

# Dois contos portugueses: nem descobrimento nem heroísmo\*

*Luciane Souza Lima*

## RESUMO

A proposta deste trabalho é destacar o papel dos narradores em dois diferentes contos de duas autoras portuguesas, no intuito de enfatizar o desempenho de cada um deles e suas respectivas representações enquanto responsáveis pelo esvaziamento das principais imagens que circulam em cada texto: a do descobrimento e a do heroísmo.

Serão estudadas neste trabalho duas narrativas. Dois contos portugueses, respectivamente, das escritoras Maria Isabel Barreno (1996, p. 45-70) e Helena Marques (2001, p. 123-125). As histórias, mais do que simulacros das ações humanas, representam uma espécie de teoria dessa ação realizada, não só em relação ao homem, como também em relação aos acontecimentos de um modo geral e, principalmente, em relação à palavra, à linguagem.

Das imagens, um destaque para os signos que se apresentam, que se ausentam, que se excluem, que se substituem) que se repetem, que se esvaziam. Que representam. Ambas as narrações oferecem vozes singulares, as dos narradores, que reivindicam uma determinada autoridade. Estaria a cargo do leitor

---

Trabalho final da disciplina "Esvaziamento do mito e saber da escrita", ministrado pela Profa. Dra. Lélia Parreira Duarte, no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, no segundo semestre de 2003.

. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa, na PUC Minas.

aceitar ou não o que é narrado, pois é de se esperar que haja motivos para duvidar da "sinceridade" ou da "intenção" desses narradores.

Num primeiro momento, entregar-se-á, esta leitora, à ilusão inicial, às imagens evocadas, ao prazer do texto; logo depois, à emersão das mesmas imagens, que serão focalizadas (com prazer igual) em meio aos jogos de linguagem conduzidos pelos narradores de cada texto. E, de cada texto, uma questão será colocada. No primeiro, sobre o mico do descobrimento. No segundo, o miro do herói.

#### EM CÍRCULO VIRTUOSE, A FILHA DO MERCADOR.

É bastante natural o dialogar de um texto com outro. Dentre os mecanismos de construção utilizados pelos escritores, a intertextualidade aparece como um artifício que incrementa a história, testa o conhecimento do leitor, além de proporcionar uma nova leitura de algo já lido. Maria Isabel Barreno, ao escrever "A filha do mercador" (1996, p.45), usa, como recurso principal, a intertextualidade, com o auxílio da metalinguagem.

O conto revela uma estrutura já conhecida de muitos leitores, na qual o narrador entrelaça as narrações, que estão numeradas. De uma para outra, alguns personagens retornam, outros são acrescentados, outros desaparecem. E a história parece não ter fim, parece repetir-se, na medida em que é retomada.

Nem é preciso ir muito longe para descobrir que essa foi a estratégia de Sherazade para entreter o rei Schariar. Na verdade, Isabel Barreno oferece muitas pistas, que não se querem escondidas, mas explícitas e desveladas. A explicitude, já no título, diretamente ligado à narradora d'As mil e uma noites, dá ao leitor a certeza de que o texto tenderá para a releitura das histórias orientais. Somente para confirmar, cabe lembrar um pequeno trecho da história de Sherazade:

Elardid tuvo completo éxito; e!sultán accedió a lá demanda. Dinarzada estuvo alerta para cumplir en el momento oportuno las insrucciones recibidas de su ama, y Sherazada comenzó, antes del alba, a contar la historia dei Mercader, con tanta amenidad y galanura que cautivó la atención dei sultán hasta cl

punto de que, como aí romper el día quedaba el relato en lo más interesante, aplazó la continuación hasta la noche siguiente, dejando entretanto en suspenso la sentencia de muerte contra la hermosa Sherazade. (SALVAT, 1956, p. XIII)

A história do Mercador pode ter sido a primeira das histórias contadas por Sherazade. Mas não é meu desejo tecer uma análise comparativa. Apenas tomo de empréstimo o plano intertextual com o intuito de mostrar que, com esse recurso, Isabel Barreno esvazia por completo o mito do descobrimento.

Mas é necessário compreender que, ao fazer essa afirmação, remeto à idéia de mito, ao mesmo tempo, como a tradição que, sob a forma alegórica, simboliza um fato natural, histórico ou filosófico ou, ligado à Psicanálise, o mito enquanto sonho coletivo. Unindo ambas as acepções ao fato de os séculos XV e XVI constituírem o período das grandes navegações e descobrimentos, na história de Portugal, é possível perceber o quanto a ampliação dos horizontes geográficos passou a fazer parte do imaginário português. Sem a intenção de retomar o veio histórico, apenas esclareço que o descobrimento é aqui destacado como uma espécie de "atividade da linguagem. Em outras palavras: do nome se cria o mito" (MENESES, 1995, p. 28). Ou melhor, da "idéia" de descobrimento que se tem na história de Maria Isabel Barreno, pode-se chegar ao mito.

Ao incluir, no conto "A filha do mercador", significantes pertencentes às histórias de Sherazade, a autora portuguesa chama o leitor para a releitura, porém, o leitor descobrirá que caiu em uma armadilha, tão logo localize a posição assumida pelo narrador, ao prevenir, avisar, explicar as regras adotadas para contar a história do mercador e de sua família. Com essa operação metalingüística, o conto "A filha do mercador" deixa de ser uma mera retomada do texto oriental para ser uma narrativa que não se revela como sendo original, uma narrativa que ainda está em vias de construção, de ser achada. E, acima de tudo, não quer ser encontrada, descoberta, em um único lugar.

A prova está no início: "Foi em tempos antigos, ou terras distantes, tanto faz. O que interessa é a lonjura, e os costumes diferentes" (BARRENO, 1996, p. 45). Daí para frente, muitos dos significantes relatados por Sherazade espalham-se pelo texto de Maria Isabel: viagens de barco, pedras preciosas, tetos

em abóbada (Bagdá), sultão, caverna, intuição feminina, pirata (marinheiro), mistérios, espertas mulheres, etc. Contudo, a presença desses elementos deve ser observada cuidadosamente, pois todos realçam o tom irônico do narrador, que faz questão de exibi-los como verdadeiros clichês, lugares-comuns (estes serão aproximados de outros tantos clichês da literatura universal), que pertencem a todos e não pertencem a ninguém. Por esse motivo, todos usam e abusam deles.

O narrador enfatiza o "Era uma vez" e realça a quantidade de "vezes" que um personagem já teria aparecido em uma ou outra história. A vez de cada um não deve ser compreendida como sendo a sua primeira vez, já que os personagens, de acordo com o narrador, são repetições de outras histórias, e não "grandes descobertas". A filha do mercador, por exemplo, não sabia se "revivia imaginações que tivera, ou uma outra estória". Uma outra vez em que fora" (BARRENO, 1996, p. 48). Dessa forma, torna-se muito difícil afirmar a descoberta desses personagens, ou de suas histórias, visto que eles já foram, provavelmente, descobertos por alguém, há muito tempo. Sabe-se que **As mil e uma noites** não têm um autor definido. São contos que atravessaram as gerações e acabaram sendo adorados a cada nova leitura por um narrador diferente.

Em "A filha do mercador", as várias histórias entrecruzadas, além de remeterem à Sherazade podem ser compreendidas como um modo de "abalar a confiança, imprimir a fenda, dispersar a unidade, interromper o contínuo. Cortar pela digressão. Passando a importar o que parece menor, retoma-se ao que fora abandonado, procurando-se refazer aquilo que é denominado por hábito, com olhar atento" (SANTOS, 1989, p. 137).

Mais atento ainda deve ser o leitor, pois todo o conto de Maria Isabel Barreno é como um enorme *tongue-in-cheek*, o qual "permite manter eficazmente a confusão e dissimular as motivações secretas que determinam a natureza do texto" (ALMANZI, 1994, p. 6). Embora a intenção irônica do *tongue-in-cheek* seja interna, certos dados externos no conto "A filha do mercador" podem ser utilizados, principalmente se a intertextualidade for desmascarada. É do externo que se deve desconfiar, pois tanta obviedade só pode estar escondendo alguma coisa...

O texto "A filha do mercador" é o terceiro dos cinco contos do livro de nome **O círculo virtuoso**. Não é difícil detectar que as histórias ("O diamante roubado", "A descida aos infernos", "A filha do mercador", "Significado oculto de um velho corpo" e "A Mãe-Loba") se entrelaçam, formando um texto bem maior.

N'As **mil e uma noites**, um dos significantes que interligam todas as histórias é a "água". Entre mares, cachoeiras, lagos, fontes etc., os personagens vão e vêm. N'O **círculo virtuoso**, o mesmo significante é retomado (mais especificamente, no conto "A filha do mercador"); nos demais contos do livro, outros significantes, como os já citados anteriormente. Entretanto, o elemento, o fio que parece unir as histórias é o da escrita que se quer avaliada, lida. Melhor dizendo, o ato de narrar é também um acontecimento dentro da própria narração, colocando-se como o centro das atenções. Os textos se unem em um círculo que, para a autora, é virtuoso; para o leitor, duvidando de tudo, é virtuose, ou seja, o provável *tongue-in-cheek* do livro. Virtuose pode ser "aquele que possui em alto grau a técnica de uma arte", como também um tipo de "habilidade técnica requintada, mas destituída de sentimento, de probidade interpretativa" (HOUAISS, 1993, p. 882).

Se parto desse princípio, o conto "A filha do mercador" bem pode ser um texto auto-reflexivo, como também um texto repleto de chistes sem a intenção de teorizar. Essa ambivalência é permitida pela história, na fala do narrador:

Porque sabiam – sabiam apenas, sabiam acima de tudo *e* suficientemente – que aquela vez que os narrava fundidos num só fora uma vez definitiva, o *veio* pelo qual haviam chegado ao pano *de* fundo da sua eternidade, sobre o qual tudo o resto eram meros exemplos. Era nessa vez que estavam todos os hiatos *e* fissuras que um *e* outro haviam vislumbrado todos os sentimentos contraditórios, todas as polaridades, num único sentimento que tudo abarca: o amor. (BARRENO, 1996, p. 66)

O fragmento citado possui um tom de veracidade quase inquestionável. O leitor é levado a se convencer de que a história que lê é única, original (finalmente!), um achado, a descoberta de um verdadeiro tesouro. Mas, no final da história, o inesperado último parágrafo: "Era uma vez uma mercadora

e um mercador, que viveram" (BARRENO, 1996, p. 70). É desconcertante deparar-se com um verbo a encerrar o enunciado, com a incerteza de saber se os personagens foram felizes ou não, ou por quanto tempo teriam "vivido". Nota-se que a possibilidade de recomeçar e/ou continuar a história não é de todo impossível. Italo Calvino (1990), teórico e contador de histórias, confidencia:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu deveria voar para outros espaços. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. (p. 19)

Mudar o "ponto de observação", a fim de descobrir outros descobridores ocupando um espaço que se julgava vazio pode até surpreender o leitor. Por outro lado, o comentário de Calvino faz muito sentido, já que o texto perde seu peso na medida em que se repete, como se o fato de segurá-lo por muito tempo em um só braço (em uma só visão) pudesse cansar os músculos. Por isso, muda-se o braço, muda-se o foco narrativo, joga-se o peso para o outro lado, e por alguns momentos a leveza se renova.

#### FREDERICA SEM PACIÊNCIA, HEROÍSMO DISSONANTE

O conto de Helena Marques (2001), "Prima Frederica de arma na mão", se abre para o leitor, dentre as várias formas, como uma história de amor mal-sucedida. No entanto, o que relevo neste breve ensaio é a maneira pela qual a autora cria uma narrativa dupla, pois existe no texto um intervalo que separa a história de Frederica (contada por uma voz em terceira pessoa) do relato de um segundo narrador (em primeira pessoa). Com esse intervalo, Helena Marques, além de colocar em xeque o perfil que deveria singularizar um conto ou um romance, provoca um possível esvaziamento do mito do herói.

Antes do Romantismo, a imagem do herói já era comum. Porém, é no século XIX que se destaca, sendo colocada ao lado dos "códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes numa determinada época histórica e numa de-

terminada sociedade" (AGUIAR & SILVA, 1991, p. 700). O personagem-herói deveria refletir os anseios de sua comunidade, sob todos os aspectos. Por outro lado, caso o escritor escolhesse não pautar assim o seu herói, ao invés de se espelhar em sua comunidade, nos códigos que a cercam, o personagem seria "um indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime" (AGUIAR & SILVA, 1991, p. 700). Ele seria, no caso, um anti-herói.

Em "Prima Frederica de arma na mão", o narrador (terceira pessoa) escolhe e elege Frederica como sua protagonista. Cabe a ela, "a sorte, boa e má, de ser heroína de um romance de amor" (MARQUES, 2001, p. 123). Nascida "em pleno século XIX", Frederica não é somente um personagem de um conto, mas um emblema a ser analisado. Enquanto conto, o texto de cunho oitocentista (ainda que se desconfie de tal faro) deveria, pela tradição, apresentar uma unidade de efeito. Entender-se-ia, então, que se trata apenas do caso de amor entre Frederica e José Arcanjo, fadado ao fracasso. E até parece ser esse o caminho escolhido pela autora portuguesa, ao tecer a trama. Por outro lado, o fato de existir um narrador que afirma ser a história de Frederica um "romance de amor", faz o leitor refletir sobre o sentido da palavra "romance" dentro do texto.

Outra questão importante é o fato de o narrador em terceira pessoa não conseguir convencer o narrador em primeira pessoa a acreditar na sua história. Tem-se aí o intervalo que divide o conto em dois, já que a história deixa de ser contada pelo primeiro narrador para ser problematizada pelo segundo.

A primeira voz, em um plano narrativo, linear, horizontal, melódico, oferece a trajetória de Frederica e de José Arcanjo. Dois apaixonados, como nas ramais historietas românticas. Não esquecendo que a narração tem seus recursos construtivos cuidadosamente selecionados e expostos pelo narrador. Ele apresenta no texto a fórmula para se fazer uma narrativa de amor: *suspense* + *fitsson* + peso + substância + paixão + inconformismo + infidelidade + tragédia = escândalo, ou seja, uma autêntica "História de Amor". Como se vê, uma história de amor calcada no Romantismo, pois tais ingredientes são dos mais usados, no século XIX. Alia-se à fórmula o faro de ser necessário um personagem em perfeita consonância com o público, refletindo seus anseios, confi-

gurados na pessoa do herói e protagonista. Essa função, já se sabe, cabe à Frederica. Ela, a heroína, "como se todos os ingredientes por si sós não bastassem, acrescente-lhes a própria Frederica" (MARQUES, 2001, p. 123). Ela é o estereótipo da heroína oitocentista, com a sua "desmesura", seu "entreabrir de lábios", suas "pestanas espessas descendo", e "à beira da eclosão". Contudo, essas características podem ser atribuídas tanto a um personagem de um conto quanto a um personagem de um romance. O que os diferenciaria não está no simples delineamento físico, gestual, facial. Mais do que isso, seria necessário enfatizar o personagem com um maior ou menor grau de tensão e complexidade.

Na contramão, de modo dissertativo, não-linear, vertical, harmônico, o narrador atravessa a narração e, vista por esse ângulo, Frederica é um personagem peculiar, pois se o narrador diz desta história um "romance de amor", caberia ao leitor como já foi dito, averiguar essa classificação. Sem muitas delongas, ressalto apenas que Frederica bem poderia ser inserida em um "romance de personagem", assim caracterizado pela "existência de uma única personagem central", sem esquecer que o "título é, em geral, bem significativo acerca da natureza deste tipo de romance, pois é constituído, com muita frequência, pelo próprio nome da personagem central" (AGUIAR & SILVA, 1991, p. 685). Voltando ao conto de Helena Marques, é claro que Frederica não é demoradamente estudada nem confirma, de modo pleno, um personagem romanesco, propriamente dito. Seguindo a linha melódica, a heroína passa por alguns entraves, pois não consegue convencer o amado a ser "feliz para sempre", com ela. De qualquer forma, o título "Prima Frederica de arma na mão", tão perfeito para um romance de personagem, um romance de amor, ganha o topos de um folhetim, pois a personagem parece estar prestes a ser colocada na cena do próximo capítulo... O narrador encarrega-se de situar Frederica frente a frente com José Arcanjo, e a cena que deveria acentuar a personagem, enquanto heroína torna-a insuficiente para receber essa função no texto. Observa-se que, ao descobrir-se traída pelo Arcanjo, que ainda tentou argumentar, "não se abrandou a irredutibilidade de Frederica, que lhe virou costas em declarada ruptura" (MARQUES, 2001, p. 125). Aproveitando a "cena", que é barthesiana, cito: "O que é um herói? Aquele que tem a última réplica. Já se viu um herói que não tivesse falado antes de morrer? Renunciar a última ré-

plica (renunciar a cena) é próprio de uma moral anti-heróica" (BARTHES, 1997, p. 68-69). Nesse exato momento, tem-se uma heroína impaciente demais para ser heroína. A heroína se dissolve e torna-se a anti-heroína de um romance. Mas por um breve instante, pois o narrador trata de reverter, no parágrafo seguinte, a cena anterior.

O início do conto é figuracivizado. Frederica surge "na manhã seguinte, vestida de negro, de cabelos repuxados para a nuca [...] saiu para o ajuste de contas definitivo. Aguardou José Arcanjo à porta de casa e apontou-lhe, sem tremer, a arma que trazia escondida no regalo do veludo" (MARQUES, 2001, p. 125). Acontece que Frederica também não serve para ser anti-heroína, pois a velha criada não permitiu que ela se tornasse uma assassina. O narrador é perverso. Rouba de Frederica o papel que ele mesmo deu. O silêncio de Frederica, ao virar as costas para o namorado, teria servido para transformá-la em heroína, já que encobriria a última réplica "por uma pirueta conveniente" (BARTHES, 1997, p. 69). Não obstante, ao tentar repetir o encontro, surpreendendo o adversário, Frederica ainda tem a chance de ser uma digna anti-heroína, capaz de cometer um crime passional e chocar uma comunidade inteira.

Enquanto a imagem de Frederica, segurando a arma, mantém-se em suspenso, o narrador em primeira pessoa surge (de modo inesperado) como uma espécie de leitor-ouvinte que tivesse recebido permissão para retomar os faros da história que acabou de ler/ouvir. É ele quem fornece a imagem de Frederica, já velha. Coloca lado a lado o antagonismo figurativo daquela Frederica que teria sido "bela, sedutora, intensa, desmedida" e depois, aos 70 anos, com o "rosto coberto de rugas, nos olhos baços, na boca amarga", com a mesma amargura e agressividade de outrora, quando tentara matar José Arcanjo.

Bem se vê que esse narrador não conheceu a prima, pessoalmente. Por esse motivo, diz que "tinha de acreditar no inacreditável". Toda a história da prima entra no jogo da memória e cada elemento apresentado pelo outro narrador tenta ser encaixado por essa primeira pessoa que não aceita o "desaparecimento" de Frederica. É iniciada a busca, o resgate de uma imagem que trouxesse de volta a Frederica-heroína.

Assim sendo, a heroína dissonante (já a partir do nome), a Frederica, sem paciência, com o peso de sua arma e do seu regalo de veludo, renasce, "na

imagem figurativa da leveza", "que assume valor emblemático" (CALVINO, 1998, p. 29-30), quando o neto de Frederica, "só por alguns segundos depois [...] sorrindo de leve, [levanta] o olhar". O "momento fugaz, mas inesquecível" é suficiente para determinar um novo viés. Tem-se a heroína, ideologicamente, no olhar que se põe sobre o outro. Ou seja, na encenação, pela voz do olhar, os valores são manifestados. O heroísmo é (re) construído a partir de um embate de perspectivas, do modo especial de ver.

Ainda que conto, o texto recria a forma romanesca, na tensão presente no foco narrativo, no drama de Frederica, pela forma indeterminada do texto e pelo compromisso do narrador, ao evitar que a sociedade, na metonímia do seu olhar, sofresse com a inexistência de uma força-guia, de uma imagem que pudesse servir de espelho. Lembre-se que os heróis não podem envelhecer, não podem morrer. Se a sua figura é esvaziada pelo primeiro narrador, torna-se evidente o faro de que tudo está no plano da "construção" consciente; ao tentar preencher esse vazio, o segundo narrador evidencia ainda mais a edificação de uma figura, o modo como é feita. E como pode ser desfeita.

O tom dissertativo, reflexivo, é predominante no conto de Helena Marques, o que seria igualmente uma marca do século XIX (assim como a personagem Frederica), que inova as narrações ao deixar o "eu" em constante dúvida, em conflito, consigo e com os demais. Dentro de uma perspectiva autoral, usando aqui a explicação de Alfredo Bosi (1996), ao afirmar que a perspectiva "nos dá o inteligível cultural da mensagem artística [...] porque o sujeito para o qual se abre o evento significativo, o sujeito que sente, pensa e escreve, não é um eu abstrato, posto fora ou acima da história concreta dos seus semelhantes. Ele percebe e julga as situações e os objetos através de um prisma" (p. 86), sou levada a dizer que o conto posto em diálogo oferece o olhar realista da autora (e deve-se entender o realismo como um modo de encarar objetivamente os fatos) e sua consciência da impossibilidade de impedir que a linguagem crie, construa e desconstrua a partir de um significante; de evitar que o que se viu e o que não foi visto possam, pelo saber da escrita, ser representados. Que fique claro: o conto é de cunho romântico, carrega o idealismo, que é representado pela personagem Frederica e pelos narradores; essa representação é pautada, pela autora, de forma objetiva, com a força da metalinguagem.

Aliás, "Prima Frederica de arma na mão"- nome de romance, decassílabo, se fosse um verso, sonoro pela imagem que evoca —enquanto significante, faz lembrar o "Teresa Batista cansada de guerra". Reiterando: apenas enquanto significante, pois a estrutura é a mesma. A diferença se faz pela condução do enunciado, na voz da enunciação. A impaciência de Frederica foi, de forma sábia, lapidada. Pacientemente.

Confesso a vocês que, "não guardei este detalhe para o fim, pra tirar efeito literário, não. Desde o princípio que estou com ele pra contar, mas não achei canto adequado. Então pus aqui, porque, não sei... essa confusão com a palavra 'paciência' sempre me doeu mal-estavelmente. Me queima feito uma caçoda, uma alegoria, uma assombração insatisfeita" (ANDRADE, 1996, p. 86).

#### SEM MAIS PREÂMBULOS

Maria Isabel Barreno e Helena Marques, cada uma no seu modo peculiar de narrar histórias, apostam no discurso enquanto um instrumento responsável pela construção do enredo. Pode-se ver, nos dois contos, a palavra sendo colocada a serviço das autoras.

Maria Isabel Barreno mostra uma narrativa que é configurada pela própria narrativa, pois "A filha do mercador" é praticamente a mesma história que se repete, porém de maneira diferente, considerando os acréscimos e decréscimos. Talvez, o melhor exemplo seja o fato de os personagens, no final da história, inverterem os papéis. Tem-se a perfeita representação daquele que fala (o que é focalizado) e da sua visão (como é focalizado), através da narração. Já Helena Marques confirma em sua narrativa a forma pela qual uma história pode ser composta e dá ao leitor a chance de buscar o efeito, o sentido (se é que ele existe) daquilo que foi narrado. Os narradores se esmeram para dar o contorno perfeito, ou imperfeito, dos acontecimentos. Daí a impressão de uma história genuína.

As duas escritoras confirmam, nos textos estudados, a retomada de determinados signos, já recorrentes e constantes dentro da Literatura Portuguesa: o descobrimento e o heroísmo. Embora possuam força mítica, cada signo

foi submetido a uma nova leitura. Neste trabalho, quando se fala em esvaziamento do mito deve-se entender o esvaziar não só como o retirar de algum lugar o conteúdo existente, mas também como o frustrar-se, o baldar-se. Restaria então, ao leitor, mover-se de um lado para outro, ora consciente da consciência do narrador, ora inconsciente e iludido, mas sempre disposto a ler, a enfrentar misteriosos segredos.

## RÉSUMÉ

La propuesta de este trabajo es destacar el papel de los narradores en dos diferentes cuentos portugueses, con el fin de dar énfasis al desempeño de la debilitación de las principales imágenes que circulan en cada texto: la del descubrimiento y la del heroísmo.

## Referências

- AGUIAR e SILVA, Yítor Manuel de. Teoria da literatura. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.
- ALMANZI, Guido. O misterioso caso do abominável *tongue-in-cheek*. (Trad. Luiz (Morando, 1994) de: *Poétique*, n. 36, nov., Paris, 1978, p. 413-26.
- ANDRADE, Mário de. Contos novos. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996.
- BARRENO, Maria Isabel. A filha do mercador. In: O círculo virtuoso. Lisboa: Caminho, 1996. p. 45-70.
- BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Trad. Hortênsia dos Santos. 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- BOSI, Alfredo. Céu, inferno: ensaios de crítica, literatura e ideologia. São Paulo: Ática, 1988.
- CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- MARQUES, Helena. Prima Federica de arma na mão. In: LIMA, Isabel Pires de. (Coord.). Vozes e olhares no feminino. Porto: Afrontamento, 2001. P.123-125.
- SALVAT, Editores S. A. (Org.). Las 1001 noches. Barcelona: Salvar, 1956.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

