

OS CARBONÁRIOS E REFLEXOS DO BAILE: ASPECTOS ESTRUTURAIS

Wander Melo Miranda
Universidade Federal de
Minas Gerais

Assiste-se, em anos recentes, no Brasil, a emergência de inúmeros textos que sob as mais diversas formas — romance, depoimento, memórias, autobiografia, etc. — buscam tratar o período pós-64. Além da indiscutível contribuição deles para uma melhor compreensão dos fatos históricos para os quais apontam, é também relevante o papel que passam a desempenhar na discussão das fronteiras entre o discurso literário e o paraliterário.

Embora a intenção da maioria desses textos seja a documental — daí o rótulo genérico de **depoimento** a eles anexado —, a utilização de procedimentos estilístico-estruturais próprios da ficção permite detectar neles certo **hibridismo**, que parece ser, até o momento, o elemento principal que os aproxima e os define, no tocante à organização composicional.

Isso pode ser constatado, por exemplo, em **Os Carbonários — memória da guerrilha perdida** (1980), de Alfredo Syrkis⁽¹⁾, que, ao lado de **Reflexos do Baile** (1976), de Antonio Callado⁽²⁾, constitui o objeto da nossa indagação analítica. A escolha desses dois textos não foi aleatória e obedeceu, propositalmente, a dois critérios específicos: a **semelhança** quanto à matéria narrada e a **diferença** quanto ao modo de narrá-la. Assim, buscou-se detectar em **OC** aspectos estruturais típicos do romance, e compará-los com os elementos constitutivos de **RB**, visando a mostrar a distância que vai do **projeto** narrativo de Syrkis ao de Callado.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Diferenças entre **OC** e **RB** postulam-se, inicialmente, pelo confronto dos títulos, subtítulos e epígrafes de ambos.

O título de **OC** é explicitado detalhadamente, pelo Autor, na parte denominada "Os Carbonários (versão século XIX)". Desfaz-se, pois, qualquer possível ambigüidade, e o que poderia ser metáfora adquire caráter francamente analógico: "As aventuras desses conspiradores e guerrilheiros derrotados no século passado evocaram ao autor umas tantas analogias com contextos distantes, e muito posteriores..." (p. 11). O fracasso da ação revolucionária do passado recente (denotado pelo subtítulo "memórias da guerrilha perdida") prende-se ao despreparo e às falhas táticas dos que a tentaram empreender, comparáveis, pelo Autor, ao caráter aventureiro, "romântico", da ação carbonária do passado distante.

Em **RB**, o título não é explicitado: seu significado é implícito à narrativa e somente é decodificado através do relacionamento metafórico dos vários níveis que abrange. Inicialmente, remete ao seqüestro de embaixadores que a narrativa configura e, nesse caso, refere-se a acontecimentos extratextuais facilmente identificáveis em um espaço-tempo determinado, reelaborados ficcionalmente. Remete também, como é sugerido no texto, a um evento histórico preciso — o Baile da Ilha Fiscal —, e aí o traçado metafórico alcança delineamento mais amplo, relacionando momentos históricos diversos, integrados numa perspectiva mais geral. Na verdade, em **RB**, é proposto o questionamento das relações de dominação vigentes no Brasil desde os primórdios (note-se que, significativamente, a narrativa se inicia com a carta do embaixador português), o que acentua a complexidade da problemática abordada, ao contrário de **OC**, onde os eventos tratados são imobilizados na sua contemporaneidade.

A linearidade dos eventos narrados em **OC** torna-se patente nos títulos e subtítulos dos capítulos do livro e na relação literal entre eles e o enunciado: na maioria das vezes, os subtítulos funcionam metonimicamente e os títulos "resumem" o que é narrado (vejam-se os capítulos "Tempo de Passeatas", "A geração 68", "Seqüestro do Alemão" e outros). Em **RB**, a linearidade sugerida pela seqüência dos títulos das três partes — "A véspera", "A noite sem trevas", "O dia da ressaca" — é desmentida, de certo modo, pelo relato fragmentário dos eventos de cada uma das partes. Os subtítulos (ausentes) reduzem-se a números que sugerem um roteiro único de leitura a ser seguido, dada a organização fragmentária, embora sábia e solidamente articulada, da matéria ficcional.

Quanto às epígrafes, em **OC**, os versos de Alex Polari, precedidos pela dedicatória do livro "à geração dos anos 80", buscam salientar o aspecto testemunhal da narrativa e o seu

objetivo de funcionar como exemplo, em virtude da validade da experiência então vivenciada, mesmo apesar do seu insucesso. Do 1º ao 7º capítulo, as epígrafes são substituídas por fotos referentes a acontecimentos reais relacionados à matéria narrada, e dispostas sob a forma de histórias em quadrinhos. Essa montagem de fotos remete: a) à epígrafe-quadrinho da parte introdutória — "Os Carbonários (versão século XIX)" — e à epígrafe mista (quadrinhos e passaporte) do 8º capítulo e b) à coetânea de fotos do final do livro. Assim, desnuda-se o projeto discursivo de **OC**: uso de uma "técnica narrativa" de fácil penetração junto ao público leitor (aproximação do texto aos quadrinhos, isto é, à literatura de massa) e intenção de retratar fielmente acontecimentos verídicos⁽³⁾ (comprovados pelas fotos a eles referentes).

Ao contrário de **OC**, que se propõe como um espetáculo de massa, **RB** propõe-se como um espetáculo refinado, de acordo com as suas duas epígrafes. Não literárias (uma de Vasari, outra de Buffon), elas são entretanto literarizadas, isto é, estabelecem um jogo ambíguo de múltiplos significados com o texto. O espetáculo incomum proporcionado por Da Vinci ao rei da França (conforme a epígrafe de Vasari) remete, no nível específico da construção textual, ao inusitado da enunciação e do enunciado, ao passo que a história natural de Buffon se contrapõe à história não natural, elaborado pela linguagem, de **RB**⁽⁴⁾.

Todos esses elementos até aqui mencionados são significativamente delineados desde as capas de ambos os livros. Em **OC**, a montagem fotográfica da capa confirma a expectativa do subtítulo e, ao apontar diretamente para o referente extratextual, assinala, de antemão, a intenção de veracidade do relato. Isso é confirmado pela contracapa, onde aparecem o retrato e os dados biográficos do Autor, ao lado de um resumo da matéria do livro e da transcrição do significado do vocábulo "carbonário"⁽⁵⁾. É estabelecido, pois, um pacto autobiográfico⁽⁶⁾, definido pela igualdade dos termos autor-narrador-personagem, não importando, no caso, que o Autor apareça no texto com o seu codinome usado na época retratada, pois é evidenciada claramente a identidade Autor-codinome.

A intenção artística da capa de **RB** é denotada pela assinatura de Carlos Solari, artista plástico bastante conceituado. O labirinto de cubos, caixas e letras sobre fundo negro parece sugerir tanto o modo labiríntico e intrincado pelo qual o texto é construído, como a situação político-social caótica configurada. A relevância da cor negra, por sua vez, opõe-se à clareza inerente do termo reflexos do título (inscrito, significati-

vamente, somente na contracapa), assinalando o caráter obscuro da situação narrada e a opacidade no modo de narrá-la. A dominância metafórica, portanto, desfaz toda possibilidade de referência imediata ao real e inscreve propositalmente o texto no campo da ficção.

A CONSTITUIÇÃO DA NARRATIVA

A macroestrutura de OC configura-se, esquematicamente, pelas seguintes linhas: participação do narrador no movimento estudantil secundarista (cap. 1-3); entrada definitiva nos movimentos clandestinos de oposição (cap. 4); seqüestro do embaixador alemão (cap. 5); "intermezzo" (cap. 6); seqüestro do embaixador suíço (cap. 7); abandono da luta clandestina e exílio (cap. 8). Torna-se evidente, pois, o enquadramento dos eventos considerados em uma perspectiva temporal bem definida, o que é confirmado pela explicitação recorrente de datas, dias, horários:

"A narrativa se refere a um período de 44 meses, entre outubro de 67 e maio de 71." (p. 4)

"Naquele dia de fins de outubro de 67, na hora do rush. (...)" (p. 17)

"Na verdade só troquei o retrato de Kennedy pelo de "Che" Guevara meses depois, lá prá janeiro de 68." (p. 23)

A par disso, nota-se certa autonomia dos capítulos, o que não prejudica o desenrolar seqüencial da narrativa nem compromete a linearidade a ela inerente. O mesmo pode-se dizer das min/narrativas encaixadas: segmentos mais ou menos autônomos, agilizam a narrativa maior e procuram manter o leitor atento, usando, às vezes, do humor como componente de distensão, em momentos em que o ritmo parece decair. A presença dessas min/narrativas — que podem ser consideradas como metonímias do projeto narrativo de OC — faz sobressair a tendência do narrador para "contador de histórias" (p. 5). Sirvam de exemplos os episódios do assalto a um terminal de ônibus e a uma agência telefônica (cf. p. 211); do carro voador (cf. p. 211-214); da internação de Lúcia e da sua tentativa de seqüestro por Alex e Filipe (cf. p. 314-315); da morte de um PM de São Paulo na fuga de Lamarca (cf. p. 276-277); e mesmo o registro dos sonhos do narrador (cf. p. 178, 261-262, 313-314). Dentre estes, destaca-se o registro do enredo do filme "Os Carbonários" (cf. p. 300-301), que serve de elemento

de analogie com a experiência então vivenciada pelo narrador, relatada por ele com o mesmo título.

A macroestrutura de RB delinea-se por três movimentos distintos, embora interdependentes: preparação, efetivação e consequência do seqüestro dos embaixadores. A linearidade do todo, entretanto, não se transmite a cada uma das partes: é composta uma estrutura em fragmentos e em mosaicos, cujo desenho panorâmico somente adquire seus contornos definitivos na narrativa como um bloco unitário. A concatenação temporal dos eventos narrados (ausente a explicitação de datas, horários, etc.) depende do trabalho de colagem, necessariamente efetuado pelo leitor com os elementos esparsos oferecidos pelo narrador. A temporalidade é, portanto, obtida através da mútua referência interna dos componentes narrativos. O referente externo, em RB, é reelaborado internamente ao texto e a sua identificação depende de conhecimentos "históricos" prévios do leitor. Por outro lado, não se percebe, como em OC, núcleos narrativos facilmente destacáveis, mas sim a presença de núcleos simultâneos e indissociáveis, concorrentes interligados na conformação do todo textual.

RÉCURSOS FICCIONALIZADORES E/OU PROCESSOS FICCIONAIS

Segundo Käte Hamburger, o diálogo no romance epistolar ou no romance diário não é um recurso mimético, mas um "empréstimo da palavra" à pessoa narrada. A carta relata uma situação pouco remota, sendo portanto possível o registro de um diálogo tal qual foi proferido. No romance autobiográfico, ou na autobiografia autêntica, o diálogo assume papel diverso, em virtude da situação narrativa distinta, em que há distância entre o "eu" fixo do narrador e seus diferentes "eus" anteriores do passado. O diálogo toma, então, o aspecto da criação literária, ou seja, ele ficcionaliza os personagens como na ficção autêntica; ficcionaliza não apenas os personagens que falam com os "eus" anteriores do narrador, mas também esses próprios "eus" anteriores(7).

Em OC, o uso do discurso direto como técnica narrativa (cf. p. 112-115, 191-194, 212-214, como exemplos modelares) permite que indivíduos de existência real, comprovada, como Lamarca, os embaixadores suíço e alemão, entre outros, adquiram o caráter ficcional de personagens e passem a atuar como tal na narrativa. Até mesmo o autor-narrador Syrkis aparece ficcionalizado como o Filipe do passado — um personagem entre outros —; nesse caso, pode-se afirmar que a distância que há entre este e aquele é congruente à distância que per-

me'a passado e presente, existência real e existência (re)elaborada pela e na linguagem ficcional.

O diálogo encontra-se ausente em **RB**, sendo seu substituto o diálogo indireto das cartas e bilhetes. Desse modo, o contacto entre os personagens é mediado pela escrita e somente por ela podem eles ser definidos. Esse procedimento técnico-estilístico é de suma importância e reforça ainda mais o projeto ficcional de Callado, como será visto adiante.

Outro recurso que funciona diferentemente nos textos em foco é a descrição da paisagem física e humana. Em **OC**, descrições situacionais as mais diversas visam a desenhar o pano de fundo da ação, assinalando um espaço geográfico bem determinado, que remete imediatamente ao referencial externo. O parágrafo de abertura do 1º capítulo é ilustrativo:

"Escurecia. As luzes da Cinelândia pairavam sobre os faróis dos veículos engarrafados. Hora do rush. A sinfonia ansiosa das buzinas, o zumbido daqueles besouros metálicos ecoava nos prédios e se perdia na direção do aterro do Flamengo, de onde eu vinha a passadas largas, apressadas." (p. 15)

Descrições físicas e psíquicas dos personagens são sucintas e buscam defini-los para o leitor através de seus traços mais marcantes, sem nenhuma intenção de aprofundamento psicológico. Uma vez feitas não são mais retomadas, reelaboradas, no decorrer da narrativa: os personagens interessam ao narrador sobretudo como participantes da ação narrada (veja-se o caso de Juvenal, p. 134-137). O caráter esquemático de tais descrições, evidentemente, denota o empenho do narrador em não interromper em demasia o fluxo narrativo, delegando à ação papel preponderante na economia textual.

Em **RB**, as descrições da paisagem física ultrapassam o mero aspecto de pano de fundo da ação, sendo predominantemente metafóricas e remetendo indiretamente ao referencial externo. Observe-se, por exemplo, a focalização do jardim de Rufino Mascarenhas, onde a paisagem a recuperar se mescla aos anseios de recuperação do passado:

"(...) este quintal a reconstituir, onde faltam a jaqueira, e o abieiro no campo imediato de visão, e onde, como um soluço estrangulado sabe-se lá entre que ferozes raízes e que pedras negras, sabiá enterrado vivo, canta sua canção

meu olho água, minha mina, minha fonte e arroio, tudo isso para provar, em essência, que a reconstrução da moldura da janela pode forçar a paisagem lá fora a refazer-se." (p. 16)

As descrições física e psíquica dos personagens de **RB**, têm, também, caráter metafórico e ambíguo, atualizando-se não pela voz única do narrador (como acontece em **OC**), mas pela confluência das vozes dispares dos vários personagens. O afluxo recorrente de traços constitutivos que partem das mais diversas direções torna fragmentário e sempre em processo o delineamento dos personagens. Além disso, nota-se, na composição destes, a utilização constante de mediações literárias (o caso da Juliana é típico), o que inscreve **RB** num espaço discursivo bem definido: o da literatura "cultura".

Ao contrário de **RB**, **OC** caracteriza-se pelo uso de recursos próprios à literatura de massa. Dentre estes destaca-se o **suspense**, empregado, sobretudo, pelo romance policial e de aventuras e que, além de pressupor a linearidade da narrativa, procura manter a atenção constante do leitor para a matéria narrada. Na contracapa de **OC**, após a enumeração dos principais tópicos do livro, é feita menção ao seu caráter "real, eletrizante e cheio de suspense". Sob esse ângulo, as histórias da baixada Fluminense contadas por Ruço (e que impressionam vivamente o narrador) funcionam como **espelho** da narrativa maior em que se inserem:

"Ruço contava mil e um casos da baixada Fluminense (...) Numa estória cheia de lances cinematográficos mirabolantes, como vingara o pai a tiros de 44 no mandante do crime, dois anos depois. Ouvíamos maravilhados." (p. 163, grifos nossos).

O mesmo procedimento o Ruço-narrador repete-se em **OC**, principalmente nos episódios de maior tensão: seqüestro dos embaixadores, partida de Filipe para o exílio, entre outros. Em **RB**, o **suspense** não se concretiza plenamente, dada a organização fragmentária da matéria ficcional.

Outro elemento importante na estruturação de **OC** é a inserção de relatos "históricos" no **corpus** da narrativa, os quais buscam documentar, explicitar e localizar a problemática histórico-social do contexto em que se desenrola a ação. Tal procedimento, contudo, interrompe o fluxo narrativo e chega mesmo a comprometer a organicidade textual como um todo, resultando daí a vacilação de **OC** entre o documento e a in-

venção. Como exemplo desses relatos temos a explicação do que é o CAP (cf. p. 15), das tendências do movimento estudantil (cf. p. 54-55) e dos vários grupos revolucionários.

Em RB, relatos "históricos" aparecem diluídos na narrativa, não implicando corte e/ou interrupção no fluxo da mesma. Quando surgem menções ao contexto histórico-social, elas são feitas metaforicamente, em linguagem cifrada, quer no âmbito dos revolucionários (cf. carta de Beto a Dirceu, p. 24), quer no âmbito do sistema (cf. as cartas do Psicólogo e Estratega sobre a Trogloditia), resultando uma interação perfeita entre "documento" e invenção.

O NARRADOR E O NARRATARIO

Para Käte Hamburger, o "eu" fixo do romance autobiográfico, ao realizar a retrospecção da sua vida passada, "revive as faces do seu "eu" anterior, como diferentes do seu estado presente". A relação sujeito-objeto, embora não anulada, fica, portanto, atrás do personagem em "eu" da narração, que aparece como um objeto entre outros objetos, um personagem entre outros personagens. Esse fenômeno manifesta-se com maior vigor na medida em que a narração em 1ª pessoa for não apenas uma auto-representação, mas uma cosmo-representação. Nesta, o narrador em "eu", ao olhar para a totalidade da sua vida, olha para um contexto histórico-geográfico preciso, definido no tempo em que se desenrolou sua vida, em que seus "eus" anteriores encontraram outros seres humanos e com eles estabeleceram relações específicas. Na inter-relação objetivação do "eu" próprio e totalidade do contexto cósmico encadeado pela retrospecção estão contidas as possibilidades da narração em "eu" (fingida ou não) de se desenvolver da forma enunciada da realidade para a forma ficcional. Um dos sintomas mais claros disso é a presença do diálogo⁽⁸⁾.

Já pelo plural do título, OC pode ser entendido como uma cosmo-representação⁽⁹⁾. O leque de preocupações do narrador e as possibilidades do narrado alargam-se, não se limitando à focalização estrita de fases anteriores do "eu" que narra, mas abrangendo, sobretudo, os diversos "eus" que com ele interagiram. Assim, a ação é notadamente relevante, o que não impede que a reflexão venha a desempenhar um papel importante, pois é através dela que se torna mais visível a distância entre sujeito e objeto. A própria permanência do codinome Filipe é índice disso: o narrador enquanto narra vê-se no passado como um outro, como um objeto de enunciação entre os demais.

Em RB, o narrador ausenta-se e delega a enunciação aos personagens, que se tornam, assim, co-narradores. Estes apresentam não apenas o aqui e agora dos seus respectivos "eus" (máscaras ou faces do narrador?) como declaram a instantaneidade da ação em processo. Não há, portanto, distanciamento entre o vivido e o narrado, como também não há, ausente a reflexão explícita, o ponto de vista do narrador-ordenador em relação aos acontecimentos narrados, ao contrário de OC, onde a autocrítica, o humor e a ironia denunciam claramente a postura do narrador frente ao narrado.

A visão-de-mundo apresentada em OC, apesar de crítica, torna-se centrada, isto é, impede a emersão de outras vozes, de outras modalidades discursivas que não a dependente da voz exclusiva da onipotência narradora. A linguagem textual, submetida a um processo acentuado de oração, é tomada como mero veículo expressional de uma mensagem a priori determinada e coloca-se a serviço do intuito de promover uma lição de proveito e exemplo. Diz o Autor: "Creio que é importante recuperar essas memórias e transmiti-las sobretudo para essa geração que desponta com os anos 80" (p. 4).

O leitor de OC é, pois, constituído como um simples consumidor e o ato de leitura restringe-se ao horizonte da passividade e da superfície. Isto posto, e considerando-se a manipulação e a apropriação de OC pelo aparelho editorial⁽¹⁰⁾, vê-se como a mensagem "revolucionária" que esse tipo de literatura tenta passar ao público é diluída, enfraquecida e domada. As narrativas-depoimento colocam-se, como a literatura de massa, no interior de uma ordem regida pelo estatuto da mercadoria, sendo portanto condicionadas pelo sistema de trocas que as produz e vende⁽¹¹⁾.

Em RB, os personagens são identificados pelo modo peculiar de utilização do código lingüístico, notando-se pronunciada elaboração formal, seja a nível dos revolucionários, seja a nível dos embaixadores e mesmo dos elementos da repressão. O uso de vários níveis e registros e o emprego da paródia acentuam o aspecto carnalizante da linguagem, que remete ao descentramento do discurso. Através do entrecruzamento de vozes dispares e da ausência de uma única direção, a realidade textual controla-se sob vários prismas (reflexos) discursivos. Tal procedimento, aliado à postura do narrador-(des)ordenador de preocupação formal, reveste o projeto ficcional de Calhido dos signos da modernidade. Desse modo, é proposta uma leitura (co)produtora, vertical, não linear, por avanços e recuos estratégicos. Nenhuma concessão é feita ao leitor: apela-se, apenas, à sua participação efetiva no espetáculo.

culo incomum que lhe é oferecido pelo texto. Poder-se-ia questionar se essa opacidade de RB, publicado em 1976, não seria decorrente sobretudo de fatores extratextuais (como a censura): a consideração do problema apenas por esse ângulo parece-nos uma atitude redutora e simplista, que não corresponde à justa compreensão dos mecanismos textuais.

CONCLUSÃO

A opção de fidelidade estrita ao referente externo convergem os elementos determinantes da estruturação de OC. O centramento do discurso na voz de um narrador efetiva e comprovadamente participante dos eventos narrados reveste a narrativa de um caráter de veracidade indubitável, próprio do "documento". A credibilidade, assim instaurada, não impede, contudo, o aproveitamento, no texto, de recursos técnico-estilísticos provenientes da ficção.

Tal atitude — sedutora, na medida em que o leitor é atraído à fruição do relato de uma experiência concretamente vivenciada como se fosse uma aventura romanesca — inscreve a narrativa num espaço oscilatório (como tentou-se demonstrar) entre documentação e criação. Mesmo a linguagem, de dominância denotativa, transparente, participa desse movimento pendular: nos momentos em que se nota a intenção de utilizar uma linguagem literariamente mais elaborada, é facilmente detectável a ocorrência de clichês e a explicitação do esboço de uma (possível) rede metafórica não realizada plenamente.

O texto resulta, pois, como uma reprodução, no sentido de buscar retratar fielmente o real e de utilizar para tanto a repetição e/ou aproveitamento de modelos literários desatualizados. Opera-se, então, o reconhecimento do leitor no espelho do texto, que pode, portanto, ser consumido sem esforço e sem necessidade de aprofundamento crítico.

A predominância do referente interno em RB é concomitante ao descentramento do discurso, ao seu estilhaçamento em múltiplas vozes e à subversão formal. A opacidade da linguagem textual impossibilita a remissão imediata ao referencial externo: a narrativa postula-se, propositalmente como ficção. Inserindo-se na modernidade, RB consegue produzir um painel complexo e significativo de um espaço-tempo historicamente determinado, embora não se restrinja a ele, em virtude da ampla repercussão metafórica alcançada.

O confronto efetuado entre OC e RB não permite, evidentemente, a generalização dos traços diferenciais aqui assinala-

dos para a demarcação definitiva das fronteiras entre o depoimento e o romance das décadas de 60 e 70. Somente após o término desse ciclo narrativo (o que se supõe para breve, dado o arrefecimento, hoje, da publicação desse tipo de texto), será possível delinear com mais clareza e objetividade seus componentes fundamentais.

NOTAS

1. SYRKIS, Alfredo. *Os Carbonários: memórias da guerrilha perdida*, 3. ed. São Paulo, Global, 1980. Daqui para frente, passa a ser indicado com a sigla OC.
2. CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*, 4. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. Daqui para frente, indicado com a sigla RB.
3. Sobre a preocupação de fidelidade do narrado, veja-se a "Errata" adicionada pelo Autor à página 334, da 3ª edição, na qual é corrigido "um engano histórico-geográfico".
4. A relação epígrafes/narrativa em RB é desenvolvida detalhadamente em MALARD, Leticia. *Análise contrastiva de O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira e *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado. In: VARIOS AUTORES. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1982, p. 88-92.
5. Ressalte-se que o trabalho gráfico de OC é de autoria de Miriam Struchiner, o que não invalida nossas considerações, pois, evidentemente, ele foi endossado por Syrkis.
6. Cf. LEJELINE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. *Poétique*, Paris, 14: 137-162, 1973.
7. Cf. HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 233.
8. *Idem*, p. 232-234.
9. Pelo contrário, *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, ao contrariar-se, principalmente, na vivência "pessoal" do Autor-narrador, pode ser definido como uma auto-representação.
10. Isso é visível, sobretudo, pela avidez mercadológica em relação aos textos de ex-revolucionários, após o abrandamento da censura no Brasil.
11. Sobre a literatura de massa ver: SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978; LUSINCHI, Paul. *L'idéologie du roman de masse*. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Paris, LXV: 347-358, juil.-déc. 1978.