



**A AUTO-REFERÊNCIA
E O PARADOXO
EM *DOM CASMURRO***

Machado de Assis' metaliterary discourse in *Dom Casmurro* involves both direct self-reference, where the narrator comments explicitly about his message and procedures, and indirect self-reference, where the text's self-definition is to be inferred by the reader. In the latter, metaphor plays an important role. Through both forms of self-reference, the novel exposes its own ambiguity. By saying, in effect, "I am ambiguous," the work recreates the classical liar paradox, where the observer can only perceive veracity by positing its opposite. Consequently, the question of determinacy or indeterminacy in *Dom Casmurro* becomes itself unanswerable.

O romance *Dom Casmurro*¹ de Machado de Assis possui uma extraordinária riqueza referencial, comunicando várias mensagens simultaneamente através de códigos inter-relacionados. Poder-se-ia definir estes códigos como respostas a uma pergunta muito simples: “De que se trata?” Segundo esta definição, o código central e mais óbvio se relaciona com o enredo — com a história de Bentinho e Capitu, a partir de seu namoro infantil, continuando pelo casamento e culminando na dissolução do mesmo por causa da convicção de Bentinho (ambiguamente justificável) de que Capitu o traiu. Reunidos ao redor deste grupo de ocorrências e personagens fictícias, encontramos vários outros códigos, que sugerem outras respostas, relacionadas, à pergunta. Por exemplo, já foram identificados um código filosófico, outro religioso ou místico, outro mítico, outro social, tratando tanto de maneiras como de instituições profundamente enraizadas, outro erótico, e outro psicológico que examina os complexos individuais e a concorrência primitiva entre os sexos.²

O presente estudo visa concentrar-se num destes códigos interpretativos, derivado da história de Bentinho e Capitu — o código metaliterário. Proponho demonstrar que, enquanto o romance trata de tantos outros temas, *Dom Casmurro* também analisa a literatura. Em termos mais específicos, a obra examina a experiência de sua própria leitura. A obra-prima machadiana é um modelo das possibilidades e dos perigos da auto-referência.

A auto-referência artística muitas vezes se revela na forma de referência explícita à obra, dentro da própria obra. Este recurso se distingue da simples auto-referência do narrador. Bento Santiago, como narrador do romance, fala longamente de si mesmo. Até certo ponto esta é uma obrigação do narrador de primeira-pessoa. Porém, Santiago só participa da auto-referência *artística* na medida em que trata especificamente da forma de sua expressão. O discurso metaliterário deste tipo é freqüente em *Dom Casmurro*. Os primeiros dois capítulos, por exem-

plo, explicam como foram concebidos o livro e o seu título. Vários títulos de capítulos — “De preparação”, “Vamos ao capítulo”, “Venhamos ao capítulo”, “Contado depressa”, e “Em que se explica o explicado” — se referem ao tecido retórico da obra, e os próprios capítulos contêm expressões mais amplas em que o pseudo-autor discursa sobre o seu estilo de escrever. Às vezes, o narrador analisa a estrutura de sua criação, ou critica as suas insuficiências. Por exemplo, ao aproximar-se do fim do livro, menciona que devia estar no meio, mas que se vê obrigado a ser bem mais conciso dali em diante (Cap. xcvi). Em outra altura, comenta ao leitor que “estamos à beira de um abismo”, dando a entender que o livro está pisando sobre terra perigosa, e que em consequência o leitor pode querer desfazer-se do livro. Mas logo promete mudar de rumo (Cap. cxix).

Detenhamo-nos aqui para considerar esta última expressão metalinguística, que põe o leitor à beira de um abismo. De que maneira pode *Dom Casmurro* levar o leitor a este ponto de vertigem? Uma possível resposta à pergunta tem que ver com o fenómeno da narrativa consciente de si. A auto-referência *per se* desempenha um papel importante em vários abismos lógicos que às vezes cruzam os nossos caminhos literários. Um bom exemplo de tal tropeço é o chamado “paradoxo de Epimênides”, ou “paradoxo do mentiroso”: “Tenha cuidado, pois estou mentindo”. A pessoa que recebe este aviso se encontra numa posição impossível, pois, para desconfiar de quem fala, precisa confiar nele, e para confiar nele, precisa ter desconfiança.

A fim de analisar mais este paradoxo e seus perigos lógicos, afastemo-nos um pouco do abismo para considerar uma expressão semelhante, que no entanto não é auto-referente nem paradoxal: “Cuidado, pois José está mentindo”. A expressão faz referência a outro discurso “primário”, que já foi feito ou está sendo feito por José. Sendo uma expressão sobre outra expressão, a frase “Cuidado, pois José está mentindo” pode ser denominada uma meta-expressão. A expressão original e a meta-expressão são mutuamente exclusivas, pois se uma é verdadeira a outra precisa ser falsa e vice-versa. Para que o falante esteja dizendo a verdade, José precisa mentir. Mas se José está dizendo a verdade, o falante não pode dizê-la. Se os dois estão dizendo a verdade, ou os dois mentindo, a validade lógica da expressão total se desfaz. Demonstra-se esta situação na seguinte tabela, em que “V” e “F” significam “verdadeira” e “falsa” e os números indicam as combinações de possibilidades:

	1	2	3	4
Declaração	F	V	F	V
Metadeclaração	V	F	F	V
Validez lógica	V	V	F	F

As únicas combinações acima que demonstram uma validade lógica são os números 1 e 2, em que a declaração e a metadeclaração têm valores opostos quanto à veracidade.

A expressão paradoxal, “Eu estou mentindo”, faz com que as duas possibilidades de validade lógica acima sejam atingidas por um “curto-circuito”, introduzindo outro fator que exige a nossa consideração: o da auto-referência que cria uma equivalência (ou pelo menos uma inseparabilidade) entre a declaração e a metadeclaração. A situação requer ou que as duas sejam verdadeiras, ou que sejam falsas; mas, como vimos, aquelas opções já foram eliminadas nas colunas 3 e 4 acima. Consideremos agora uma tabela revista, que leva em consideração as possibilidades oferecidas pela expressão “Tenha cuidado, pois estou mentindo”:

	1	2	3	4
Declaração	F	V	F	V
Metadeclaração	V	F	V	F
Declaração = Metadeclaração	F	F	V	V
Validez lógica	V	V	F	F

A introdução de “Declaração = Metadeclaração” para o cenário cria problemas graves, já que a auto-referência, que exige uma igualdade de valor entre a declaração e a metadeclaração, contradiz a condição de validade do esquema anterior — a de que o valor da declaração e o da metadeclaração sejam contrários. O resultado é o paradoxo indicado nas colunas 1 e 2, cuja validade lógica acaba sendo falsa.

No caso de tal auto-referência negativa, a única maneira de preservar a estabilidade lógica é tomar uma posição radical que nega a equivalência ou a inseparabilidade da declaração e da metadeclaração. Se

conseguirmos perceber a expressão “Estou mentindo” como uma expressão sem auto-referência, como se indica nas colunas 3 e 4, obtemos uma espécie de estabilidade de percepção. Porém, a referencialidade exerce uma forte atração sobre a mente; geralmente é preciso fazer um esforço deliberado para negá-la. Podemos perceber um filme no cinema por uns momentos como nada mais que um conjunto de luz, escuridão, som e cor, mas poucos seriam capazes de manter esta atitude durante o filme todo. A atração da referência nos é sedutora demais; é quase impossível deixar de perceber no filme (ou nas palavras) um mundo de objetos concretos.

A referencialidade é atualmente um grande ponto de debate entre os críticos, sendo posta em dúvida pelos teóricos da vanguarda e defendida pelos mais tradicionais.³ Outro ponto de debate tem que ver com a questão da ambigüidade da linguagem. É tal ambigüidade uma exceção à regra geral e apenas um traço distintivo de algumas obras, como mantêm os tradicionais, ou será ela a própria regra em si e a glória de toda a literatura, como a vanguarda nos faria crer?⁴ Em vista de tais controvérsias, o caso do paradoxo do mentiroso é fascinante, porque cria uma nova aliança das orientações. O paradoxo é essencialmente referencial. Sem referência não pode haver auto-referência, e sem auto-referência o paradoxo desaparece. Assim, a posição que favorece a referência é a que também admite a instabilidade do sentido, ou seja, a ambigüidade. Aqueles que negam a referência são, neste caso, os que optam por uma comunicação mais estável. A posição anti-referencial da vanguarda acaba sendo, no caso do paradoxo do mentiroso, mais conservadora no que diz respeito à ambigüidade da mensagem, enquanto os tradicionais são mais capazes de viver perigosamente.

Aqui proponho seguir o rumo mais tradicional e (pelo menos neste caso) mais audaz, examinando a areia movediça do paradoxo em *Dom Casmurro*.

Um dos exemplos mais interessantes da auto-referência na obra-prima machadiana parece ser uma variação do paradoxo do mentiroso. No capítulo “Convivas de boa memória”, o narrador exalta as virtudes dos livros omissos, explicando como um leitor dotado de uma boa imaginação pode preencher as lacunas com detalhes mais vívidos do que o livro seria capaz de transferir de maneira explícita. Conclui: “É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (Cap. lix). Este convite para preencher as lacunas no livro, para ler nas entrelinhas e suprir a verdade não dita, não deixa de ser bem semelhante ao caso em

que uma pessoa confessa a outra que está mentindo. Considerando a boa possibilidade, em *Dom Casmurro*, de derivar um sentido em oposição direta ao sentido “intencionado” pelo narrador, esta instrução auto-referente para o leitor é de especial importância. Podemos ler todas as afirmações do marido ciumento sobre o adultério de sua esposa, e acabar crendo na inocência de Capitu.⁵ O leitor pode declarar sua independência das intenções explícitas do narrador, que tenta mostrar que seu primeiro amor e seu melhor amigo acabaram traindo-o. Ao desconfiar do narrador, porém, o leitor não deixa também de confiar nele, pois na mesma incredulidade está “preenchendo as suas lacunas”. Talvez neste impasse lógico haja algo do abismo no qual o livro se descreve.

Até agora, todos os meus exemplos da auto-referência artística foram de um tipo – o da auto-referência *direta*. Além da auto-referência direta, porém, existe outro tipo de expressão metaliterária, a *indireta*, que é mais sutil e às vezes mais interessante.⁶ Em uma das formas da auto-referência indireta, uma expressão se refere a uma classe à qual ela mesma pertence. Algumas variações do paradoxo do mentiroso exemplificam este tipo de expressão: Um político diz “Desconfiem dos políticos, porque podem ser mentirosos”. Indiretamente, o político está nos advertindo de que é capaz de mentir. Consideremos também a expressão “Todas as vastas generalidades são falsas”. Cada uma destas declarações se refere a algo exterior, mas acaba referindo-se a si mesma também.

Dom Casmurro tem muito a dizer das obras artísticas em geral, como também mais especificamente dos livros. Várias expressões deste tipo podem ser percebidas como a auto-descrição indireta. Por exemplo, o capítulo “Os vermes” descreve uma busca não sucedida em numerosos livros, em que o narrador tenciona encontrar a origem de certa idéia. Santiago recorre aos próprios vermes que habitam os livros, e recebe a resposta: “Meu senhor, . . . nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos” (Cap. xvii). Com razão podemos considerar “roer” como um equivalente metafórico de “ler”. O trecho assim apresenta um problema da epistemologia da leitura, dando ênfase à dificuldade de saber o significado daquilo que lemos. Ora, *Dom Casmurro* pertence à classe geral dos livros; portanto está sujeito à sua própria declaração. Dada a ambigüidade prudente no romance, verificamos que é bem a propósito apontar este problema. Aqui também beiramos um abismo lógico semelhante ao do paradoxo do mentiroso. Através da linguagem figurada a obra introduz a problemática da inatingibilidade do significado textual. Mas chamando a nossa atenção ao problema, a obra faz com

que esta inatingibilidade de significado seja, por assim dizer, significante e atingível.

Consideremos também a declaração do narrador no primeiro capítulo, sobre os livros cujos títulos são emprestados dos outros. Diz ele: "Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto" (Cap. i). Santiago sugere aqui a possibilidade, aparentemente paradoxal, de que existam livros não devendo nada, nem sequer seus títulos, a seus autores. Creio que o narrador pode estar falando metaforicamente de si mesmo neste momento. Em outro artigo,⁷ examino a tese de que a passagem se refira a Ezequiel, de quem Bentinho é o pai putativo, ou em outras palavras "autor", mas o qual Bentinho crê ser na realidade produto de outro homem, até no que diz respeito ao nome. "Ezequiel" era o segundo nome de Escobar, o melhor amigo e acusado traidor de Bentinho (Cap. cviii). Mas lembremo-nos também de que o narrador está falando literalmente dos livros. Sempre que o assunto do livro surge em *Dom Casmurro* devemos perguntar-nos se o narrador está se referindo ao próprio livro. Este julgamento parece mais do que justo neste ponto. Como já vimos, o leitor pode chegar a uma conclusão bem diferente sobre a narração de Bento Santiago daquela que parece ter sido sua intenção. Podemos considerar Capitu inocente, em vez de culpada como o narrador afirma. Quando chegamos a esta interpretação, estamos lendo um livro que em certo sentido não é produto de seu "autor". Lembrando o fato de que "Dom Casmurro" é um título emprestado do poeta no trem do primeiro capítulo, observamos que o romance *Dom Casmurro* de fato pode pertencer à classe de livros que não são propriedade de seus autores, nem mesmo nominalmente. Portanto, quando fala dos livros que não são obras de seus autores, Santiago parece indicar o seu próprio livro. Mais uma vez, encontramos-nos sobre o terreno inseguro do paradoxo, já que estamos sendo advertidos de que a narração explícita pode ser inválida, mas a advertência mesma faz parte da narração explícita.

Há outra forma da auto-referência, ainda mais sutil, à qual dedicarei o resto deste estudo. Uma obra pode referir-se a si mesma, bem obliquamente, descrevendo uma substância ou uma situação com que ela seja isomórfica. O *Dom Quixote* de Cervantes fornece um bom exemplo deste tipo de auto-referência, no episódio do encontro de Dom Quixote com o espetáculo de títeres de Maese Pedro. O cavaleiro andante depara com um drama, cuja ação está sendo narrada por um menino. De várias maneiras, Dom Quixote, como membro da platéia, interfere e determina o conteúdo do drama. Esta influência sobre a apresentação culmina

quando Quixote estraga alguns títeres com sua espada, ao tentar defender os perseguidos num conflito dramatizado. Como o crítico George Haley demonstrou,⁸ a situação do espetáculo de títeres com um narrador exterior à ação está numa relação análoga ou isomórfica com o próprio romance, com o seu manuscrito, posto à luz por um tradutor. A situação em que um membro da audiência determina o resultado do drama é semelhante àquela da segunda parte de *Dom Quixote*, que em vários aspectos é influenciada ou determinada por um dos leitores da primeira parte, ou seja, Alonso Fernández de Avellaneda, autor da famosa seqüela ilegítima.

Dom Casmurro contém um isomorfismo semelhante, que descreve de maneira parecida a relação entre o romance e seus leitores. Esta analogia pode ser expressa por meio da seguinte homologia: Bentinho é para Capitu como o leitor é para *Dom Casmurro*. Em outras palavras, a relação entre Bentinho e Capitu e a relação entre o leitor e o livro têm certas semelhanças, que permitem o funcionamento de uma espécie de descrição ou iluminação mútua.⁹

Em numerosos momentos no romance, estabelece-se uma equivalência metafórica entre a vida e uma viagem sobre o mar: "... eu lhe disse que a vida tanto podia ser uma ópera como uma viagem no mar" (Cap. ix); "... a salvação ou o naufrágio da minha existência inteira" (Cap. xx); "... não se navegam corações como os outros mares deste mundo" (Cap. xlix); "... conto aquela parte da minha vida como um marujo contaria o seu naufrágio" (Cap. cxxxii).

Na obra a vida não é só uma viagem marítima; descreve-se muitas vezes também como um livro ou alguma outra obra artística: "A vida é uma ópera e uma grande ópera" (Cap. ix); "... o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho" (Cap. lxxii); "... nem tudo é claro na vida ou nos livros" (Cap. lxxvii); "Assim se formam as afeições e os parentescos, as aventuras e os livros" (Cap. xcviij).

Demonstrada a equivalência metafórica no romance entre a vida, uma viagem no mar e um livro, nos resta mostrar que Capitu também entra na equação. A associação entre ela e uns textos escritos é metafórica neste exemplo: "Padre futuro, estava assim diante dela como de um altar, sendo uma das faces a Epístola e a outra o Evangelho" (Cap. xiv). Em outras ocasiões, há uma ligação metonímica com a escritura, como no caso em que ela escreve o seu nome ao lado do de Bentinho no muro do quintal, apagando os dois depois (Cap. xiv); e no caso em que Capitu escreve a palavra "mentiroso" na terra (Cap. xlv).

A associação entre Capitu e o mar se estabelece principalmente na figura importantíssima de seus “olhos de ressaca”:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (Cap. xxxii)

Se Capitu é também comparável aos livros e ao mar, verificamos que podemos tecer uma espécie de rede metafórica, unindo os conceitos Capitu, a própria vida, livros e o mar.

Voltando agora ao problema da auto-referência através do isomorfismo, desejo mostrar como a imagem da ressaca, no sentido de um forte recuo de água embaixo da superfície, pode ser interpretada como uma descrição do romance.¹⁰ A palavra é apropriadamente ambígua; porém uma das definições de “ressaca”, segundo o *Novo Dicionário Aurélio*, é “O encontro [de uma vaga em refluxo] com outra (a saca) que avança para a praia”. Em outras palavras, a ressaca é a superimposição de correntes aquáticas opostas. Falemos, agora, de correntes de sentido, em vez de correntes de água. Uma das melhores análises recentes da ambigüidade literária define uma expressão ambígua como uma que dá peso igual a proposições mutuamente exclusivas.¹¹ Assim como as correntes opostas da ressaca podem coexistir, as correntes semânticas em oposição podem coexistir no texto escrito, parecendo de alguma maneira igualmente plausíveis. As correntes semânticas no texto ambíguo são, portanto, análogas às correntes aquáticas contrárias da ressaca. Como já foi adequadamente demonstrado tanto pelo debate dos críticos *pró* e *contra* a acusação a Capitu, como pela síntese de alguns críticos menos dispostos a solucionar as dúvidas, *Dom Casmurro* é um livro ambíguo *par excellence*.¹² Como leitores, precisamos hesitar entre duas principais correntes de sentido: Capitu inocente, ou Capitu culpada. O livro *Dom Casmurro* e a ressaca, que é uma parte tão importante do sistema de

imagens e da estrutura metafórica do livro, são isomórficos. Por meio desta imagem, o livro parece descrever-se a si mesmo.

Bento descreve a ressaca nos olhos de Capitu como “uma força que arrastava para dentro”. O próprio romance parece possuir esta mesma força. O enigma central do livro atrai o leitor para um contato cada vez mais íntimo com a obra, impulsionando-o para examinar e reexaminar cada fragmento de evidência verbal.

No entanto, quanto mais absorvido o leitor se torna, mais difícil é chegar a uma solução satisfatória. Já disse que, às vezes, quando consideramos os paradoxos do romance, a obra parece estar situada num alicerce lógico muito inseguro. Num nível metaliterário, a descrição do encontro de Bentinho com os olhos de ressaca bem poderia ser uma descrição da reação do leitor, quando reconhece o risco interpretativo em que se encontra. A força do enigma e o instinto de resolver os mistérios o atraem. Mas quando percebe as profundezas perigosas do paradoxo, há de ver a necessidade de reagir como Bentinho, isto é, de atingir certa distância do vórtice verbal, de ir para onde o mundo está mais seguro. Como Bentinho, o leitor pode sentir um perigo na falta de estabilidade semântica no texto, e, portanto, “para não ser arrastado”, pode tentar “agarrar-se às outras partes vizinhas do texto”.

Através da metáfora da ressaca, o romance parece descrever suas próprias ambigüidades, e os resultados perigosos que atingem o leitor. Assim fazendo, sujeita-nos a ainda outra ambigüidade, que faz com que a “decidibilidade” de todo o romance passe para o terreno do enigma. O romance parece dizer-nos: “Eu sou ambíguo”. Esta declaração está bem pouco distante do paradoxal “Eu estou mentindo”. A “declaração” principal do romance, sobre Capitu e Bentinho, parece bem ambígua. Concluimos portanto que o narrador é suspeito e equívoco. Porém, o mesmo narrador nos dá “Metadeclarações”, avisando-nos do mesmo. Acabamos no paradoxo de uma ambigüidade descrita sem ambigüidade, de um livro de lacunas, as quais são explicitamente indicadas para o leitor.

NOTAS

¹ Machado de Assis, *Dom Casmurro*, em *Obra completa*, vol 1, ed. Afrânio Coutinho (Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985). Todas as referências a esta obra aparecem por número de capítulo dentro de parênteses no texto.

² Em *S/Z* (Paris, Seuil, 1970), p. 26, 266-68, Roland Barthes esboça o seu influente conceito de cinco códigos que determinam o modo de produção da obra “Sar-

rasine" de Balzac. Enquanto concordo que códigos múltiplos operam na maioria das narrativas, parece-me arbitrário limitar estes possíveis códigos a cinco, ou insistir que sejam os mesmos identificados por Barthes. De fato, há apenas uma semelhança casual entre os que identifiquei em *Dom Casmurro* e aqueles analisados em "Sarrasine". Como exemplos do tratamento de vários "códigos" em *Dom Casmurro*, ver o ponto de vista filosófico de Ana Lúcia Gazolla de García, "Schopenhauer e Machado de Assis", *Romance Notes*, 19, nº 3 (1979): 327-34; a análise do simbolismo religioso de Helen Caldwell em *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (Berkeley, Univ. of California Press, 1960); o estudo histórico-social de John Gledson, *The Deceptive Realism of Machado de Assis* (Liverpool, Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 1984); a leitura psicológica de Alfred MacAdam em *Modern Latin American Narratives: The Dreams of Reason* (Chicago, Univ. of Chicago Press, 1977); a análise estrutural de elementos míticos de Donaldo Schüler, *Plenitude perdida: uma análise das seqüências narrativas no romance Dom Casmurro* (Porto Alegre, Movimento, 1978); o estudo de motivos eróticos de Linhares Filho, *A metáfora do mar no Dom Casmurro* (Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978); e a discussão da luta entre os sexos, de Sylvio Rabello, em *Caminhos da província* (Recife, Imprensa Univ. da Univ. do Recife, 1965).

³Ver Jonathan Culler, "Issues in Contemporary American Critical Debate", em Ira Konigsberg, ed., *American Criticism in the Poststructuralist Age* (Ann Arbor, Michigan Studies in the Humanities, 1981), p. 11.

⁴Culler, p. 15-16.

⁵Ver Keith Ellis, "Technique and Ambiguity in 'Dom Casmurro'", *Hispania*, 45 (1965), 76-81.

⁶Meu tratamento da auto-referência direta e indireta, como do paradoxo, é influenciado em grande parte por Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (New York, Basic Books, 1979). Ver, em particular, p. 15-22, 75-85, 199-204.

⁷Paul B. Dixon, "Matriarchy and Patriarchy in Machado de Assis' *Dom Casmurro*", *Discurso Literário*, 1, nº 2 (1984), 201-04.

⁸George Haley, "The Narrator in *Don Quixote*: Maese Pedro's Puppet Show", *MLN*, 80 (1965), 145-65.

⁹O conceito da metáfora como uma comparação de duas relações é de Ch. Perelman, *The New Rhetoric and the Humanities: Essays on Rhetoric and its Applications* (Dordrecht, Holland, D. Riedel, 1979), p. 91-93.

¹⁰Ver também a introdução de Waldo Frank para a tradução de Helen Caldwell de *Dom Casmurro* (New York, Noonday, 1953), p. 10-13.

¹¹Shlomith Rimmon, *The Concept of Ambiguity - The example of James* (Chicago, Univ. of Chicago Press, 1977), p. 8-9.

¹²Para um resumo das opiniões, ver o meu *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels* (University, Univ. of Alabama Press, 1985), p. 28-29, 161-62.