

**LEITE DERRAMADO: percepções acerca da história do romance
na obra de Chico Buarque**

Yvonélio Nery Ferreira (UFSC)

Marília Simari Crozara (UFU)

UM OLHAR ACERCA DA TEORIA DE VANGUARDA E SOBRE O ROMANCE

Desconcerto, melancolia, estranhamento, contradição, tédio e a tênue relação entre a sanidade e a loucura. Decidimos iniciar esta reflexão sobre o romance na (pós-) modernidade elencando características e sentimentos essenciais para a elaboração do macramê das personagens e dos narradores em nosso tempo. A imagem desse artefato em que cordões são traspassados e presos com ‘nós’, ocasionando o desenho do rústico bordado encaminha-nos ao questionamento inquietante de Lukács, afinal, “Quem nos salva da civilização ocidental?”. O desassossego da questão nos encaminha para o exame da narrativa moderna.

Tomemos os primeiros fios a partir da obra *Teoria de Vanguarda*, de Peter Bürger. Na concepção desse autor, A Teoria de Vanguarda procura escapar de dois equívocos comuns da crítica: o desdobramento histórico da arte (historicismo positivista) ou, então, a construção de uma história literária (o formalismo e teoria da recepção). Portanto, o estudioso buscará subsídios que sustentem sua argumentação por meio do movimento Surrealista e daqueles circundantes a este. Essa preocupação do crítico pode ser entendida, haja vista o fato de que ele afirma que os fenômenos estudantis de maio de 1968 e o Surrealismo se iluminam, não correspondendo a uma relação de causa/consequência.

A primeira necessidade apontada pelo autor refere-se à relevância de pensar o conceito de obra, uma vez que a percepção de obra de arte como singularidade e representação do belo se esfacelam. À maneira de um caleidoscópio, os sentidos da/na obra moderna fomentam-se por meio da heterogeneidade, do hibridismo cultural, dos estilhaços de realidades atravessadas, e não de um todo orgânico que a engendraria. Dessa maneira, entendemo-la como um produto artificial, um artefato que não possui o intuito de parecer natural, mas, sim, humano, do artífice da palavra.

Pensar a obra moderna sob a ótica da novidade é condição para o entendimento estético da obra de vanguarda, pois a autoridade dessa categoria é historicamente

inevitável ao modernismo, acarretando uma confirmação da noção burguesa de arte. Isso significa dizer que o caráter abstrato do novo encontra-se junto ao sentido que possui de mercadejável, descartável e vendável. Conforme as palavras de Bürger (2008), a novidade é uma categoria já antiga, a despeito do sentido que pensamos quanto ao inusitado, ao nunca repetido. Portanto, não se trata de uma variação de gênero, de esquema do gênero surpresa, ou de procedimentos artísticos e princípios estilísticos. Trata-se da ruptura com a tradição anterior.

Outro aspecto relevante ressaltado por Bürger refere-se à categoria do acaso. Para o autor, o objetivo do acaso é alicerçado na relação existente entre elementos congruentes e acontecimentos isolados, viabilizando a elaboração dos sentidos aparentemente impossíveis de ocorrer, plausível de ser constatada na estética surrealista. Para ele, “[...] O acaso, na verdade, comparece ‘por si mesmo’. Mas é necessária uma disposição prévia da parte dos surrealistas que lhes permita observar acontecimentos, independentes um do outro, em busca da congruência de elementos semânticos (BÜRGER, 2008, p. 120)

Quanto à categoria de alegoria, Bürger (2008) lança mão dos pressupostos de Benjamin para fundamentá-la. Assim, ela possui quatro aspectos relevantes na fundação da obra de arte de vanguarda: o alegorista fragmenta a realidade, aglutina essas ‘partes do real’, atribui sentido a essa heterogeneidade e, por fim, viabiliza o ‘congelamento’ dessa dispersão. Esses quatro elementos (fragmento, composição, atribuição de sentido, imagem congelada) podem ser atribuídos à obra de arte moderna ocasionando no aparecimento da categoria de montagem.

Seguindo a esteira de categorias organizadas pelo estudioso alemão, os processos citados viabilizarão ainda outros dois: a montagem e a colagem. Fundante do cinema e da fotografia, mas, também, presente em outras manifestações artísticas, a montagem é considerada como uma categoria determinante da alegoria, e, portanto, não a substitui, mas a ‘consolida’, a partir do pressuposto de construtora da realidade por meio da fragmentação. O sentido da montagem é uma alegoria para/de quem o lê. Conforme Bürger (2008), essa é a categoria fundamental para se pensar a obra de vanguarda, uma vez que esse processo é fundador dos procedimentos estéticos de fragmentação e colagem/sentido de uma obra. Nas palavras desse crítico alemão, “[...] a montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra” (BÜRGER, 2008, p.131).

A colagem, última categoria elaborada em *Teoria de Vanguarda*, fundamenta a obra vanguardista, uma vez que o fragmento da realidade passa a fazer parte da tela. Assim, o sentido do real é visto por meio dos recortes que se sobrepõem o que é diferente da arte de Duchamp que recorta o real como obra não-orgânica inteira enquanto os cubistas valiam-se do processo de colagem de fragmentos do real para montar a obra-não orgânica.

Essas categorias da obra de vanguarda organizadas por Bürger – a obra, o novo, o acaso, a alegoria, a montagem e a colagem – se compenetraram a duas características da pós-modernidade apontadas por Fredric Jameson em *Pós-modernidade e sociedade de consumo* (1985): o pastiche e a esquizofrenia. O pastiche pode ser entendido como um traço pós-moderno em que se fita (des)organizar o espaço, questão que pode ser apontada nas categorias da obra vanguardista, haja vista o fato de que podemos desenhar, em uma obra pós-moderna elaborada sob o viés dessa ‘ironia branca’, a presença da ‘novidade’; do acaso como um processo de congruência semântica; da alegoria desde o processo de fragmentação à atribuição de sentido à imagem congelada; da superposição de imagens significadas no real para, em fim, desencadear o processo da colagem. Eis que o espaço literário pós-moderno se constrói a partir da organização de estilhaços do mundo circundante.

A outra característica apontada pelo teórico refere-se à questão da esquizofrenia e a produção de sentidos a ela atribuída, afinal, da mesma maneira com que os cegos são dotados de uma acuidade visual peculiar no âmbito literário, a distância entre a loucura e a sanidade se assemelha a do fio de uma navalha. O esquizofrênico experimenta a vivência da nulidade e de uma visão indiferenciada do mundo que o rodeia, pois a esquizofrenia é a desordem da linguagem, o distúrbio de relacionamento entre significantes no traçado do tempo. Essa relação do tempo com a pós-modernidade remete a uma textualidade situada entre o descrever e o não diagnosticar. Nas palavras de Jameson (1985, p. 23) “[...] o mundo surge ante o esquizofrênico com alta intencionalidade contendo uma misteriosa sobrecarga afetiva, resplandecendo de energia alucinatória.”

Considerando o exposto, entendemos que as características observadas são iluminadoras no que se refere à compreensão do gênero narrativo atual. Para tanto, elencamos os pontos significativos do ensaio de Claudio Magris (2009) intitulado *O romance é concebível sem o mundo moderno?* em que o autor reflete acerca do aparecimento do gênero romance no mundo moderno, em contraponto com *O narrador*:

considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, de Walther Benjamin (1997) quando o autor busca discutir o desaparecimento da figura do narrador na obra moderna.

Voltemos ao macramê. Cosemos os matizes que perpassam arte de vanguarda e modernidade. Vamos ao próximo passo dessa costura: o exame da narrativa na perspectiva de Cláudio Magris (2009) e na de Walther Benjamin (1994).

É a partir da cumplicidade entre romance e modernidade que Claudio Magris elaborará suas ponderações. Pensando-a como a epopeia da burguesia e da modernidade, observa-se a discussão desse gênero quanto à sua gênese, quanto aos principais pontos referentes ao herói moderno, o seu papel no âmbito da sociedade de consumo, bem como suas representações no mundo ocidental.

O estilo épico que visava cantar os grandes feitos de uma nação, tal qual aparece na Odisseia de Homero a partir dos feitos do herói clássico Ulisses, é dessacalizada na modernidade, povoada pelo tédio, pelo vazio e pelo sentimento de culpa, característicos da modernidade.

Magris relembra, também, as considerações de Dostoiévski quanto ao fato de que a obra *Dom Quixote* fora considerada a primeira representação do gênero na busca de pensar a sociedade da época. Posteriormente, o romantismo codificará o romance como a expressão burguesa e moderna por excelência, haja vista que uma tessitura nessa perspectiva só poderá acontecer a partir do fim da civilização agrária e feudal, na medida em que a burguesia tomar o cenário econômico, político e social. Essa entre outras razões levaram o autor a concordar com Hegel quando enuncia que o romance é a ‘prosa do mundo’. Nesse sentido, [...] ‘O romance é o gênero literário por excelência dessa transformação universal, que envolve e destrói todo o classicismo, todo o Belo poético eterno, e não permite mais crer que sobre os modernos, brilhe ainda o mesmo sol de Homero. (MAGRIS, 2009, p.05).

Destarte, podemos dizer que o romance nasce da desilusão, do tédio, do vazio, do desencantamento e do paradoxo existencial moderno, viabilizando o aparecimento do anti-herói. Isso se dá, uma vez que o romance surge em um momento histórico definido por estudiosos como a época da culpa, haja vista célebres obras tais como *Fausto* ou *Os sofrimentos do jovem Werther*.

Segundo Cláudio Magris esse sentimento de culpa surge não apenas de uma representação da individualidade posta pela sociedade capitalista. Ele também é traspassado por uma liberdade vazia e perniciosa, causadora de inúmeras contradições ao sujeito. Segundo o autor, esse sentimento refere-se à incapacidade do indivíduo de

atribuir valores para a vida e para as angústias do mundo, simbolizado como melancolia, como um sentimento de opressão e como um niilismo ocidental de tal forma que nos faz pensar que, sem essas representações da subjetividade burguesa, não haveria o romance tal como o conhecemos.

Outro aspecto destacado pelo crítico diz respeito à demonstração de que o romance é uma forma de manifestação do consumo presente em uma “sociedade segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins” (BÜRGER, 2008.) Dessa maneira, o dinheiro, propulsor da modernidade, aparece como divisas entre a liberdade individual e o ser e o estar no mundo, fato evidenciado em obras tais como as goethianas citadas e, a guisa de exemplificação, em *O grande sertão veredas*, de João Guimarães Rosa. Elaborado no caleidoscópio capitalista, a narrativa moderna nos faz repensar uma gama de conceitos estáticos relevantes para o seu fomento, tornando-se uma mimese do homem do seu tempo.

Em Walther Benjamin (1994), encontraremos a reflexão concernente ao do narrador na história da civilização, bem como da significação acerca da narrativa, da sabedoria, da informação e da experiência. Esse estudioso vale-se do trabalho do escritor Nikolai Leskov para defender a tese de que a arte de narrar histórias está em extinção, partindo da hipótese de que a experiência dos combatentes nas Grandes Guerras empobreceu o ato de contar as histórias.

Isso ocorre, uma vez que, para o estudioso, as melhores narrativas escritas são aquelas em que a presença do narrador anônimo, própria das histórias orais, aparece. Esses narradores se dividem em dois tipos: o narrador que vem de longe (figura do marinheiro comerciante) e o narrador que vive sem sair de seu país, e conhece bem a tradição (figura do camponês sedentário). No entanto, é do compenetrar desses narradores que viabiliza o dimensionamento profícuo do gênero narrativo.

Partido do pressuposto de que o melhor narrador advém da tradição oral, Benjamin sublinha a importância de sua sabedoria, vivência, de seu ofício artesanal da contação de histórias e, assim, assemelha-o ao artesão, um artífice da palavra produtor de uma forma artesanal de comunicação, em que o narrador “deixa sua marca” na narrativa contada. Porém, o autor afirma ainda que “[...] a arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.” (BENJAMIN, 1994, p. 201). A presença do artífice desaparece na era moderna da sociedade “segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins”.

Benjamin destaca dois indícios da evolução que culminarão na morte da narrativa: o romance e a informação. O romance, diferente da narrativa, está ligado ao livro, ao aparecimento da sociedade burguesa e à epopeia desse tempo. Diferentemente da tradição oral, que visa o ensinamento colhido por meio da experiência vivida ou relatada por terceiros, o romance nasce com o advento da imprensa e pressupõe não uma leitura compartilhada, mas individualizada, isolada do mundo. Essa pouca didática do texto moderno reflete sentimentos aos quais já mencionamos: desconcerto, melancolia, estranhamento, contradição, tédio e a tênue relação entre a sanidade e a loucura, infrutíferos para a arte de aconselhar da tradição oral.

Já a informação é mais ameaçadora pelo imediatismo de que necessita e provoca uma crise no próprio romance. Segundo o autor, quem viaja tem sempre muito o que contar. A despeito disso, na modernidade a informação é significativa na medida em que se apresenta como novidade; o folhetim do dia. Assim, o extraordinário e o miraculoso, próprios do ato de narrar, não atingem a amplitude narrativa devido a necessidade moderna de explicar o dizer. Às relações de sentidos elaboradas no fio do tempo serão suplantadas pela informação de verificação imediata.

O autor trata da alteração da percepção da morte no século XIX, quando a burguesia produziu, “com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte.” (p. 207). Essa alteração também vai interferir na extinção da narrativa, uma vez que a autoridade daquele que vai morrer e se recorda da vida, está na origem da narrativa. A iminência da morte é uma derivação de autoridade narrativa: é preciso (se) contar para morrer e trazer a *rememoração*, musa do romance, e a *memória*, musa da narrativa, como testemunhas do viver.

De tudo o que foi exposto até o momento, desde as categorias da obra de vanguarda, passando pelos aspectos da modernidade, do romance e da configuração do narrador nesse tempo, faremos uma leitura do romance *Leite derramado*, de Chico Buarque, no intuito de identificar nessa narrativa elementos característicos do romance moderno, a partir das memórias de Eulálio, protagonista da obra.

LEITE DERRAMADO, UM ROMANCE DE(S)MEMÓRIAS:

Se ainda houvesse tempo diríamos a Eulálio que *não adianta chorar pelo leite derramado*, mas *pelo andar da carruagem* e por seu estado de saúde, ele já deve estar

morto. Lástima por ter perdido algo que não consegue mais recuperar? Arrependimento por não haver tomado alguma decisão importante? Lamúrias por um tempo irrecuperável? Essas são apenas algumas perguntas que podem ser feitas a partir da leitura de *Leite derramado*, de Chico Buarque. Mas questionamos ainda que leite é esse espalhado pelas páginas desse romance como memórias de um moribundo em um leito de hospital? Questionamentos que buscaremos explicar.

A narrativa se desenrola (ou não?), em torno de um narrador em primeira pessoa, Eulálio, que vai desfiando o tecido de sua memória em relatos nada lógicos e cronológicos. Membro de uma tradicional família brasileira (ele relembra os ancestrais portugueses; o avô, barão do Império; o pai, senador da República; até chegar ao tataraneto, no Rio de Janeiro atual. A história desse senhor centenário é marcada pela decadência social ocorrida por perdas econômicas sucessivas. Suas memórias são apresentadas à filha, às enfermeiras, às paredes, ao leitor e a quem quiser ouvi-las. Lembranças de tempos áureos socialmente, da mãe, de amigos, do chalé em Copacabana, da fazenda e da esposa, Matilde (personagem central da obra), entre tantas outras memórias que se misturam ao longo do texto, pois segundo Eulálio “A memória é um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas” (BUARQUE, 2009, p.41).

Ao desenrolar de uma leitura agradável e fluida, de um relato fragmentado e de temporalidades que se entrecruzam, o leitor pressupõe ser o narrador o protagonista da obra, mas com o desenvolvimento da narrativa nos deparamos com uma personagem forte e intrigante, Matilde, a esposa de Eulálio. Ao estilo de Bento Santiago¹ e de Paulo Honório², o narrador foca suas memórias em uma mulher cuja ausência será o mote para todas as elucubrações de Eulálio.

Mas como pensar Matilde, apresentada pelos olhos do marido que sempre a reprimira e nunca a compreendera? A resposta está na pergunta, temos que entendê-la pelos olhos desse moribundo que, em seu discurso, mostra uma mulher marcada pela vitalidade, pela espontaneidade e, também, por uma profunda tristeza.

Vale ressaltar que o ciúme de Eulálio se faz presente em vários momentos de suas memórias. Quando vão a um baile no Assirius e Matilde dança com o francês Dubosc, à medida que a dança se desenvolve, o modo do narrador descrever a

¹ Referimo-nos aqui ao narrador da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

² Referimo-nos aqui ao narrador da obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

coreografia e o entrosamento dos dois na pista, passa da admiração ao despeito, como observado no trecho que se segue:

[...] O casal se entendia à perfeição, mas logo distinguiu o que nele foi ensinado que era nela natural. O francês, muito alto, era um boneco de varas, jogando com o boneco de pano. Talvez pelo contraste, ela brilhava entre dezenas de dançarinas, e notei que todo o cabaré se extasiava com a sua exibição. Todavia, olhando bem, eram pessoas vestidas, ornadas, pintadas com deselegância, e foi me parecendo que também Matilde, em seus movimentos de ombros e quadris, havia excesso. A orquestra não dava pausa, a música era repetitiva, a dança se revelou vulgar, pela primeira vez julguei meio vulgar a mulher com quem eu tinha me casado. (BUARQUE, 2009, p. 66)

Outro ponto significativo nesse baile é o vestido usado pela protagonista: o marido havia sugerido um “cinzento de gola alta”, mas “ela teimou com o vestido de alças, cor de laranja”. Esta é a cor preferida de Matilde, mas detestada por Eulálio, que, em determinado momento, dá à mulher um vestido bege, metáfora da tentativa de suavizar o ciúmes que ele sentia, simbolizado pela cor laranja.

Em outros momentos, o francês é citado como motivo de desconfiança, chegando ao ponto de Eulálio pensar, no dia que Matilde foi embora, que a esposa e o estrangeiro estivessem dormindo juntos, mas flagrou o francês com a mulher de um amigo médico. Outra demonstração de ciúmes ocorreu quando ao chegar a casa, ele vê a esposa dançando com o empregado, Balbino, ao som de um samba e, descontrolado, chuta a vitrola. Esses rompantes são seguidos de tentativas de suavização do ato cometido. Após quebrar a vitrola e o disco, ele volta para casa com outra e com uma coleção de discos de presente, na tentativa de que a mulher o perdoasse, o que ele crê acontecer, pois acha que Matilde está sempre alegre, perdendo e esquecendo.

Por falar no sumiço da protagonista, é preciso lembrar que nosso ancião apresenta cinco versões diferentes, não deixando claro ao leitor o que houve, uma vez que nem ele mesmo sabia, pois nunca abria a carta que o médico lhe enviara narrando a doença. As hipóteses: morte de parto; morte em desastre de automóvel; morte por afogamento; fuga para a França com Dubosc; morte por tuberculose em um sanatório. Esta última parece ser a mais plausível e mais comentada por Eulálio. Além disso, quando vai contar essa outra possível causa da morte para a filha, Maria Eulália, ele diz que vai revelar algo.

Nota-se que o narrador está no presente rememorando o passado que é revivido a partir do relato. Essa forma de construção narrativa que se assemelha a um processo

de confusão mental permeia toda a obra, uma vez que o narrador conta e reconta, diz e desdiz. Pode-se presumir que isso seja algo característico do relato de uma pessoa centenária, pois “na velhice a gente dá pra repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque cada lembrança já é um arremedo de lembrança anterior” (BUARQUE, 2009, p.136). Eulálio ainda comenta, “são tantas as minhas lembranças, e lembranças de lembranças de lembranças, que já não sei em qual camada da memória eu estava agora”, fato que contribui para essa mescla de acontecimentos vividos.

A partir de tais processos memorialísticos, observamos que essa obra – um romance contemporâneo – contém características já vistas no romance moderno. Fala e escrita se confundem, dando ao texto uma fluidez e uma estrutura de parágrafos, revelando pensamentos que levam a outros pensamentos e a outros mais, sem uma interrupção, como algo próprio da narrativa do velho Eulálio. Em uma entrevista cedida a Isabel Coutinho, de Ípsilon, Portugal, em 17/07/2009, a primeira sobre o livro, Chico Buarque diz “Eu achei que o processo de recordação de um velho indicava um caminho literário. O processo da memória do velho me pareceu um processo moderno de narrativa.”

Temos, pois, que a sociedade contemporânea também está marcada pelo tédio, pelo sentimento de culpa, pela busca de entendimento de si. O que observamos é um senhor de cem anos deflagrando todos esses sentimentos a partir de suas memórias. Um narrador que nunca entendeu verdadeiramente a história de sua vida depois que a esposa foi embora. É uma narrativa de busca de entendimento da vida e do vazio que se derrama da memória em páginas cheias de questionamentos sem respostas, pois quem as poderia dar não existe mais.

A vida e a morte de Matilde se esvaem e se derramam, como o leite de seu seio nas bordas da pia. O tema do leite é recorrente na narrativa. Matilde amamentava a filha tranquilamente, sem o pudor de outras mulheres da primeira metade do século XX. Ela tinha seios fartos e leite em abundância, ou seja, vida em abundância, uma vez que leite é metáfora da vida. Mas por que essa vida estava sendo desperdiçada e se esvaindo pela pia? Esse fato ocorre no momento que Eulálio chega em casa e pensa ouvir Matilde chorar:

Cheguei sem fôlego à porta entreaberta do banheiro, e o que vi foi Matilde debruçada na pia, como se vomitasse. por um segundo me ocorreu que pudesse estar grávida, depois vi seu ombro direito nu, ela arriara uma banda do vestido. Corri para abraçar, envergonhado do meu mau juízo, mas ela aprumou o vestido bruscamente e se esquivou

de mim, deixando a torneira aberta. E vi respingos de leite nas bordas da pia, o ar cheirava leite, vazava leite no vestido da sua mãe, nunca lhe contei esse episódio? (BUARQUE, 2009, p.136)

A resposta para tal pergunta Eulálio nunca obtivera e sempre buscara compreender, por que a esposa não amamentava mais a filha? Por que mudou seu comportamento, tornando-se uma pessoa triste e angustiada? Entre tantos outros questionamentos, sem respostas, implícitos no discurso do narrador, mas que nós, leitores, podemos pressupor que sejam pelo seu próprio trato com a mulher, pelo ciúme que culminou na falta de vida e de convivência. Por isso, em busca de respostas, ele se lastima por ter perdido algo que não consegue mais recuperar; arrepende-se por não ter tomado decisões em momentos importantes; lamuria-se por um tempo irrecuperável; apresentando em suas memórias um desperdício de leite derramado.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentário e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.57-64.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas (vol.I). Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.199-221.

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: companhia das Letras, 2009.

BÜRGER, Peter. A obra de arte de vanguarda. In: *Teoria da vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. I. A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p.264-298.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, nº12, 1985, p. 16-26.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: Franco Moretti (org). *A cultura do romance*. Vol. 1. Trad. Denise Bottmann; Cosac Naify, 2009, p. 1013-1028.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo, Editora Schwartz, 1990.