

Maria Velho da Costa e os mitos em *Casas pardas*

BEATRIZ WEIGERT

Universidade de Évora



*De mitos, claro, se ordena o mundo.
Na sua garupa resistimos ao prosaico.
Ao que no insosso da vida nos separa
e modela.*

(GUILHERMINO CÉSAR, *Sistema do Imperfeito & Outros Poemas*)

*Ninguém sabe no que se mete quando brinca com as palavras
ardorosamente.*

(MARIA VELHO DA COSTA, *Cravo*)

Maria Velho da Costa, desde 1966, vem enriquecendo as Letras da Língua Portuguesa com textos¹ de variados gêneros, temas e formas. Contos e crônicas seguem-se de poesias, romances, ensaios, textos de teatro, roteiros de cinema, epistolografia. A condição feminina e a situação política merecem atenção, desdobrando-se em trabalho com a palavra. Deste modo, a Língua Portuguesa, enquanto tece a teia do texto, ela própria se tece nas linhas de um tecido único.

Casas pardas (1977), sucedendo *Maina Mendes* (1969), é o segundo romance, e aquele que traz a Maria Velho da Costa o Prêmio Cidade de Lisboa. Justifica-se o título na epígrafe de Gil Vicente, exortando ao comedimento: “morar em casas pardas”. Sobriedade, entretanto, moradia. Espaço protegido. E é pelos versos do dramaturgo, no umbral² da leitura, que se abre a porta da fruição. Soleira de área reservada, livro e casa marcam o limite entre o espaço exterior e o domicílio íntimo. Morada do ser e morada da palavra, a construção narrativa remete à lição de Gaston Bachelard em *A poética do espaço*, ditando não só conforto material, mas aconchego interior, imaginação feliz de pequenez, encolhimento, expectativa de afago. Diz ele “encontrar a concha inicial, no próprio castelo” (Bachelard, 1993, p. 19). Esse começo redesenha-se pelo processo criativo em que a escrita se aprofunda nos espaços da memória.

A memória ou recordação constitui a *Inventio*, a primeira das cinco fases da elaboração do discurso,

conforme a Retórica sistematiza. A segunda fase é a *Dispositio*, sendo a terceira a *Elocutio*, a quarta a *Memoria* e a quinta a *Pronuntiatio*. (Distingue-se a *Inventio*, memória que resgata pensamentos escondidos, da quarta fase do discurso, memória que retém a informação). A *dispositio* constitui-se pelas escolhas, tanto da matéria a ser elaborada, como das estratégias de verbalização e de sensibilização (*res, verba, figurae*). A *elocutio* prende-se à “expressão lingüística (*verba*) dos pensamentos (*res*), encontrados pela *inventio*” (Lausberg, 1982, p. 115). Tem-se como *virtutes elocutionis*, a *puritas*, que se refere à correção gramatical, e a *perspicuitas*, correspondente à compreensão do texto. A clareza da formulação e apreensão do discurso colide com a *obscuritas*, bloqueadora da compreensão. Mas a própria dificuldade, que a *obscuritas* imprime, pode anotar-se como *virtus*, dada a valorização da *elocutio* pelo *ornatus*, buscando o *estranhamento*.

A *inventio* encontra os pensamentos nos lugares próprios e também decide o modo de aplicação desses

¹ Romance: *Maina Mendes* (1969); *Casas pardas* (1977); *Lucialima* (1983); *Missa in Albis* (1988); *Irene ou o Contrato Social* (2000); *Myra* (2008). Crônica: *Desescrita* (1973); *Cravo* (1976); *Mapa cor de rosa* (1984); Conto: *O lugar comum* (1966); *Dores* (1994); *O amante do Crato* (2004). Poesia: *Da Rosa Fixa* (1978); *Corpo Verde* (1979). Epistolografia: *Novas Cartas Portuguesas* (1972); *O livro do meio* (2006). Teatro: *Madame* (1999). Ensaio: *Educação e ensino* (1972); *Português, trabalhador, doente mental* (1976).

² Conforme Gérard Genette, em *Seuils*.

loci,³ ao considerar “domínio da situação de delito”, (os fatos e personagens implicadas), ou o domínio da situação do discurso (orador, adversário), tratando-se da metalinguagem (Lausberg, 1982, p. 92). Sendo a memória a casa dos pensamentos, de onde o autor retira alimento, as “casas” de Maria Velho da Costa constituem o lugar da escrita, em que o passado se recupera na dicção do presente.

Esta reflexão encadeia-se na constatação de que, pela perspectiva da Retórica, o romance *Casas Pardas* ficcionaliza algumas das fases do discurso, e oferece a comprovação da *obscuritas*, como valor. E tanto distingue fatos e personagens, como, em procedimento de metalinguagem, trata o discurso em si. O sujeito da enunciação elabora os instrumentos lingüísticos, para expressar a sua criação. Mas a própria criação delega poder à personagem, para que ela encontre os pensamentos na *inventio*, ordene o discurso na *dispositio*, elabore o texto na *elocutio*, havendo o momento de comprovação da retenção do conhecimento pela *memoria* e, exatamente, a representação da *pronuntiatio* em situação cênica. Poder-se-ia dizer que contém a construção especular *mise en abyme* conforme se lê em Dällenbach (Dällenbach, 1977, p. 18) e Genette (Genette, 1989, p. 395). Ilustra-se a teoria dos Formalistas Russos sobre *lay bare of device*, *desnudar*, de seus procedimentos, a narrativa: como diz Shklovski manejar *leyes estéticas que fundamentan los métodos de la composición* (Shklovski, 1971, p. 287).

Assim como os processos discursivos, os modos de intensificação passam pelo funcionamento da *obscuritas*, clamando pela participação do leitor. O tratamento da língua resolve-se em aspectos gramaticais da fonética (grafia, *interpretatio*, *traductio*), morfologia (neologismo), sintaxe (anacoluto), semântica (ambigüidade), jogos verbais (*traductio*) e seus registros (gráfico, culto, popular).

As casas

O livro, conforme a denominação dos capítulos, constitui-se de uma seqüência de casas, cada uma delas ocupada por uma personagem. Diga-se que os subtítulos identificam as moradoras, ou antes, o universo mental das moradoras, definindo um estado de espírito relativo ao tempo. Numeradas por algarismos romanos, as casas são habitadas pelas personagens Elisa, Mary (irmãs) e Elvira, totalizando cinco casas para cada uma, sendo quatro particularizadas e uma de reunião, teatral. Assinalem-se os subtítulos definidores de emoções, mais corretamente, de estados afetivos: I Casa de Elisa: Vaga; I Casa de Elvira:

Epifania; I Casa de Mary: Acquosa; II Casa de Elisa: Lição de casa – O pote podre; II Casa de Elvira: Lacrimosa; II Casa de Mary: Gávea; A Terça Casa; IV Casa de Elisa: Angelus; IV Casa de Elvira: Stella; IV Casa de Mary: Cápsula; V Casa de Elisa: Língua; V Casa de Mary: Declinação; V Casa de Elvira: Atrium.

Os espaços distribuem-se segundo a *dispositio* retórica, anotando-se o espaço cênico da Terça Casa, tablado terço e tenso da oralidade, com diálogo e recitação, conforme a *pronuntiatio* retórica. Pela atribuição dos espaços às personagens, vê-se que, estando Vaga a I Casa de Elisa, é a ela que se entrega o espaço da palavra com Lição e Língua, tendo Mary a da Declinação, também evocativa de utilização da língua. Aqui, no entanto, declinação do latim “Rosa, Rosae”, logo, língua morta. O espaço físico material compreende Vaga (da ausência), Gávea (da observação), Cápsula (do exíguo), Atrium (da espera, da esperança). Os espaços da dor vêm pelos adjetivos Acquosa (de Mary) e Lacrimosa (de Elvira). Lugar da antroponímia: Angelus e Stella, ambos signos anunciadores benfazejos. O nome epifania, absorvendo uma simbólica de manifestação do sagrado, completa, auspiciosamente, o ciclo da peregrinação mítica (Perséfone).

A voz narrativa dessas casas transita entre as três pessoas gramaticais. Para Elisa, há o Eu-personagem que habita as casas I Vaga e II Os Trabalhos de Casa. Mas alcança a autodiegese ao toque de amor de IV Angelus, e a onisciência em V Língua. Para Elvira, há a proximidade afetiva de segunda pessoa do singular, com acenos bíblicos, em I Epifania, II Lacrimosa e IV Stella. Ao fim de dificultosa progressão, Elvira adquire voz e impõe-se: torna-se proprietária de sua voz e de seu espaço em V Atrium, espaço de sua vida como dona da casa. Já Mary não tem o direito a falar-se. É observada. Nas casas I, II, e IV – Acquosa, Gávea, Cápsula – é seguida com o olhar. Contudo, o narrador, na última morada da personagem, aproxima-se em segunda pessoa e afetivamente faz viver Rosa, Rosae, serviçal da ternura, na declinação da casa da memória. Tanto quanto recordação, ou concha inicial, as casas podem ser nichos de mitos.

Narciso – sono e sonho

Perséfone imerge no caos, para dele emergir na fecundação da natureza. Funda-se o rito, a partir do evento. Atraída pelo narciso, a jovem aproxima-se do penhasco. É quando o solo se fende e ela desaparece no Hades.

A delicada flor amarela que seduz a deusa representa o mais belo efebo da Hélade. Uma beleza mortal, de quem Tirésias, por solicitação materna, prediz: “viverá enquanto não se conhecer” (Brandão, 1991, p. 456). Narciso desdenha do amor das jovens, particularmente de Eco

³ As perguntas para encontrar os pensamentos escondidos nos *loci* são *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?* (Lausberg, 1982, p. 91).

que, transformada em rochedo, se imobiliza de paixão. Aos rogos de vingança, Afrodite e Nêmesis condenam o deus a um amor impossível. E este amor será ele próprio. De fato, Tirésias sabe: Narciso, ao ver sua imagem nas águas, sucumbe à própria beleza. É a formosura mortal. É ela que arrasta o ser humano para o descomedimento. E, já no Hades, o deus ainda procura sua efigie.

A palavra *narciso* deriva-se de *narkê*, o entorpecimento. Por suas propriedades, a planta narciso enfeita cemitérios, vota-se a cultos infernais, liga-se a cerimônias de iniciação e se inclui nos ritos de Deméter / Perséfone. Na simbologia da fecundidade, guarda as valências morte-sono-renascimento que aproximam Narciso aos filhos de Nix, os gêmeos Tanatos e Hipnos, também a Morfeu, filho de Hipnos.

Aristóteles diz que o “sono é uma zona fronteira entre o viver e o não-viver” (apud Brandão, 1991, p. 572). Hipnos representa-se, nas Artes, como um pequeno *eidolon* alado que acalenta suavemente os mortais. Doce e terno, mas perigoso e enganador, é o símbolo natural do amor e da morte. Alado é, também, Morfeu, divindade do sono e dos sonhos. Como tal, esvoaça e pousa sobre as cabeças, faz adormecer ou provoca sonhos nos que já dormem. Por sua etimologia, significa “aparência”, adquirindo a forma dos seres humanos, e mostrando-se aos mortais adormecidos, durante os seus sonhos.

O sonho relaciona-se com a região onde reina a pura semelhança. Tudo nele é semelhante: cada figura nele é uma outra, é semelhante a uma outra e ainda a uma outra, e esta a uma outra. Procura-se o modelo original. (Blanchot, 1987, p. 269).

Pela aparência e semelhança, desdobram-se signos de sentimentos e emoções, pontuando correspondências entre narrativas que se compõem ao dormir. As entidades relacionadas a esta esfera, povoam algumas seções de *Casas pardas* de Maria Velho da Costa. Nesse romance, é possível encontrar substrato para ilustrar essas lições.

Certa dramaturgia espontânea constrói uma realidade incontrolada, alienada da identidade. Porém significativa e eloqüente. Elvira, Mary e Elisa sonham.

A vigilância diurna substitui-se pela vigilância noturna, que vela a alternância de trabalho e descanso. Confiando aos “ritmos naturais”, como diz Blanchot “às leis, à estabilidade da ordem” (Blanchot, 1987, p. 267), o sono chega às protagonistas como afirmação da fé na regularidade. O corpo adormecido abandona-se, seguro do reencontro com o novo dia e com mais um novo começar. O sono interrompe o trabalho diurno e compõe uma atividade singular, em narrativa singular. O sonho faz emergir outro ser. As protagonistas adormecem, em um espaço físico concreto, na continuidade do conforto possível. No entanto, forjam um outro espaço que as investe e as reveste de novos caracteres.

O sonho parece fazer surgir, em cada um, o ser dos primeiros tempos – e não somente a criança, mas, para além, o mais longínquo, o mítico, o vazio e o vago do anterior. Aquele que sonha dorme, mas aquele que sonha já não é mais aquele que dorme, não é um outro, uma outra pessoa, é o pressentimento de outro, o que não pode mais dizer eu, o que não se reconhece em si nem em outro. (Blanchot, 1987, p. 267).

Seria possível que, pelos sonhos, se rastreasse “o ser dos primeiros tempos” ou – quem sabe – “não somente a criança, mas o mais longínquo, o vazio, o pressentimento de outro”?

Em *Casas pardas*, o sonho de Elvira e o sonho de Mary surgem na primeira casa. O de Elisa só aparece na quinta casa, prenunciando “o livro por vir”. Os três sonhos simulam situações de percurso, em amplos espaços. As jovens deslocam-se. Elvira (CP, p. 91) vai “por uma vinha afora, que é vinha grada por todos os lados [...] até perder de vista”. Mary (CP, p. 107) “caminha a custo um solo ressequidíssimo à sua volta até perder de vista. Tem vestida a farda azul [...]” Elisa (CP, p. 378) “vai por um grande descampado tão seco que a terra está branca, torrões duríssimos esboroáveis na borda de fendas negras a que não se vê o fundo e é assim até perder de vista.”

Ação e circunstância diversificam-se. “Ir” e “caminhar”, sendo verbos de movimento, possuem intensidade distinta. “Elvira vai”, “Elisa vai”. A deslocação de Mary (“caminha”), no entanto, verbaliza esforço, no modo de andar a pé, “a custo”. A intensificação se reitera no aspecto da via: à Mary e à Elisa, cabe a terra estéril; à Elvira, a terra dadivosa, o húmus fértil. De fato, Elvira está grávida. A mulher vigilante, na sua condição de mulher fecunda e sexualmente gratificada, povoa seu sono com os signos da abundância. Não sem razão, esta I Casa de Elvira tem por título “Epifania”. Segue-se-lhe a I Casa de Mary – Acquosa, em cujo sonho a personagem sofre a aflição da imobilidade em situação angustiante (CP, p. 107). O sono de Elisa dá-se em V Casa de Elisa – Língua, e o terreno que ela pisa deixa de possuir importância, quando sente “apenas às costas dois pares de asas” (CP, p. 378).

Na seqüência das narrativas do sono, seguindo o pensamento de Blanchot, o “ser dos primeiros tempos” dá seu testemunho. Mary refaz cenas do pretérito, vestida com o traje do colégio das freiras, adivinhando as censuras da mãe. E, além do recuo ao passado, haverá, talvez o avanço para o futuro, como seja, o pressentimento de outro?

Registre-se Elvira exuberante, na sua “epifania”, palmilhando o solo das parras, ao “escobregar de gavinhas a deitar corpo”, despertando de um susto de perseguição e perigo, ao lado de seu homem, com seu menino (CP, p. 92). Na continuação, ao contrário de Elisa a caminhar “tranquila pouco pensando aonde pôr os pés” (CP, p. 378),

Mary concentra-se em “onde põe os pés”, ora travando o passo, ora sendo levada ao “pulo” (CP, p. 107). Enquanto Elisa tem suas quatro asas rufando, a aflorar o chão sem esforço, e “acorda sorrindo” (CP, p. 379); Mary “quer gritar, tem a boca cheia de penas, e sai do sono, dando ordens (CP, p. 108). Elisa, a planar no ar, expande-se em sensações: contempla mar e céu, aspira atmosferas, ouve o “eco de voz límpida entre o canto e o grito [...] que vem das águas, das movediças neblinas”(CP, p. 378). Mary, em “passo miúdo”, vê o horizonte encurtar-se. E ela própria encolhe-se: “Sou como Alice, mas não tenho cogumelo para comer.” (CP, p. 107).

Entre o vigor de Elvira e o constrangimento de Mary, coloca-se a alada Elisa, planando acima das superfícies, saboreando sonoridades, ouvindo avisos, abastecendo-se de vozes e ecos trazidos de longe. Nada mais do que procurar, com Blanchot, nesses quadros-síntese dos sonhos, “a interpretação que confere sentido a uma aparência de sentido” (Blanchot, 1987, p. 269). Contudo, o ritual de Perséfone que, pela mão de Narciso, induz ao entorpecimento desvelador do não-vivido, pela mesma via, leva ao mergulho no caos, à perda de si, ao desaparecimento nas trevas.

Os tempos estão maduros para o teu grande sono.
(CP, p. 369).

Narciso – sono e morte

Enquanto Morfeu abandona as casas pardas, Hipnos e Tanatos, na cumplicidade de Narciso, delas se aproximam. Vislumbra-se a I Casa de Mary Acquosa, figura de Vênus surgindo das águas, em que

molhada diante do espelho envolta naquela felpa doce, a pele molhada [...] Mary abre então os dois painéis laterais do grande tríptico convexo que é esse, espelho, deixa cair o toalhão e é uma explosão de imagens dela nua e húmida tendo aos pés os sumptuosos drapeados da toalha. (CP, 109).

A imagem refaz o quadro. O panejamento suntuoso é a espuma de onde a deusa emerge. E os espelhos triplicam a figura única da deidade que se contempla. Logo, porém, o encanto da beleza fulgurante substitui-se pela dor, de que o caráter acquoso não será mais o da umidade sensual, mas o do pranto inconsolável. Os gritos de socorro ecoam-se, em solidão (“Jesus, salvai-me ou eu morro disto tudo, por fora disto tudo, não posso mais”, (CP, p. 126), e em desabafo à irmã (“Não, não posso mais com isto tudo, logo digo-lhe, é horrível”(CP, p. 81). O parceiro de casa recebe a mensagem (“a criada de fora” diz que “sua irmã não está bem” (CP, p. 389). Mas ninguém chega a tempo. Narciso perde-se. E os deuses, discretamente, dissimulam-se:

Vou dormir até logo, que ninguém me acorde, ouviste?

Vai, vai, Lídia, deixa-me dormir, [...]

Que ninguém te acorde, pois, Mary, Mimi, Maria das Dores, os tempos estão maduros para o teu grande sono. (CP, p. 369).

O grande sono é porta de saída. Mary ingere o “magma” (CP, p. 370) e, com “mão que vacila” compõe a imagem fúnebre de seu jazigo : ajusta as pernas, acerta as dobras do vestuário, as volutas do cabelo, cruza as mãos sobre o peito “a que rigidifiquem doces” (CP, p. 371). Revê a posição do corpo, conseguindo afinal esculpir a estátua jacente. E ainda há tempo para encantar-se com imagens de beleza. Como diz Ariès, nos derradeiros instantes vem “a recordação triste e discreta das coisas e dos seres que amou” (Ariès, 1988, p. 24). Dispondo sobre a sua existência, Mary escolhe a morte, como prova do rompimento de sua relação com o mundo (Blanchot, 1987, p. 89). Na cápsula exígua do quotidiano opressivo, Mary encontra a cápsula libertadora, passaporte do reino de Hades.

Elisa, no entanto, é quem sabe e conta:

Pensa ainda se é do contar histórias que não prescinde e embora não saiba que só saberá de todas essas indagações escrevendo-as, lhe parece que não. (CP, p. 394).

O canto das sereias

Semelhando os nautas da *Odisséia*, Elisa ouve as sereias: – “vozes a estão chamando das palhas, a que vá avisar” (CP, p. 400). Elas cantam de modo a dar a entender ao navegante em que direção se abrem “as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto”. É canto ainda por vir, aquele que atrai o marinheiro para o espaço onde o som “começa de fato” (Blanchot, 2005, p. 3). Começa, mas já não está. É sempre busca. Ao fascínio, sobrevive o surdo ou o impossibilitado de locomoção. Ulisses conhece o limite de seu desejo –

Encantado, acenei que me soltassem;
Mas curvam-se remando, e com mais cordas
Perimedes e Eurícolo me arrocham.
Nem já toava ao longe a cantilena,
Quando os consócios, desuntada a cera,
Desamarram-me enfim. (*Odisséia*, p. 226).

– e, mesmo imobilizado, consegue comunicar pela mímica da face, a pulsão poderosa que o empurra para as vozes escondidas. O que ouve é melodia de orientação: um caminho. Mas a própria melodia é percurso: é distância que revela a “possibilidade de percorrer essa distância”, “de fazer do canto, o movimento em direção ao canto e, desse movimento, a expressão do maior desejo” (Blanchot, 2005, p. 4). Convite e promessa. Busca e realização.

É a transformação do anseio em aquisição, intangível, pretendida e, entretanto, palpitante do desejo de entrega.

Elisa sonha. Ela também sente este apelo e, por dentro das casas pardas, procura a música que a poderá expressar: – “Um dia hei-de escrever um livro fêmea todo por dentro” (CP, p. 274). Percorrendo diferentes moradas, a jovem vai compondo o seu próprio canto. É canto real este, nota a nota a preencher o vazio da distância que conduz até ao canto das sereias.

Os percursos encenam-se. As casas conformam caminhos. O ato da escrita vem, de início, como expectativa: – “ainda havemos de ficar todos nos livros, quando ela for escritora” (CP, p. 65). E assim como prenúncio, há a inclinação que transita da observação e da reflexão, para a proclamação de intenções. A jovem hesita sobre as condições de realizar o sonho alado da arte. — “É por causa do que vais escrever, quando um dia escreveres” (CP, p. 73). — “se escrevesse” [...] “se Eu um dia escrever” (CP, p. 75-76). E toma consciência do compromisso o “acto de força para reunir isto tudo” (CP, p. 76). As analogias apontam para um labor que se transforma em imagem de arte, como a do calceteiro “para redigir um chão” (CP, p. 76).

Mesmo a constatação do trabalho de arte traz questionamento, pois ao exercício de “mexer por dentro as guitas do boneco”, Elisa vê a oportunidade de descobrir mundos além “que lá chegou pela vestimenta disso” (CP, p. 73). É necessário um aperfeiçoamento que, pela escrita, se obtém (CP, p. 393-394).

Questionamento, indagação, Elisa segue o “passeio dos homens pelos poços do vácuo entre iluminações” (CP, p. 393). E, enquanto alerta, ouve o canto das sereias, resiste no rumo, cantando seu roteiro de humanização. A melodia de Elisa reconstitui os percursos da linguagem, recordando e recriando marcos culturais, brincando com as formas de desconstruir e construir. E assim vão-se edificando as casas pardas em pilares sólidos. Vestida de Ulisses, é Elisa quem, pontuando os mitos, entrega a narrativa que Maria Velho da Costa oferece aos leitores, como Casa da Palavra.

Referências

- ARIÈS, Phillipe. Os que jazem, os que oram e as almas. In: *O homem perante a morte I*. Europa-América: Mem Martins, 1988. p. 238-340.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (1957). 242 p.
- BLANCHOT, Maurice. A obra e o espaço da morte. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 277 p. p. 81-144.
- BLANCHOT, Maurice. O sono, a noite. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 277 p. p. 266-270.
- BLANCHOT, Maurice. O canto das sereias. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 385 p. p. 3-13.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico de mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. v. I, 701p.; v. II, 559 p.
- CESAR, Guilhermino. *Sistema do imperfeito & outros poemas*. Porto Alegre: Globo, 1977. 184 p.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997. 726 p.
- COSTA, Maria Velho da. *Cravo*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1994. 181 p.
- COSTA, Maria Velho da. *Casas pardas*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. 442 p.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977. 247 p.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987. 388 p.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernandez Pinto. Madrid: Taurus, 1989. 519 p.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Ed. Antonio Medina Rodrigues/Ars Poetica; Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 3. ed. Lisboa: Gulbenkian, 1982. 294 p.
- SHKLOVSKI, Victor. *Sobre la prosa literaria*. Trad. Carmen Laín Gonzales. Barcelona: Editorial Planeta, 1971. 371 p.