

## **A dançarina e o pai em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar**

Iza Quelhas (UERJ)

Esta comunicação focaliza as relações entre Língua, literatura, identidades e culturas<sup>1</sup>, a partir da leitura do romance *Lavoura arcaica* (1989), de Raduan Nassar<sup>2</sup>. Narrado em primeira pessoa, destacam-se a linguagem e a forma marcadas pela interpenetração de gêneros – lírico, épico, dramático –, o que possibilita aos leitores a vivência da tensão entre a diegese e o modo de narrar. Ao crítico especializado e ao leitor o convite é para mergulhar na linguagem e compreender um enredo que se move em torno de um núcleo – a família. Nas palavras de Flora Süssekind, em *Literatura e vida literária* (2004), a trilha narrativa proposta em *Lavoura arcaica* retoma, de forma inovadora, a “história do filho pródigo”, afinal “estamos sempre indo para casa”, como afirma o protagonista (SUSSEKIND, 2004, p. 110-11). No entanto, o que mobiliza nossa leitura é o “jogo envolvendo uma ação narrativa reduzida quase ao ponto zero, (...) um aumento vertiginoso dos parênteses, de falas que se sucedem quase sem parágrafos, vazios e intervalos capazes de torná-las menos abafadas, de palavras que se multiplicam torrencialmente.” (Idem, p.

---

1. Uma das linhas de pesquisa do diretório Linguagens, identidades, ensino, ao qual vinculamos nossos trabalhos desde 2002, quando foi criado e registrado na Uerj e no CNPq, contando com a participação efetiva de professores pesquisadores e alunos.

2. O autor, nascido em Pindorama, São Paulo, publicou em 1978 a novela *Um copo de cólera*; em 1997, *Menina a caminho*, composto por contos escritos nas décadas de sessenta e setenta.

111). O amor emerge a cada palavra de André, narrador e protagonista, pela irmã, Ana, a rebeldia em relação à autoridade paterna entre outros elementos da intriga ou trama, privilegiam os momentos de tensão concentrada, retomadas, para ampliar, mas não explicar, o que vê e sente o protagonista.

André, um dos sete filhos de pais que formam uma família marcada pelos contrastes, em vários momentos assinala as diferenças entre aqueles que se vinculam à linha paterna, o irmão Pedro, Rosa, Zuleika e Huda, que se alinham, como um exército posicionado à direita para continuar a tradição familiar; enquanto Ana, Lula e o próprio narrador, à esquerda, aproximam-se, por semelhanças, físicas e psíquicas, à figura materna associada a uma “anomalia”: (...); já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família.” (p. 156-7). A identificação com o *galho anômalo* – a mãe – emerge na declaração que André *berra* ao irmão, no início do romance, quando Pedro vai buscá-lo na pensão: é um André transfigurado que afirma “eu sou um epilético” (p. 41) e derrama o “jarro” de sua “velha identidade” (p. 41), alinhando-se aos que consideram a doença uma maldição. Nas passagens seguintes a essa revelação, a imagem do demônio perpassa as palavras de André, suas lembranças e julgamentos, predominando uma função avaliativa do narrador em

relação a seus atos, o que aponta a perspectiva posterior de narrador, que se distancia de si mesmo como personagem. André menciona, numa passagem posterior, os cestos de roupas e os segredos que ali se escondem, roupas marcadas pelo uso, com vestígios de doença e luxúria, escondidos nos fios dos tecidos como os ossos sob a pele (p. 44-5).

A mãe, cujo amor por André instaura o erótico nas cenas de intimidade doméstica, é apresentada por um narrador que vê em Ana semelhanças profundas com a figura materna, e, em Lula, o irmão, semelhanças com Ana, num movimento circular que volta ao ponto de origem – a mãe:

(...) e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo dos lençóis, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio ‘não acorda teus irmãos, coração’, e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos, e assim que eu me levantava Deus estava ao meu lado em cima do criado-mudo, e era um deus que eu podia pegar com as mãos e que eu punha no pescoço e me enchia o peito e eu menino entrava na igreja feito balão, era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, (...) (p. 27)

A narração dos gestos maternos cotidianos – um jogo sutil composto pelas mãos da mãe e do filho sob os lençóis – e à sensualidade mútua unem-se, sem pausa, à descrição de elementos religiosos, na cena em que se insere uma inocência já transtornada.

Nas citações transcritas, avulta o erotismo no jogo com o objeto perdido, atividade que enfatiza o lúdico das relações, ao parodiar a

função de “reprodução numa transgressão do útil e do diálogo natural dos corpos” (SARDUY, [s.d]), estamos, então, na atmosfera do barroco. Enquanto a obra clássica, com sua variedade na unidade de suas manifestações, coloca em cena o trabalho, a obra, no barroco, destaca a linguagem como desmesura, como repetição do suplemento: “jogo, perda desperdício, gozo” (Idem), enfatizando um olhar que não é apenas infinito, mas que se sabe não fechado sobre si mesmo. No modo de narrar sobressai o movimento que configura a elipse, prevalece uma arte da “deposição e da discussão”, o que sinaliza o foco político da estética barroca e neobarroca: a “contestação da própria ordem que até aí o estruturava com o seu afastamento e a sua autoridade; barroco onde se recusa qualquer instauração, onde o que se metaforiza é o fato de a ordem ser discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução” (Idem, p. 94-7).

O lirismo da linguagem na prosa narrativa aciona a força da elipse pela função modalizante exercida pelo narrador (REUTER, 2002), num romance em que o protagonista, testemunha e intérprete dos acontecimentos, nos leva a indagar sobre a veracidade dos episódios. Para nos determos em alguns aspectos da narrativa, privilegiaremos cenas significativas, entre elas a que apresenta a dança de Ana na festa em homenagem ao retorno de André à família.

Nesse evento, Ana, a irmã desejada por ele, dança sua “petulante decadência”, e confronta, num cenário de abundância sonora, visual, olfativa e tátil – os passos, a flauta, as palmas, os risos – a autoridade paterna. A festa, cujo ápice da ação e de tensão dramática

é a dança da irmã, provoca no protagonista, que a tudo assiste num lugar afastado, o sentimento de perda em contraste com uma lucidez extrema, configurado na imagem de um corpo com “partes amputadas”, que procura, em vão, uma antiga unidade, instaurando-se o trágico no momento festivo da narrativa, a “Páscoa” de André. Na relação que se estabelece entre festa e momento trágico, vários estudiosos do assunto afirmam ter sido o “culto religioso a Dioniso que deu origem à tragédia”, cujo termo, *tragos*, designa o “bode expiatório dos sacrifícios realizados no ritual de Dioniso” (BRUNO, 2004, p. 8). Em vários momentos da narrativa, André se descreve como alguém cuja vida angustiada o leva à bebida e aos prazeres da carne, distanciando-o da severa educação e exemplo dados pelo pai, o que o leva a fugir, sem rumo. A vida errante aproxima-o também a Dioniso, cujo “reino não tinha sede” (Idem).

O romance *Lavoura arcaica* é considerado uma “novela trágica”, nas palavras do crítico Alceu Amoroso Lima, provavelmente por sua densidade lírica concentrada na intensa construção de perspectiva do protagonista e não propriamente do enredo ou da intriga. A família de André remete às culturas antigas, cujo desafio maior era o da sobrevivência do grupo, o predomínio é a preocupação com a espécie, e não com o indivíduo no seu tempo, isto é, relega-se ou reprime-se o que pulsa no momento do desejo questionador de limites da ordem.

No romance, a família depende da agricultura de subsistência, de pequeno porte, mas que alimenta a todos. Após várias negativas

ao irmão que vai buscá-lo, André retorna a casa paterna, retoma seus conflitos tortuosos, suas dúvidas e questionamentos à ordem do pai, acirrando o ceticismo em relação ao trabalho na terra. Quando ocorre a festa, a Páscoa, Ana se veste de forma inusitada, e Pedro, temeroso, conta ao pai o segredo de André: o amor pela irmã. Transtornado com a revelação, o pai mata a filha, enquanto ela dançava, bailarina leve, ao som da flauta tocada pelo tio, embalada por palmas, risos e incentivos daqueles que a cercam e celebram, sem o saber ainda, o sacrifício de um cordeiro que assume as cores e as roupas do pecado e da luxúria. Os trajes vestidos por Ana são aqueles trazidos por André numa caixa, roupas de mulheres com quem havia se relacionado durante o período em que vivera fora de casa. Se, inicialmente, a própria mãe chama André de “meu cordeiro”, Ana, de forma inesperada, numa súbita e silenciosa provocação, convoca para ela mesma a fúria paterna, descentrando o olhar do pai, direcionando-o para sua própria ousadia, ela, a dançarina para sempre proibida ao irmão.

Em termos de inserção contextual, ao estudarmos a produção literária das décadas de setenta e oitenta, sobressai a singularidade do romance, num país que vinha se fortalecendo como nação moderna e capitalista, enquanto mantinha um cenário agudo de desigualdades sociais. O crescimento econômico desse período (quase dez por cento ao ano) atraiu para as cidades multidões de trabalhadores rurais, esvaziando, de forma dramática, o espaço interiorano, num período político e econômico complexo, pós-golpe de sessenta e quatro. O quadro social e econômico acentua o anacronismo da história vivida

pelas personagens, destacando-se, num período denominado por parte da crítica literária de “pós-moderno”, uma lavoura em torno de princípios arcaicos, aproximando o romance das tragédias gregas e da tradição bíblica com as quais estabelece uma intensa intertextualidade. Tais questões, sumariamente retomadas, destacam a singularidade construída no romance *Lavoura arcaica*, publicado em plena ditadura militar, num período denominado “milagre econômico”, marcado pela repressão, fazendo conviver, num mesmo universo diegético, motivos arcaicos e modernos.

A estrutura do romance *Lavoura arcaica* apresenta uma divisão em capítulos numéricos, de 1 a 30, que abarcam as duas grandes partes ou os momentos significativos da história narrada: “A partida” e “O retorno”. Em “A partida”, a epígrafe é extraída da obra de Jorge de Lima, poeta, brasileiro, modernista, destacada a seguinte pergunta: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (p. 7). Na segunda parte, de “O retorno”, a epígrafe selecionada vem do *Alcorão*, Surata IV, 23, livro da tradição religiosa, das mais antigas, que afirma: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs, (...)” (p. 145) Numa primeira parte, abre-se a narrativa com um trecho literário, no qual a imagem da infância emerge poderosa pela sugestão de tensão que se estabelece entre os graus de liberdade, tanto poética, quanto, outra, construída culturalmente; em outra parte, a segunda e última, a abertura é feita por um tratamento que privilegia o contato cerimonioso na linha da tradição, assim como sugere o imperativo da interdição por uma

autoridade. Esta autoridade ocupa uma posição cujo lugar de enunciação indica a inacessibilidade de contestação: se não há possibilidade de diálogo, não pode haver resposta. Infância e interdição constituem a matéria-prima desse romance que trata de forma lírica e erótica as relações humanas, incestuosas ou não, colocando em discussão antigos processos de exclusão no processo civilizatório das culturas.

Numa narrativa em primeira pessoa, a articulação de informações é decisiva, principalmente se pensarmos na associação entre lirismo e opacidade, por exemplo, pois o narrador manipula o saber, a velocidade com a qual nos conta a história, ao mesmo tempo em que nos torna, leitores, parte de uma narrativa que assume também a dimensão confessional.

A elipse é importante para compreendermos o movimento da velocidade na narrativa, constitui “toda a forma de supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados, supressão essa que é denunciada de modo variavelmente transparente” (REIS; LOPES, 1996, p. 119-21). A elipse pode designar uma “amputação de elementos discursivos suscetíveis de serem recuperados pelo contexto” (Idem, p. 119), o que vislumbramos na parte em que André, transtornado pela dança de Ana, durante a festa familiar que homenageia, com alegria, o seu retorno à casa paterna, descreve o que sente ao ver a irmã dançando com as roupas que guardara numa mala. A narrativa, em fluxo crescente, privilegia a função modalizante, o que nos leva a acompanhar o cambiar de sentimentos em relação aos acontecimentos narrados, mas impossibilita o nosso distanciamento, como leitores



inseridos e alimentados no caldo da mesma cultura, dificultando o ato de julgar ou avaliar o que se desenrola no romance:

(...) ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo (eu me reconstruí nessa busca! que salmoura nas minhas chagas, que ardência mais salubre nos meus transportes!) (...) (p. 190)

Como estuda Georges Bataille, no capítulo dedicado ao ‘Enigma do incesto’, após retomar as origens do assunto, na linha de Lévi-Strauss, Durkheim, chega até Freud, cuja teoria psicanalítica soma à teoria sociológica e antropológica: “Na verdade, o mito de Freud introduz a conjectura mais desmedida. (...) [mas sua hipótese interpretativa] tem a vantagem de constituir uma expressão das obsessões vivas. (...)” (BATAILLE, 2004, p. 314). Para Bataille, o “pai da psicanálise”, como é comumente conhecido Sigmund Freud, “explica com êxito não o início da civilização, mas seu presente: o desejo da mãe ou da irmã, o assassinio do pai e o arrependimento dos filhos não correspondem, sem dúvida, a qualquer fato, ou conjunto de fatos, que ocupam na história um lugar definido. (...) porque a cultura sempre e em toda parte se opôs a isso” (Idem).

*Lavoura arcaica* enfatiza na forma (as idas e vindas no tempo realizadas pelo narrador, a focalização interna, a organização dos capítulos, a seleção e direção do narrador movido pelo tempo interno

da *durée*, não pelo tempo físico ou cronológico) e na diegese o tema do tempo na qualidade da paciência, virtude máxima nas culturas cristãs, como se depreende dos ensinamentos paternos. Este modo de narrar enfatiza a organização da diegese no discurso, os acontecimentos são dispostos recusando linearidades, há adiamentos de informações preciosas para a compreensão da história, enfim o discurso destaca que aquele quem narra é quem tem o poder. Não se trata, no romance em estudo, de valorizar o estético pelo estético, do culto à forma ou ao artificialismo de situações, mas sim retomar, nos assuntos interditos na própria tradição, apenas aparentemente anacrônicos em relação ao momento político no qual emerge – a década de setenta, no Brasil –, a tensão de identidades construídas para serem estáveis, mas movidas desde os tempos arcaicos pelo desejo. Configuram-se identificações, e não identidades, em constante processo de questionamentos em relação aos tabus, aos interditos, numa releitura da tradição.

A força paterna num contexto romanesco que tanto pode ser o de uma aldeia no mediterrâneo, quanto o de uma pequena cidade no interior do Brasil, aproxima e atualiza um enfrentamento de forças assimétricas: a obliquidade das palavras, das ações e dos temas ligados à semântica da ordem. Neste trabalho, o questionamento da autoridade do pai também se aplica ao saber do narrador que, no caso, sabe apenas como personagem, nos tornando cientes e contemporâneos.

Selecionamos algumas passagens nas quais se retoma, para ampliar, passagens do romance. Nos trechos transcritos a seguir, os negritos são nossos, sendo a extensão uma tentativa de retomar a beleza e o ritmo da prosa narrativa: a) (...) *que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas* (p. 48-9). b) *Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas: O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsúmel, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia; (...)* (p.53-4).

Nas passagens anteriores, predomina a concepção apresentada no livro *Eclesiástico*, um dos livros que compõem a *Bíblia*, “paciência na tribulação”, mas também assinala o quanto a voz do “pregador” – a voz que fala no livro como o Qohelet hebreu – se insurge contra a sabedoria da ordem como tradição, destacando a importância da experiência individual, o que é bastante singular no conjunto

de livros, de autorias diferenciadas, que irão destacar em uníssono, a força da ordem divina. Como afirma o narrador de *Lavoura arcaica*, o tempo está em tudo, e está também na revolta daquele que não se contenta em esperar que as coisas aconteçam ao seu tempo, quer pela ordem divina, quer pela ordem terrena. Tal revolta está presente nas motivações de André, e dirige suas ações na conflituosa relação com o pai. O protagonista questiona qualquer forma de autoridade até mesmo dos ciclos da natureza, na tentativa de afirmar a soberania de seu desejo que se aproxima, por intensidade, do que se pode considerar um excesso.

No que se refere à *Bíblia* como fonte de ensinamentos e comportamentos sociais, à educação dos homens em relação às mulheres, na *Bíblia*, mais precisamente no livro *Eclesiastes*, no tópico 9, destinado a “Prudência nas relações com as mulheres”, é afirmado em tom de conselho imperativo: “Não freqüentes o trato com a bailarina,/ nem a ouças,/ para que não suceda perceres à força dos seus atrativos.” Neste pequeno trecho bíblico, ressalta-se a aproximação com a prosa poética do romance, sendo o livro *Eclesiastes* um “paradigma da mistura de prosa e verso de variada metrificacão (*poikilómetron*) desenvolvida pelo filósofo cínico Menipo de Gádara (Palestina, séculos IV-III a.C.)” (CAMPOS, 1990, p. 24). O encanto proporcionado pela audição destaca a força persuasiva da palavra, da voz, da melodia dos versos, dos instrumentos musicais, conferindo à oralidade uma força de presença capaz de abalar os mais virtuosos. Interpenetram-se as primitivas danças de culturas do Oriente, assim

como as festas em homenagem a Dioniso na antiguidade grega, que perduram no imaginário ocidental como plenas de movimento e alegria, erotismo e gozo, fartura de alimentos, frutas, sons, gestos, ritmos, coágulos de um tempo de possibilidades e prazeres sem fim, como sugere a descrição dos rostos adolescentes ao redor da mesa, tendo a cabeceira o pai, cuja cabeça parece coroada pelo relógio. No entanto, *Eclesiastes* é um livro contraditório e também louva os prazeres do corpo, da comida, da bebida e da alegria compartilhada não apenas entre homens e mulheres unidos pelo casamento (CAMPOS, Id., p. 19). Tais contradições, de forma sutil, estão presentes no modo como André vê a irmã e a descreve, num misto de atração incontrolável que deixa escapar, aqui e ali, avaliações que denunciam uma admiração perpassada pela censura moral – ela “trazia a peste no corpo”.

A festa de André – “a minha festa” (p. 188) – é atravessada, de súbito, pelos movimentos da irmã, a dançarina que vara o círculo onde dança, amplia e desloca os centros, para, mais adiante, fazer com que o irmão veja, com “espantosa lucidez” (p. 190), o próprio corpo estraçalhado em pedaços: “as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do corpo” (Idem). A desmedida instaurada pela dança dissemina-se na festa e é visualizada por André na forma de partes de seu próprio corpo amputado. No entanto, há também neste momento da narrativa uma alegria singular, o que nos leva a Nietzsche, o “trágico é o poder das metamorfoses que pode transformar tudo em

objeto de afirmação”, concepção retomada por Gilles Deleuze em suas obras (BRUNO, 2004, p. 10). Para o pensamento arcaico grego, em sua dimensão mágica e religiosa, houve “na origem um estado caótico de forças”, e é o filósofo que expulsa os poetas da República, Platão, quem “reafirmou essa idéia, nomeando esse caos devir ilimitado: um devir louco e culpado que precisava ser envergado por uma força divina que o colocasse num círculo” (Idem, p. 11).

No romance, no momento em que dança, Ana encarna o próprio princípio da metamorfose, torna-se uma cópia “borrada”, fora de foco, repete deformando *tipos* de mulheres fatais e pecadoras, enquanto desenha, com os próprios pés em fogo, o devir e o seu desafio à ordem e à morte. A irmã descrita nesse episódio com marcas grotescas que denunciam na aparência *kitsch* um corpo movido pelo transbordamento ou pela duplicação de contornos, assim como pela recusa à simplicidade de campônia - é a borra gordurosa no lugar da boca, é a pinta de carvão acima do queixo, é a gargantilha de veludo roxo, é o pano murcho, a fresta escancarada dos seios num conjunto de sensualidade. Na cena retomada e ampliada evidencia os vestígios do moralismo paterno. O movimento frenético da dança (o desvolar), a desestabilização dos centros (o lugar do pai, da família, da autoridade, enfim) faz com que o olhar de André se assemelhe ao olhar do pai e do irmão, como se Ana, a irmã desejada, houvesse transposto, com seu “deboche exuberante”, os limites tênues que sustentavam sua vida. Ao contrário do irmão, Ana é marcada pelo silêncio – a perso-

nagem não fala, mas sim é narrada pelo irmão – no gestual inicialmente comedido, mas liberta, ao som da flauta, ultrapassando os limites de um círculo que não pode continuar a ser único e o mesmo ao som de uma flauta desvairada.

Morta a dançarina oriental, estaria o Ocidente representado na figura do próprio pai marcado pela culpa e pela morte? Como um pai, nas culturas ocidentais, sobrevive a si mesmo após assassinar a própria filha? A falta de respostas possíveis realça o espanto diante de algo que ultrapassa o entendimento, a dimensão trágica do romance é a da própria vida, não há ensinamentos, lições morais, entretenimentos. Não há apenas uma língua que dê conta da dor que atravessa aqueles que compartilham relações, parentescos, culturas, regras, proibições num cotidiano fundado na renúncia aos desejos e no princípio econômico de preservação da espécie. O trágico<sup>3</sup> elabora os elos com um mundo antigo, cujo eco pode ser ouvido desde a Grécia Antiga em todo e qualquer vagido, sempre primitivo, que exprime o irrepresentável: a morte.

Na obra estudada, enfatizamos a importância de ler o romance contemporâneo, cujo fazer literário distancia-se das leituras como gesto secundário em nossas existências, num tempo de memórias descartáveis, em que o pensar se tornou secundário ou dispensável,

---

3. Em termos de relação entre o trágico e as tragédias, estas últimas surgem, de acordo com os registros mais recentes, em fins do século VI a.C., em pleno auge do pensamento pré-socrático, sendo escritas para festas cívicas e outros eventos similares de importância para a comunidade (BRUNO, 2004, p. 8-9).

pois o que importa é a ação. Cabe ao leitor, *órfão de* tudo que configure a presença de um *pai*, assumir o fio por onde possa encontrar o processo de identificação com personagens e histórias que atravessam o tempo, por isso mesmo *Lavoura arcaica* é um romance cada vez mais atual.



## Referências bibliográficas

- ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Org.) Guia literário da Bíblia. Trad. Raul Filker. São Paulo: Fund. Ed. da Unesp, 1997.
- BATAILLE, Georges. O erotismo – ensaio. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. da Vulgata Pe. Matos Soares. São Paulo: Paulinas, 1987.
- BRUNO, Mário. Lacan e Deleuze. O trágico em duas faces do além do princípio do prazer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. Qohélet = O que sabe: Eclesiastes: poema sapiencial. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- JOBIM, José Luís (Org.) Literatura e identidades. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca, 1999.
- NASSAR, Raduan. Lavoura arcaica. 26e. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de narratologia. 5e. Coimbra: Almedina, 1996.
- REUTER, Yves. A análise da narrativa – o texto, a ficção e a narração. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- SARDUY, Severo. Barroco. Trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, [s.d.].
- STALLONI, Yves. Os gêneros literários. A comédia, o drama, a tragédia, o romance, a novela, os contos. A poesia. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária. Polêmicas, diários & retratos. Minas Gerais: Editora UFMG, 2004.