

a ser possível sobre esse solo a literatura, que não abdica da pesquisa e da invenção, quer no terreno dos imateriais — que a *cyber fiction* apenas anuncia, com seu nome taxativo, sem limitar o valor e a criação de Gibson, Sterling e de um pioneiro como John Shirley — quer naquele dos passos concretos, traçados sobre a simultaneidade dos lugares, nacionais e nacionais. Daí (de onde) se engendra a busca (ante a *mundialização* da noção de *mundo*), sem demarcações, a despeito de todas as mediações/mediatizações, como potência conceitual e estética de um lançar-se ao canto e à ação da terra.

ABSTRACT:

This essay analyses some American and English contemporary authors from the point of view of Deleuze's concepts about the "superiority of anglo-american literature.

KEY WORDS:

Narrative, Territoriality, Writing and Concept

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ACKER, Kathy. "Devoured by myths", an interview with Sylvère Lotringer". In: _____. *Hannibal Lecter, My Father*. Nova York, Semiotext (e), 1001. p. 1-24.
- _____. *My mother: Demonology*. Nova York, Grove Press, 1993.
- ALLIEZ, Éric. *Da impossibilidade da fenomenologia*. Sobre a filosofia francesa contemporânea. Trad. Raquel de Almeida Prado e Bento Prado Jr. São Paulo, Ed. 34, 1996.
- AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova York*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo, Bestseller, s/d.
- BACHELARD, Gaston. *Rimbaud l'enfant*. In: _____. *O direito de sonhar*. Trad. José América Pessanho et alii. São Paulo: Difel, 1986. p. 120-125.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Laura. Lisboa, Relógio D'Água, 1984.
- CHÉNÉTIER, Marc. "États des lieux". In: *Magazine littéraire* nº 281 *États-Unis 1960-1990, 30 ans de littérature*. p. 22-26. outubro 1990.
- DELEUZE, Gilles. "De la supériorité de la littérature anglaise-américaine". In: *Dialogues*. Com Claire Parnet. Paris, Flammarion, 1977. p. 47-91.
- _____. e GUATTARI. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Minuit, 1991.
- _____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- _____. e GUATTARI, Felix. *Mil platôs*. Vol. 1. Coord. de trad. Ana Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.
- _____. e GUATTARI. *Mil platôs*. Val. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo, Ed. 34, 1997.
- _____. *Critique et clinique*. Paris, Minuit, 1993.
- _____. "O atual e o virtual". In: ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo, Ed. 34, 1996. p. 47-57.
- GIBSON, William. *Neuromante*. Trad. Fernando Carreira Marques. Lisboa, Gradiva, 1988.
- _____. "Science fiction". In: *Mundo 2000*. A users guide to the new edge. (org. Rudy Rucker et alii). Nova York, HarperPerennial, 1992. p. 68-70.
- GILBERT-ROLFE, Jeremy e JOHNSTON, John. "Gravity's Rainbow and the Spirol Jetty". In: *October*, nº 1, primavera 1976, p. 65-85.
- KUREISHI, Hanif. *O buda da subúrbia*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- LISH, Gordon. *Peru*. Trad. Duda Machado. Rio, Imago, 1992.
- PYNCHON, Thomas. *Gravity's Rainbow*. Nova York, Viking, 1973.
- ROSS, Kristin. "The right of laziness". In: _____. *The emergence of social space*. Rimbaud and the Paris Commune. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988. p. 47-74.

A CASA DESABITADA: A NARRATIVA NO FIM DO MILÊNIO

Myriam Ávila
UFMG

"A casa inteira parecia abandonada; as plantas do corredor e as poucas flores de inverno pareciam clamar por contemplação."

Handke, *A tarde de um escritor*.

RESUMO:

Este artigo apresenta a casa como imagem fundadora da narrativa e a cidade como imagem fundadora da narrativa moderna. Com a crise da modernidade, essas duas imagens arquetípicas se enfraquecem e passam a ser representadas na narrativa contemporânea como o lugar da falta e da perda, ou como simulacro. A novela A tarde de um escritor, de Peter Handke, propicia aqui a discussão sobre o novo tratamento dado à casa e à cidade na narrativa do fim do milênio.

PALAVRAS-CHAVE:

Narrativa contemporânea, Peter Handke, Forrest Gump.

Convidada a dar um depoimento sobre a escrita¹, Marguerite Duras põe-se imediatamente a falar de sua casa. O quarto, "aquele de armários azuis, hoje, que pena, destruídos por jovens pedreiros", uma certa janela, uma certa

1. O depoimento, feito a princípio para um documentário filmado no casa do escritora, aparece depois como relato escrito em DURAS, 1993.

mesa, uma camélia embaixo de uma janela da sala de música, a estrada de Paris diante da casa. “Quando a comprei, soube logo que tinha feito alguma coisa importante, para mim, e definitiva. (...) E me dediquei à casa. Limpei-a. Fiquei bastante ‘ocupada’ com ela (...) Eu tinha afinal uma casa onde me esconder para escrever livros. Esta casa se tornou a casa da escrita. Meus livros saíram desta casa”.

Curiosamente, para a escritora a casa não é o lugar do aconchego e do familiar. Por ela perpassa uma estranheza constante, que a convivência provocadora com a solidão transforma em “livros desconhecidos para mim, e nunca previamente determinados, por mim nem por ninguém”. Vazia como a página em branco, a casa exige a escrita, grita por ela, criando em Duras a impressão de ouvir outras vozes, estar sendo premedida por outros anseios — e ela passa a investigar se ali já haviam morado outros escritores: “Perguntei ao administrador da municipalidade, aos vizinhos, aos comerciantes. Não. Nunca. Telefonei diversas vezes para Versailles a fim de tentar saber o nome das pessoas que tinham morado nesta casa. Na série dos nomes dos moradores e seus prenomes e sua profissão não havia um só escritor. Ora, todos esses nomes podiam ser nomes de escritores. Todos. Mas não eram.”

A impossibilidade de se inserir em uma tradição torna mais inexorável a solidão da escritora. Não há com quem repartir o trabalho da escrita. Atitude limite diante do vazio da casa, o ato de escrever se circunscreve então aos arredores do delírio, a loucura e o alcoolismo: “É aí que se bebe. A partir do momento em que se está perdido e que não se tem mais o que escrever, mais o que perder, aí é que se escreve.”

A associação espontânea que a escritora faz entre casa e escrita impressiona pela premência vital que assume. O ato de escrever parece pedir essa âncora, que é ao mesmo tempo sua inscrição em uma linhagem: que não apenas funda, mas também fundeia uma tradição. Como elaboração teórica, a questão da casa encontra-se na base da argumentação de Walter Benjamin sobre a atual impossibilidade de narrar. Em “O narrador”, Benjamin reconhece dois saberes como aqueles que fundamentam a narrativa: o saber de quem fica e o saber de quem viaja. Este último é, porém, não o saber do viajante em movimento, mas sim do viajado, daquele que foi e voltou, trazendo histórias de terras longínquas, que só vão adquirir sentido com o retorno, quando poderão ser contadas a partir da casa, aclaradas por seu lume. O ponto estável de partida e chegada dá à narrativa da viagem uma conformação circular. Como partida, fornece a perspectiva que preside a seu desenrolar; como chegada, confere-lhe

o caráter de doação, de oferenda e acréscimo ao patrimônio da tradição. O conto popular representa com frequência essa demanda da narrativa como um tesouro que o herói conquista em terra incógnita, vindo enriquecer os cofres pátrios. Em “Cara de Bronze”, de Guimarães Rosa, conto sobre a busca e conquista da palavra, a casa ocupa o centro do cenário, de onde o campeador parte à procura do incerto gado da linguagem, que será trazido à sede e ali acolhido e fixado como patrimônio próprio.

A arte de narrar estaria se extinguindo, segundo Benjamin, porque a relação entre o narrador e sua matéria teria perdido o caráter artesanal que lhe é próprio. Sua prática estaria ligada a um contexto em que o local de trabalho era uma extensão da casa, em que o mesmo ritmo vital presidia o morar e o laborar. Theodor Adorno, por seu lado, crê assistir a um processo de obsolescência da casa: “morar é algo que não é mais possível”. “O que se quer evitar” continua o filósofo, em uma das passagens de *Minima moralia*, “quando se muda para um hotel ou um apartamento mobiliado é a responsabilidade de habitar”. Não preconiza, no entanto, um movimento de retorno à casa como cidadela do pensamento crítico. É antes urgente a percepção de que ela se torna cada vez mais, e irreversivelmente, inabitável: “hoje, pertence à moral não sentir-se em casa em sua própria casa”. Está-se em casa como no hotel; o estranhamento é inevitável. A escrita que ali se produz é marcada pela cisão entre o indivíduo e seu entorno. Marcel Proust já abandonava a casa em favor de um quarto estranho de pensão, de onde pudesse, à distância, fazer da lembrança e do esquecimento daquele *locus amoenus* a matéria do seu texto: “Deixo às pessoas de bom gosto fazerem de seus quartos a própria imagem de seu gosto e entulhá-lo somente com as coisas que seu gosto aprove. Para mim, não me sinto viver e pensar senão num quarto onde tudo é a criação e a linguagem de vidas profundamente diferentes da minha, de um gosto oposto ao meu, onde eu não reencontre nada de meu pensamento consciente, onde minha imaginação se exalte e sinta mergulhada no seio do não-eu; sinto-me feliz pondo o pé (...) num desses hotéis de província, de compridos corredores frios, onde o vento de fora luta com sucesso contra os esforços do aquecedor...”²

O escritor moderno, pouco à vontade nessa casa que já não o veste sob medida (para usar a imagem de João Cabral), sai à rua e ocupa o espaço da cidade. Não da cidade abrangível que ampliava o espaço protetor da casa, deixando fora de seus muros o perigo, mas da cidade-metrópole, inabarcável, coincidente em sua extensão com a amplidão do cosmos, do mesmo modo

2. Em PROUST, 1989.

variável, múltipla e suficiente. O périplo de Ulisses, que no tempo de Homero atravessava regiões as mais forâneas, no século XX se faz dentro de uma única cidade e no decorrer de um único dia. Na narrativa mais significativamente moderna toda peregrinação se dá no interior de um tecido urbano onipresente. Encapsulados nesse espaço único - *urbi et orbi* - os saberes de quem fica e de quem viaja se confundem, perdem sua natureza de coordenadas, multiplicando-se em fragmentos da experiência, refletindo-se na fragmentação da linguagem e do sujeito na narrativa. A metrópole moderna escapa ao campo da visão, à apreensão global pela consciência e pelos sentidos. Na tentativa de abarcá-la, a escrita se esgarça, se dilacera. Espelho em cacos, não reproduz mais uma imagem coerente e contínua.

Apesar, no entanto, de sua composição caleidoscópica, ou mesmo por causa dela, a metrópole moderna fornece um modelo de totalidade cósmica capaz de dar uma representação à narrativa³. Aqui, novamente, o exemplo maior é *Ulisses*, de Joyce, mas é antes em Baudelaire que se assiste à geração de uma mitologia urbana tipicamente moderna, em que ponteiam a multidão, a rua, o *flâneur*, a passante, as passagens. Por essa mitologia passeou, ou flanou, com grande à vontade, a literatura moderna, liberta, mais do que nostálgica, da ancoragem tradicional da narrativa à imagem da casa.

Na segunda metade do século XX o quadro já se modificou bastante. A metrópole perde sua força como centro ativador da narrativa, em decorrência da perda de seu próprio centro. O advento da megalópole — áreas urbanas contínuas que incluem mais de uma cidade, unindo Los Angeles a San Francisco, Tóquio a Osaka, etc.— veio desfazer todo um sistema de representação da cidade. O mapeamento do tecido urbano que a caminhada possibilitava, sugerindo um paralelo com a própria trajetória pessoal do indivíduo, que de certa forma marcava e recortava a cidade através de seus percursos de eleição⁴, torna-se inviável e inócuo nas ruas remodeladas em função do intenso trânsito de automóveis, com seus viadutos, trincheiras e vias expressas. Os grandes mitos da multidão e do indivíduo que nela quer se perder esvaem-se em uma paisagem em que o homem passa a ser apenas dedutível como presença no interior de carros e edifícios. Simultaneamente, na literatura, temos a passagem de uma certa volúpia do anonimato, correlata ao tema da multidão, para um

3. Cabe aqui lembrar os três modelos de cidade descritos pelo urbanista americano Kevin Lynch, o "cósmico", em que se encaixariam Washington e Brasília, entre outras, o "prático", com seu plano em linhas retas que se entrecruzam, e o "orgânico", que entende a cidade como um todo indivisível. Em todos os três casos, o que se tenta é uma representação da totalidade, seja enquanto homologia com a vida, com o universo simbolizado ou o universo medido, apreendido. (Cf. RYBCZYNSKI, 1995. p.39-43)

4. Leia-se, a esse respeito, o ensaio ÁVILA, 1993. p. 121-135.

defrontamento constante e problemático com a questão da celebridade, como estratégia de sobrevivência.

Esse novo estado de coisas pode ser observado de forma exemplar na novela de Peter Handke, *A tarde de um escritor*, publicada em 1987⁵. Nela a casa aparece como espaço de perda da palavra. Incapaz de escrever entre as paredes domésticas, que "lhe davam a impressão de estufa", o escritor protagonista escapole para o ar livre, pois sente "o impulso de escrever uma carta, não importava a quem, mas *não em casa*, mais tarde, em algum lugar da cidade."⁶ Esta porém escapa a seu mapeamento, como em um pesadelo, lembrando o fluir heraclítico das águas que são sempre outras; ele permanece eternamente um recém-chegado, na cidade como na escrita. O provisório torna-se para ele uma eleição, tanto quanto uma inevitabilidade; mais que isto, uma oração diária: "no decorrer dos anos, ele se havia repetido e recitado esta frase de Heráclito do mesmo modo como, talvez, os devotos façam com o 'Pai-Nosso'". Porém, não consegue evitar o assentamento da sua identidade de pessoa pública/publicada.

Em certo ponto do relato, o escritor protagonista, depois de percorrer uma travessa onde "nunca lhe havia aparecido um único ser humano, e na qual, quase sempre, ele se perdia a partir de, no máximo, a metade do percurso" congratula-se por ter conseguido passar pela livraria sem examinar se algum de seus livros estava exposto ali. Mais adiante defronta-se com um grupo de adolescentes voltando da escola, alguns dos quais "estancaram e visivelmente se puseram a pensar sobre onde já teriam visto seu rosto". "No meio da travessa, um dos transeuntes pareceu saber algo sobre ele. (...) ele percebeu, ou pelo menos assim imaginou, o reconhecimento de um leitor nos olhos de um passante."

O reconhecimento não resulta agradável para o escritor. O "olhar-ferrão" do passante parece conter uma ameaça muda: "Espere só até eu te pegar um dia, em campo aberto, com meu pára-lama". E ao ser-lhe pedido um autógrafa, tem a sensação de derrota, de não ser mais um escritor, "mas apenas alguém que interpretava este papel de modo forçado e ridículo". A suspeita tem fundamento, pois as palavras não parecem querer mais nada com ele. Em sua impotência, inveja a câmera cinematográfica e sua capacidade de captar imediatamente as imagens — "não seria esse o narrador ideal?" — e quer

5. Cf. a tradução brasileira, HANDKE, 1993.

6. Grifos meus.

transformar seu percurso pelas margens da cidade em filme: “percorreu toda a extensão da travessa como se rodasse uma seqüência cinematográfica dele mesmo andando— os olhos como se fossem a câmera, os ouvidos qual gravador — filmada e projetada ao mesmo tempo.”

E é em um filme que vamos encontrar a mesma questão da celebridade como sobrevivência vista do ângulo oposto, a câmara realmente se instituindo em narrador ideal e apresentando uma versão “reconciliada” (no sentido adorniano do termo) do problema. Curiosa e sintomaticamente intitulado *O contador de histórias no Brasil*, *Forrest Gump* é um filme que tenta, em um nível mais restrito, remendar o surrado sonho americano e em nível mais amplo, resgatar a própria arte da narrativa e sua ligação vital com a experiência. Uma leitura em paralelo com “O narrador” de Benjamin espanta pela similaridade, sugerindo que por trás dessa produção hollywoodiana esteja alguém que efetivamente leu com atenção o ensaio do filósofo berlinense.

Para começar, a figura do idiota que consegue driblar todos os perigos e sair vencedor de todos os combates⁷ já é lembrada em Benjamin como um dos pólos do empreendimento humano em sua luta contra o pesadelo mítico. Há ainda um paralelismo com o conto de Hebel citado em “O narrador” e que fala de um rapaz morto por soterramento dentro de uma galeria subterrânea. O seu corpo permanece preservado pelo vitríolo ferroso por muitas décadas, durante as quais se desenrolam outros tantos acontecimentos históricos, enumerados pelo autor. Benjamin comenta: “Jamais outro narrador conseguiu inscrever tão profundamente sua história na história natural como Hebel com essa cronologia”. Todos os espectadores de *Forrest Gump* se lembrarão de como o protagonista do filme permanece com a mesma aparência por vinte e cinco anos, durante os quais todos os grandes eventos da história americana têm de se vincular a sua trajetória. A dimensão utilitária da narrativa (o conselho e a experiência benjaminianos) também estão presentes na história do tolo Forrest.

Mas aqui interessa-nos mais de perto o esforço que o filme faz para restaurar a debilitada imagem da casa como espaço fundador. Meio século depois de Thomas Wolfe ter escrito *You can't go home again*, é a casa, mais do que a óbvia mãe, que carrega no filme a função de talismã. Ela é quem “une as duas pontas” (a expressão é de Machado de Assis) da viagem de Forrest Gump, garantindo seu “corpo fechado” em meio a guerra, revolta, intempérie e mídia

7. Figura também estudada por BAKHTIN, 1993. p. 275/281.

selvagem. Isto fica bem claro por contraste com o destino menos feliz de sua amada Jenny, cuja casa, conspurcada pelo pai incestuoso, não lhe pode servir de proteção, e é finalmente demolida para maior triunfo da casa “verdadeira”, aquela que oferecia abrigo aos viajantes, com poder para transformar um rapaz desconhecido e sua guitarra no rei do *rock and roll*.

Uma pesquisa mais demorada nos mostraria talvez a recorrência das tentativas de re-estabelecimento, no cinema, do espaço simbólico da casa que, pelo menos no imaginário norte-americano, assume a dimensão da permanência da nação, para além de todos os vetores de mudança — o que fica patente por exemplo, em *Pulp fiction*, de Quentin Tarantino, no qual o único personagem que escapa à agressão moral e física é aquele que possui o talismã familiar, o relógio. Este relógio, com o qual se escapa ao tempo e à morte, foi do avô do avô do pai, exatamente como a casa dos Gump, onde morara desde um remoto passado uma longa seqüência de gerações.

A questão da celebridade, critério que atesta uma vida plena e a capacidade de fazer frente à máquina trituradora do mundo administrado (de novo, uma expressão de Adorno), é resolvida exemplarmente em *Forrest Gump*. O protagonista se encontra repetidas vezes sob os refletores da fama mas consegue ao mesmo tempo manter um anonimato que lhe permite escapar à deglutição final pela mídia, pois, em cada recorrência dos seus “quinze minutos de fama” — como astro do futebol, herói de guerra, campeão de pingue-pongue, empresário milionário ou líder místico, jamais é reconhecido como a personagem de antes. Sua estratégia é semelhante à do escritor de Handke, que se esforça para não cair na tentação de procurar com os olhos o seu livro na vitrine da livraria. Em Forrest essa estratégia se dá sem esforço, com uma inconsciência eficiente demais para ser natural. Se em Benjamin o tolo é astucioso o bastante para vencer o mundo do mito, o mito-mídia se deixa também em *Forrest Gump* enganar por ele, que adquire por esse meio autonomia para narrar sua própria história.

Ocorre portanto, no filme, uma demonstração exata e completa da argumentação de Benjamin, mas invertida, porque afirma a permanência da narrativa, e em simulacro, porque se baseia em uma inconsciência construída à imagem de uma casa que é o tempo todo fachada e cenário. E a verdadeira chave da imunidade de Forrest ao consumo pela multidão espectadora é o fato de ele se movimentar dentro de um produto fabricado para o consumo e destinado ao sucesso que deveras atinge.

A tal reconciliação com a narrativa tradicional o personagem de

A tarde de um escritor não pode aspirar. A consciência de seu encurralamento entre o desejo de um anonimato que garanta a pureza de seus propósitos de criador e a celebridade necessária à sobrevivência mais imediata cria uma fratura entre o escritor e a cidade — que é preciso evitar para não se transformar ali em mais um *outdoor* — e entre o escritor e a casa — que lhe parece abandonada e, ao mesmo tempo, habitada por ruídos alheios.

Deteve-se e, em seguida, ouviu de novo uma página de livro ser virada no recanto mais recôndito da casa. Uma cadeira foi arrastada, um armário foi aberto de novo e os cabides tornaram a soar batendo uns nos outros. Estranho como na memória todos os barulhos, até mesmo o ranger de portas e o rumorejar, se organizam em acordes. O que nesse momento andava às apalpadelas no vão da escada tinha os pés ligeiros demais para ser um homem.

Na impossibilidade de preencher o espaço privado, serão os ecos de sua imagem pública que lhe emprestarão a corporeidade de existir, “(pois desde aquela época na fronteira da língua ele se sentia como se houvesse perdido também o próprio corpo)”, mas de existir em máscara, como imagem criada e assistida por outros. “O que sou? Por que não sou um cantor — e tampouco um *Blind Lemon Jefferson*?” E não consegue penetrar no centro da cidade, onde se formam, vivem e convivem as imagens, contentando-se em passear pelas suas bordas: “não iria mais abrir jornal algum e iria evitar a travessa, aliás todo o centro da cidade. Direto para fora, para a periferia, onde era o seu lugar”. “O vazio, minha divisa. O vazio, minha paixão”, resta ao escritor proclamar, em sua perambulação pelos atalhos secundários da cidade, “... e pensou, não pela primeira vez, que nunca mais encontraria o caminho de casa”.

Há aqui uma diferença sintomática com relação ao depoimento de Marguerite Duras. Duras recolhe-se para deixar falar a casa, guardiã da memória, mas esta permanece estranhamente muda, não ecoa as vozes dos inúmeros escritores que *deveriam ter vivido ali*. A escritora compensa então a inabitabilidade da casa através da sua hipereposição em um filme documentário, que “atesta” sua existência, dá-lhe substância. O escritor de Handke porém — já confirmada sua existência de personagem pelo olhar-ferrão dos passantes — protege-se, e a sua casa desabitada, da narrativa devoradora da mídia porque valoriza em sua incapacidade de habitar uma experiência de limites, e confronta corajosamente a iminência da perda da própria voz. O choque entre a encenação do papel de escritor nas livrarias e na mídia e o divórcio secreto entre ele e a

palavra dá testemunho de um sujeito que mergulha na virtualidade sem prazer, sem entrega lânguida e total, pois teme que, ao contrário de Forrest Gump, não saia ileso para viver repetidamente outros quinze minutos de fama. Esse temor é o que dá sentido à experiência do escritor e faz de prováveis e impalpáveis (virtuais?) leitores cúmplices do texto de Peter Handke.

ABSTRACT:

*This article presents the house as founding image for narrative and, likewise, the city as founding image for the modern narratives. With the crisis of modernity, those two archetypical images lose their import and are thereby represented in contemporary fiction as the site of lack and dispossession, or as simulacra. The novel *Nachmittag eines Schriftstellers* (A writer's afternoon) by Peter Handke furnishes elements for the discussion of the new treatment given to the house and the city in late twentieth-century narrative.*

KEY-WORDS:

House, City, Modern Narrative

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- DUMAS, Marguerite: *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
PROUST, Marcel: *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 1989.
RYBCZYNSKI, W.: *Vida nas cidades*. São Paulo: Record, 1995.
ÁVILA, Myriam: “O caracol e sua concha”. In: *Cartas a Mária*. Cadernos de pesquisa, Napa/UFMG, nº 11, 1993.
HANDKE, Peter: *A tarde de um escritor*. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
BAKHTIN, Mikhail: *Questões de literatura e de estética (A teoria da romance)*. São Paulo: UNESP, 1993.