

MARIA DO CARMO LANNA FIGUEIREDO*

A CONSTRUÇÃO DA TENDA FICCIONAL EM LÉGUAS DA PROMISSÃO
DE ADONIAS FILHO

RESUMO

Este trabalho é a re-estruturação de uma parte da dissertação de Mestrado, "Léguas da Promissão: o encantatório a serviço da narrativa", apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais em 1980, onde se procurou mostrar que é a partir do tema da violência e para escapar a ela que a ficção se organiza. O ensaio focaliza a narrativa como um jogo em que a utilização de elementos encantatórios é especialmente significativa, destacando-se como criadores destes recursos o mito, o rito, o folclore, a música, o ponto de vista das narrativas entre outros.

RÉSUMÉ

Dans l'analyse de Léguas da Promissão, ensemble de nouvelles d'Adonias Filho, nous essayons de détacher la symbolique de l'espace romanesque à travers l'étude du rite, du mythe, du folklore, du théâtre et de la musique. La violence, toujours présente dans l'espace romanesque de les nouvelles, est considérée comme point de départ pour établir la structure du texte. Nous cherchons à montrer que c'est à partir de la violence et pour lui échapper que la fiction s'organise, une fiction qui a la nature d'un jeu, où l'utilisation des éléments de sorcellerie est tellement significative que nous pourrions dire que dans le recueil Léguas da Promissão, "l'incantatoire est au service du récit."

* Professora de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras, UFMG.

Pretendo relacionar neste ensaio as novelas de Léguas da Promissão¹ com o romance policial, o teatro, o mito e a música porque julgo que esta aproximação ajuda a compreender e operacionalizar um componente essencial desta narrativa: o verdadeiro narrador de Léguas da Promissão acha-se disfarçado e encoberto pela voz de outros narradores. Os vários narradores das novelas podem ser considerados como entoações diversas de uma só voz, a do pai da primeira narrativa que aparece no prólogo do livro e que funciona como rapsodo das estórias do território e profeta da nova saga que se irá criar a partir delas.

O esclarecimento deste processo narrativo parece-me importante porque destaca o papel iniciático das novelas, uma vez que reviver os episódios é narrá-los ao filho, descendente e herdeiro da tradição que o livro quer perpetuar. Como se lê na frase final do prólogo que introduz as demais novelas: "- Escute, filho, são as nossas estórias." (p. 2)

Para esta leitura, foi de fundamental importância desvendar a figura do pai da narrativa-prólogo. Tal proposta de estudo levou-me a vários autores, dos quais destaco Todorov, Baqueiro, Távica, Bakhtine e Derrida.²

Os componentes narrativos que serão tratados neste ensaio se mostram como elementos encantatórios, ou seja, processos dissimuladores do interdito da violência, eixo paradigmático da ficção.

Enigma e Exorcismo

As novelas, lidas como um bloco relacionado e coeso, produzem a significação do território ficcional para o pai da primeira narrativa, tal como ele o quer reproduzir ao destinatário explícito, seu filho, e ao implícito, os prováveis leitores do livro. As personagens de Léguas da Promissão sofrem a violên-

cia. Umas - as das narrativas em terceira pessoa - ("O Túmulo das Aves", "Um Anjo Mau" e "Simoa") - argumentam com a possibilidade da não-violência. As outras - as das narrativas em primeira pessoa - ("Imboti", "O Pai" e "O Rei") - apenas repetem o processo da violência. Em todas as personagens, porém, a violência opera como fator de sofrimento, morte e/ou expropriação. A resposta da não-violência, transmitida por algumas personagens carismáticas das novelas reflete, também, a mesma mensagem em relação ao livro considerado como um todo: a violência é criminosa.

As estórias das novelas podem ser lidas, pois, como a estória de um crime, porque todas apresentam crimes e vinganças sangüinárias. Isso permite relacionar Léguas da Promissão com os romances policiais de enigma, que, segundo a classificação de Todorov³, se constituem de duas estórias: a primeira narrativa, que nos conta a estória do crime e a segunda narrativa, que nos decifra o mistério, conta-nos como o livro se escreve. As duas narrativas não se subdividem em duas partes da mesma estória, nem em duas estórias diferentes, apenas refletem dois pontos de vista sobre o mesmo fato. Os dois pontos de vista manifestam-se por que, na primeira narrativa, o autor não pode ser onisciente, já que se trata da estória do crime e ele a repete como se passou. Nessa fase, o leitor ainda não sabe as causas do crime, quem matou, e outros detalhes. A estória desenvolve-se do ponto de vista da ação. Na segunda narrativa, porém, o autor usa sua voz como mediadora entre o leitor e a estória do crime, esclarece o enigma - é a estória do inquérito. O narrador torna-se onisciente e oferece ao leitor a sua visão do fato.

No caso de Léguas da Promissão, outras aproximações do livro com o romance policial ainda aparecem. Escolheu-se, porém, apenas este aspecto, por se considerar que ele é o que melhor apóia a hipótese da voz única que, camufladamente, se faz predominante e abafa as outras. Pode-se, então, pensar nas novelas como

correspondentes à primeira narrativa do romance policial - todas tratam de personagens vítimas ou agentes de um crime. Também se correspondem a segunda narrativa do romance policial, a que nos diz como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento do crime, e a primeira narrativa de Léguas da Promissão. Essa narrativa vai agrupar as novelas e percorrer os caminhos narrados com o leitor. O pai-narrador se compara, portanto, ao detetive desse caso policial, o mediador que se coloca entre o crime - a violência - e o leitor, a fim de esclarecer-lhe sobre o modo de tratá-la.

Torna-se necessário observar outro aspecto da proximidade de Léguas da Promissão com o romance policial: o do enigma que se vai esclarecer a partir da segunda narrativa. Nesse caso, são valiosas as observações de outro autor que também estuda o romance policial, Charles Grivel⁴, por tratar do enigma sob um aspecto bem diverso do visto por Todorov.

Para Grivel, o romance policial coloca-se como uma fábrica de enigmas, desde que não se constitui pela decifração, mas pela formulação de um enigma. Precisamente porque tudo no romance policial se passa pela linguagem ou na linguagem. Distingue-se, portanto, da verdadeira estória de um crime, do relatório dela. Quanto à aproximação que se intenta estabelecer entre Léguas da Promissão e o romance policial, todas essas considerações de Grivel interessam, porque se acham perfeitamente compatíveis com a leitura que se quer fazer da obra e, principalmente, porque, a partir delas, o autor define o romance policial como espetáculo e exorcismo.

Grivel explicita que o romance policial é espetáculo, porque, através da encenação que leva a termo, faz o leitor penetrar em um universo paralelo onde a violência é permitida e onde se celebram fascinantes rituais de sangue. Um território fluido, contraditório e desorganizado em que se realiza o exorcismo. Uma sociedade ameaçada tem medo. Põe em cena, através do roman -

ce, o que lhe provoca medo. Representa a ameaça, condena-a, castiga o crime e o criminoso, e se exorcisa deles. Nas palavras do texto: "La figuration infinie de la terreur est là pour écarter son motif infiniment terrifiant."⁵

Semelhante processo de encenação e exorcismo acontece em Léguas da Promissão. O pai quer exorcizar-se e ao destinatário da malignidade do crime do território - a violência gerada pela ambição da posse da terra - através de uma encenação, as várias novelas, no palco que cria pela sua palavra. O palco é o lugar onde se processa um conhecimento; nele se percorre o itinerário que leva ao triunfo do bem - a lei - contra o mal - o crime -, como nos romances policiais.

Para melhor compreensão desse raciocínio, cumpre destacar aqui outro aspecto de Léguas da Promissão em que se notam as duas situações em palco:

1. o criminoso mau é castigado: aqueles que se voltaram contra as personagens centrais, por exemplo os que mataram Imboti, Lucas e o menino de Açucena;
2. o criminoso bom é vítima da sociedade má: Martinho e Francisco são levados à violência e ao crime, e a nenhum se pune.

Sugere-se, por esse mecanismo de punir-perdoar, o perigo da contaminação pela violência e a necessidade de se exorcizá-la.

A luta e a violência se teatralizam e transformam-se em jogo, podendo agir de forma catártica, porque próximas da afetividade e suficientemente afastadas da ação pelo tempo e pela palavra.⁶ Daí a violência e os abusos do poder que provocam medo poderem exorcizar-se a partir da encenação promovida pelo relato.

O Jogo Cênico

A função teatral em Léguas da Promissão é relevante pelo aspecto catártico mencionado. Principalmente se os mesmos elementos que possibilitam a catarse: - proximidade afetiva e distanciamento da ação - forem interpretados como uma maneira também encantatória de se articular a narrativa. Entende-se por encantatório o aspecto camuflador do interdito da violência que mancha o território de origem. Violência que se traduz nas palavras do prólogo: "A febre, a cobra, a bala." (p. 2) Ora, a proximidade, declarada pelo texto, entre narrador e referente narrado, precisa assegurar que tudo é apenas um jogo - imaginário⁷ - para que se possa sentir prazer diante da representação de situações tão penosas.

Duas personagens, das novelas "Um Anjo Mau" e "Imboti" respectivamente, possibilitam-nos assegurar a proximidade de Léguas da Promissão do cênico. Outros aspectos também poderiam ser lembrados, como a oralidade, as chamadas ao narratário, o tom retórico, musical e nobre da frase, o apelo trágico, mas a esta análise interessa mais a presença do ator e do diretor da violência, como índice de teatralidade, que as conexões formais com o teatro, que realmente são reduzidas.

A presença de Martinho ("Um Anjo Mau") e de Eduardo ("Imboti") assinala que as novelas supõem um espectador e admite a afirmativa de que o pai encena o passado aos olhos do filho, o lugar descrito tornado palco pelas situações vividas.

Martinho, personagem central de "Um Anjo Mau", declara: "Eu vivo de viver lutando", no que lhe acrescenta o narrador

"ele era um lutador. Manso, no cerco, quase rindo. Seu ofício era brigar, apostar força, fazer correr sangue. Houvesse competidor e riscariam o círculo a facão, o picadeiro, ali se espalhariam enquanto rodavam as apostas." (p. 81)

Várias são as personagens de "Um Anjo Mau" em que Martinho atua como personagem teatral, encenando ou concretizando a luta e a violência declarada na região, segundo o texto, uma das mais férteis do território. Essa demonstração de força deslocada, disfarçada, sustenta e interdição do texto a respeito da violência. A quebra dessa interdição só se operacionaliza de forma teatral, porque, através do teatro, como no texto policial, se permite o que é proibido.

Trata-se do mesmo mecanismo que aparece nas personagens, no jogo de vozes das narrativas em primeira e terceira pessoas e na voz do pai da primeira narrativa que se desdobra nas várias outras das personagens-narradoras das novelas, elementos diferentes e que podem ser percebidos em direta correspondência com o teatral.

Interessa lembrar também que a lei que rege a violência na narrativa assim se afirma, quando se considera a encenação como portadora de uma finalidade didática. A encenação ensina como canalizar a violência de forma benéfica - função lúdica prevista nas olimpíadas e nos circos romanos, que visa endereçar o ódio, o desejo de morte e poder para algo inócua e positivo.

Transpor a luta e a vingança para um cenário de "faz-de-conta" libera paixões perniciosas e permite a continuidade da paz. Principalmente, afasta, de um lado, o temor de se perder o cobiçado - a terra -, e de outro o de se alcançar o móvel do desejo - a terra. Pela sua presença supre o ausente que se quer ignorar.⁸

O mesmo efeito pode-se reconhecer na problemática do tempo como vem sustentada através de todo o discurso e do qual é exemplo significativo uma passagem da novela "Imboti", em que

Eduardo diz:

"Ninguém entenderá nada se, movendo o tempo

com os dedos, não recuar muito, até o momento em que mamãe teve a vela na mão. O tempo é pau mandado; a gente volta ele quando quer, por isso eu digo que estamos na capital do território, naquele Itajuípe que tinha vinte fogos. Um aldeamento dos que viam ouro nas amêndoas do cacau." (p. 6 (grifo nosso))

Mover o tempo com os dedos está bem próximo à movimentação dos barbantes que seguram os bonecos no teatro de marionetes. O cenário, então, transforma-se, porque lançado a uma atmosfera de passado remoto e dominado. Cria-se, assim, um lugar de fantasia, metafórico, onde os fatos mais assustadores se dissipam numa área de sonho. O medo que se sente fica sob controle, desde que o presenciado ganhe características incorpóreas, portanto irreais. E o narrador pode comandar a ação do espetáculo, porque já se protegeu do medo.

Alargando o âmbito da relação mover o tempo - mover as marionetes, é bom lembrar que as marionetes vão se fazendo verdadeiras, na medida da cumplicidade da criança, como se pode comprovar pelo seguinte texto de Mannoni:

"Já falei uma palavra sobre o guinhol espetáculo para uma idade, ou para um nível de personalidade em que o Superego não é uma instância separada. O pequeno espectador aprende a se entregar, a se distanciar das fantasias. É um fato notável, que fala bastante sobre a importância das técnicas, que desde que os guinhóis segurados com a mão foram substituídos por marionetes com barbantes, a posição do espectador se transformou. Ele tenta se identificar com o empresário, torna-se demiurgo; manobra brinquedos, bonecas, que são talvez seus filhos. Será porque o guinhol parece ter parte ligada com as potências ctonicas que arrasta consigo uma parte de medo maléfico, mais ou menos dominada, enquanto as marionetes, aéreas, são mais aptas a sugerir a atmosfera de contos de fadas?"⁹

A manipulação do tempo das novelas traz uma disposição de procura, de questionamento, de busca. Como se, através do

tempo, fosse possível seguir uma pista em cujo extremo, em cujo final, aparecerá a solução. Regredir é prosseguir. Pela evocação provocada, reconstrói-se uma estória, um eixo parcial ou deficientemente conhecido dela, e pode-se contemplá-la com olhos de do no e de estranho.

Em todas as novelas, no passado está o mal: um crime em "Imboti", "O Pai"; uma vingança em "Imboti", "Um Anjo Mau", "O Rei"; a esterilidade em "O Túmulo das Aves"; a escravidão em "Simoa." Rememorá-lo leva à sua regeneração - promessa - à possibilidade de restauração do contínuo, do mítico.¹⁰ Isso se evidencia, quando se considera que a Promissão, o que se designa como futuro, não o é realmente. Essa narrativa conta o passado. Narrar o passado significa que os acontecimentos já se encerraram e o narrador está de posse de seu sentido. O simbólico, o teatral desse tempo manipulado produzem a ilusão de "continuum", engendrada pelo próprio discurso.

Assumir o tempo em sua concretude, como faz Eduardo, pressupõe que, mais do que uma relação temporal, o tempo exprime a relação de posição entre o que está sendo contado, aquele que conta e aquele a quem se conta. Posição de quem dirige e assiste a uma cena. A participação nela torna-se, portanto, indireta e benéfica.

As várias referências que fazem as novelas ao fato de que o sangue - de pessoas, pássaros e bichos - é o adubo que o cacau exige para frutificar; Gonçalo Cândido, por sua vez, adubo para o túmulo das aves, causa de frutificação e da pureza restabelecida, asseguram ao leitor que o tempo mítico querido pelo texto se vai construindo. E que substituir sangue por palavra é desejo básico da narrativa.

Círculos da Harmonia

Léguas da Promissão apresenta uma estrutura circular, própria da narrativa mítica, que se alia aos aspectos encantatórios da narrativa em questão. Nela, a linha inicial (vida) e a final (morte) circunscrevem-se através das personagens e do espaço.

Os mortos servirão de adubo à vida, o que é exemplificado pelas novelas "O Túmulo das Aves", "Imboti" e "O Rei", ou fomentarão a procura da vida, como em "Um Anjo Mau" e "Simoa." Também, no que concerne ao espaço, as novelas "Imboti" e "Simoa" correspondem, respectivamente, à entrada e saída do território, prendendo, em seu círculo, todo o Itajuípe. Essa entrada no território é uma maneira de efetuar a passagem do mundo profano ao sagrado em relação ao destinatário.

Na primeira narrativa visualiza-se a passagem do profano ao sagrado, no trilho do trem que conduz pai e filho. Onde cessa o trilho, começa o espaço sagrado do rito de iniciação: "um mundo tinha ali o coração. As veias, que penetravam as matas e as selvas, fundiam-se ali em espécie de nó, acampamento crescendo enquanto o cacau ocupava a terra." (p. 2) O pai da primeira narrativa, ao introduzir o filho no território, pretende a repetição ritual da cosmogonia.

Simbolicamente, o centro do território, o sagrado por excelência, está no Jiqui "O Túmulo das Aves" que, por sua descrição e interpretação, se comunica com as três zonas cósmicas: água, terra e céu.

A estrutura circular, visível em Léguas da Promissão, não elimina a possibilidade da estrutura espiralar, diferente maneira de se traçar o círculo. A espiral define-se como o retorno a certos lugares, a recorrência a certos fenômenos, acrescida da idéia de uma ascensão até um ponto de vista mais elevado. O ponto de vista mais elevado, revela-se, nessa análise, na situação

do pai da primeira narrativa.

Serve como índice do sonho recorrente, a tentativa de se achar a própria identidade, através da identificação com o outro que aparece em "O Pai", "O Túmulo das Aves", "Um Anjo Mau" e "Simoa"; "Imboti" e "O Rei" seriam a variante que nega o dito pelas outras e traz-lhes também o efeito do continuum, do movimento perpétuo, almejado pelo mito.

Note-se que o primeiro grupo de novelas citado mostramos os filhos querendo identificar-se com o pai; Gonçalo Cândido desejando que o filho de sua esterilidade concretize-se na sabedoria de Togo aliada à coragem de Luna Gato; Açucena desejando Martinho, porque ele corporifica sua necessidade de vingança; ao mesmo tempo que possui a doçura e magia de seu pai, além de ser o marido, substituto de Lucas; a tribo e Naro achando em Simoa a força e a explicação para que continuem a viver.

Já em "Imboti" e "O Rei", Eduardo e o caçador não se identificam com Francisco e com o velho mateiro. Representam, ao contrário, o estado primitivo da pureza já perdida pelos outros.

Pode-se perceber que o ponto de vista das narrativas acompanha as personagens no que se denomina uma visão com elas.¹¹ Essa sucessão dos vários supostos pontos de vista produz um efeito de rotação que é também musical. Algo assim como o som de vários instrumentos musicais que formam a orquestra. É o relacionamento proposto por Lévi-Strauss entre mito e música, onde o importante não é o executor, mas o som, a música que se atualiza através do ouvinte.¹² A mudança de executores da partitura musical articula-se com o foco da narrativa que ilumina, a cada hora, uma personagem que diz ou age.

O relacionamento mito e música também se estabelece em Légua da Promissão, porque se podem perceber no livro aspectos do tema e das variações musicais, assim como, segundo o enfoque levistraussiano, do mito de referência e de suas variantes. Veja

mos: o tema seria a morte e as variações, a vingança, a fuga, a continuidade. O mesmo tema, executado de modo ou em tons distintos - as variações - segundo o foco recaia em diferentes personagens.

Lembre-se aqui que o relacionamento em pauta só é válido para o caso de uma orquestra a executar uma só música. Porque, na perspectiva da primeira narrativa, o tema funciona como elemento estrutural e as variações, como elementos recorrentes. São várias as estórias que se desenrolam em espaço e tempo diversos - variações de um mesmo tema - as situações semelhantes.

As Léguas da Promissão não contam a conquista do território, como pode parecer a princípio. O que se narra aí são os caminhos que percorrem aqueles que buscam a não-violência numa terra violenta. A promessa, o poder a que aspiram os "eleitos" desse éden não é a cobiça, o latifúndio, a riqueza, mas um despojamento quase monástico de todos os tesouros da terra. Interpretando sobre outro ponto de vista, pode-se sentir a manifestação do medo das conseqüências da violência - terra - que a narrativa oculta pelo "encanto do céu."

O ritmo musical do livro iguala-se ao da novela mítica que, em virtude de símbolos e alegorias, transmite uma constante alusão a algo que subjaz profundamente além da superfície noveltesca.¹³ No caso de Léguas da Promissão, o apelo mítico confere à epidérmica novela de aventura, aos episódios violentos de crimes e sangue, a possível conversão em uma impressionante alegoria, fábula ou parábola sobre a história da humanidade, aventando, inclusive, a hipótese de transformar o mundo a partir da comunicação com o enorme sonho dos homens.

Em Léguas da Promissão, o discurso mítico sustenta a função de discurso dominante, modificando seu contexto originário em cantos populares e alimento para o discurso literário: o tema e as variações.

A ligação com a música e o mito não destrói a proximidade das novelas com o teatro, ao contrário, ajuda a construí-la. Pois, nos três, vemos, principalmente, a tentativa de se minimizar o ato de tocar, de inventar e de viver, deslocando-o para seu efeito: a música, o mito e a personagem. De acordo com a ótica que se vem tentando imprimir à análise de Léguas da Promissão, todos esses aspectos somam-se à função encantatória subjacente à narrativa.

Souvage resume o pensamento, ao denominar de novela dramatizada aquela que se caracteriza pela apresentação cênica. No teatro, o espectador situa-se ante um cenário, onde as personagens vivem sem a interferência de um autor. Na narrativa dramática, o autor pode ser onipresente, mas tem de ser invisível. O que fazem e dizem as personagens conta a estória. O autor se esconde, porque deseja conseguir a ilusão de que a estória se conta por si mesma.¹⁴

Verifica-se, portanto, que, em Léguas da Promissão, o diálogo entre autor-personagem, que se desenvolve através das várias vozes que narram, não se completa. Ao contrário, o contexto dialógico dissolve-se numa leitura que opte pela perspectiva globalizante do livro que introduz as novelas sob um enfoque: a do pai da primeira narrativa. A resposta das narrativas em terceira pessoa - não-violência, fuga para o mítico - à violência das narrativas em primeira pessoa, cria uma divisão simétrica no palco - território dessa representação. Se confrontadas, porém, revelam as narrativas em terceira pessoa um tipo de saber que as em primeira pessoa ignoram ou marginalizam. Portanto, a encenação das duas verdades, lado a lado, num mesmo palco, apresenta-se como de máxima importância para a platéia, para que essa, conhecendo as respostas à violência, se interdite perguntas sobre a causa dela.

Ora, o pai da primeira narrativa, que dirige essa ence

nação, que conduz essa música, que é o detetive desse caso policial, que é o recolhedor desses mitos, vai, juntamente com o filho e o leitor, assistir à sua representação, ouvir os seus acordes, ler o caso e ouvir os mitos. Vai-se "encantar" por todo esse arsenal mágico e, através dele, esquecer também de estabelecer com o Itajuípe o diálogo que transformaria a sua narrativa em um desenvolvimento diferente daquele que os cegos e suas personagens rejeitaram.

NOTAS

- 1 FILHO, Adonias. Léguas da Promissão. 3a. ed., Rio, Civilização Brasileira, 1972. Todas as citações do livro são retiradas desta edição.
- 2 TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1970.

BAQUERO, M. Goyanes. Estructuras de la novela actual. Barcelona, Editorial Planeta S/A, 1970.

TACCA, Óscar. Las voces de la novela. Madrid, Editorial Gredos S/A, 1973.

BAKHTINE, Mikhail. La poétique de Dostoievsky. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris, Editions du Seuil, 1963.

DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971.

_____. La pharmacie de Platon. In: DERRIDA et alii. Tel quel. Hiver, nº 32, Paris, 1968.
- 3 TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: —. As estruturas narrativas. Trad. Leyla P. Moisés. 2a.ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970. p. 93-104.
- 4 GRIVEL, Charles. Observation du roman policier. In: ARNAUD, Noel et alii. Entretiens sur la paralittérature. Paris, Plon, 1967. p. 231-58.
- 5 Idem, ibidem, p. 247.
- 6 Cf. PARRUCAND, Dominique. La catharsis dans le theatre, la psychanalyse et la psychotherapie de groupe. Paris, Epi, 1970. p. 32, que julga a dialética entre a revivência afetiva e a distância fundamental para que haja catarse.
- 7 Sobre o papel do imaginário no teatro, remetemos a MANNONI, O. A ilusão cômica. In: —. Chaves para o imaginário. Trad. Maria Pondé Vassalo. Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., 1973, p. 167-90.

- ⁸ A utilização desses conceitos fez-se a partir da leitura de COSTA LIMA, Luiz. Os discursos de re-presentação. In: Estruturalismo e teoria da literatura. Petropolis, Editora Vozes Ltda., 1973 e Projeções de ideológico. Cadernos da PUC. Rio, 8 (26): 155-203, 1975.
- ⁹ MANNONI, O. Op. cit., p. 185-6.
- ¹⁰ Cf. ELIADE, Mircea. La regeneración continua del tiempo. In: —. Le mythe de l'éternel retour. Paris, Gallimard, 1969. p. 90-111.
- ¹¹ Cf. POUILLON, Jean. O tempo no romance. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix, 1974. p. 45.
- ¹² STRAUSS-Lévi. Overture I e II. In: —. Le cru et le cuit. Paris, Plon, 1964. p. 9-40.
- ¹³ Cf. BAQUERO, M. Goyanes, op. cit., p. 74, que assim se pronuncia a respeito da novela mítica: "todo hecho realista se articula allí a un contexto simbólico, y la intriga se confunde con una leyenda tácita."
- ¹⁴ SOUVAGE, J. An introduction to the study of the novel. Gante, 1961, p. 41. Apud BAQUERO, op. cit., p. 63.