todas as modalidades anteriores e gestada com uma modernidade de concepção e execução que a aproximava das obras de vanguarda (falou-se até erradamente em Joyce a seu respeito). Era algo de fato novo e mesmo inovador, mas dentro do temário regional. Guimarães Rosa elaborou as novelas de *Corpo de baile* e o romance *Grande sertão: veredas* com um sentimento de homem que supera, mas conserva o particularismo do pitoresco. Por isso, a sua obra dava a idéia de uma narrativa de cunho regional que no entanto exprimia o que o homem tem de mais universal. Ela pertence a um certo tipo de literatura latino-americana contemporânea que constitui verdadeiro feito cultural e foi muito bem caracterizada por Angel Rama: a fusão difícil e paradoxal das técnicas de vanguarda (que são cosmopolitas e olham para o futuro) com o mundo regional (que é local e tradicionalista, olhando para o passado).⁴

O leitor a que se dirige uma obra dessas é o que tem sensibilidade para perceber a complexidade dos problemas do homem e apreciar a invenção da linguagem. Leitor que se sente à vontade no universo próprio do discurso literário e, portanto, põe em segundo plano a expressão dos elementos puramente locais que constituem a razão de ser do regionalismo propriamente dito. Por isso eu propus a designação de “super-regionalismo” para esta modalidade, que abrange escritores latino-americanos como Juan Rulfo, Gabriel García Marquez, Mário Vargas Llosa. É uma espécie de superação do nacionalismo romântico, mediante o uso do tema regional como veículo de uma expressão de cunho universalista. O que era modalidade mais típica do particular nacional se torna fórmula do que há de mais geral. De certo modo, o particularismo romântico (regionalismo, no caso) acompanhou as mudanças da literatura e acabou se expandindo no universalismo do discurso moderno (super-regionalismo).

Parece, portanto, que nos países onde há zonas de atraso econômico e social não é possível anular a sua representação literária. Elas têm um peso vivo, impõem-se à consciência e então ocorre a fusão que Angel Rama definiu tão bem, - o universalismo das vanguardas servindo de veículo paradoxal para os particularismos tradicionais. Weidlé pensava no sentimento religioso como referência externa que permite a coerência e a comunicação das obras por meio do estilo, que é uma unificação. A literatura dos países novos da América Latina mostra que a nação é uma poderosa referência externa que dá consistência e serve de bússola implícita ou explícita, desde a sua fase de revelação do país, pressupondo o leitor como patriota, até a sua fase de

expressão universal, pressupondo o leitor, como cúmplice do discurso, visto sobretudo na sua dimensão inovadora.

Isto leva a concluir que há uma relação necessária entre a organização interna da obra (concebida como “texto”) e algo exterior que lhe fornece a matéria, o elemento constitutivo, que é o seu tema e representa a sua âncora na realidade do mundo, da personalidade, das idéias. Nos países da América Latina há uma equação constante entre a gratuidade e o empenho, bem clara na persistência do regionalismo em sucessivas modalidades, mesmo quando as literaturas que servem de modelo (européias, norte-americanas) já não o praticam mais em obras de alta qualidade. E essa reflexão leva a confiar na perenidade da literatura, porque ela corresponde a necessidades profundas e é capaz de assimilar a inovação sem perder a capacidade de representar as particularidades do contexto onde funciona.

Notas

- 1 Gabriel Germain. *Genèse de l'Odysée. Le fantastique et le sacré*. Paris, Presses Universitaires de France, 1954. p. 677.
- 2 Vladimir Weidlé. *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*. 4^a. ed. Paris: Gallimard, 1954. (A 1^a. edição é de 1936; a de 1954 é completamente refundida).
- 3 M. Odorico Mendes. *Virgílio brasileiro*. Paris, 1858. pp. 71-72 (numa nota final à tradução das *Bucólicas*).
- 4 Angel Rama. “Medio siglo de narrativa latino-americana (1922-1972)”. In *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Procultura S.A. and Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp. 99-202.