

O Baralho das Cartas Mudadas e Mortíferas, de Helder Macedo

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro*

Resumo: “O que me contaste, bom, é óbvio que tu queres que faça parte do jogo”, diz o narrador à sua protagonista em *Vícios e virtudes*. Dizemo-lo também nós a Helder Macedo sobre seu livro. A obviedade das referências autobiográficas, a teorização metaficcional, a insistência nas similaridades envolvendo as três Joanas – tudo isso antes intriga do que esclarece. “Evidente demais”, diz o narrador ao final do livro, duvidando de correlações aparentemente claras. Também nós desconfiamos: tal qual uma carta de baralho, o perfil revelado esconde sua outra metade. Na penumbra do texto acontece a dança das cartas “mudas e mortíferas”, brincadeira perigosa que força a mudança de valor entre os duplos e os múltiplos: a criatura passa a ser criadora, o narrador se deixa conduzir pela personagem, o autor se revela para se ficcionalizar. São várias as maneiras de se jogar com este livro de possíveis. Este trabalho é uma delas.

Palavras-chave: Helder Macedo. *Vícios e virtudes*. Ficção e realidade. Metaficção.

Abstract: At the end of the book, the narrator of *Vícios e virtudes* tells Joana that what he have heard from her was exclusively the pieces she wanted to be part of her game. We say the same to Helder Macedo. The autobiographic references, the metafictional conscience and the huge similarities between the three Joanas – it all does not clarify any question. Again the narrator

* Mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista da CAPES. E-mail: ana.hiatus@gmail.com

says, skeptical, that some correlations are too evident, which makes him have doubts about them. We have our doubts too. The bright half hides the other, the shadowy one, where the dance of the wild cards takes place. This dangerous game makes doubles and multiples change their values – the creature becomes a creator, the narrator leaves himself in the hands of the character, the autor reveals himself in order to turn reality into fiction. There are many ways to play with this book. This study is one of them.

Keywords: Helder Macedo. *Vícios e virtudes*. Fiction and reality. Metafiction.

*“O mistério das almas são os corpos.”
(Vícios e virtudes)*

Um baralho de possíveis

Este texto poderia chamar-se “*Vícios e virtudes*: uma escrita que se quer como pôquer”. Ou: “*Vícios e virtudes*: modos de jogar”. Porque é justamente assim que este livro de Helder Macedo se oferece: como lugar de apostas e de múltiplos possíveis. Mas preferi destacar no título a imagem das cartas mudas e mortíferas (que nada mais são do que curingas), metáfora surgida do próprio texto e que me parece a mais acertada para ilustrar o processo de construção das personagens e de desdobramento dos níveis narrativos – que só na sua superfície se querem meramente especulares.

Apostas e blefes

Já no seu título, *Vícios e virtudes* anuncia o que está para acontecer: um jogo de duplos e múltiplos. As expectativas do leitor erguem-se e estilhaçam-se ciclicamente. O romance vai preparando um terreno aparentemente sólido para depois repetidamente revolvê-lo, desestabilizando-o. No chão narrativo se dispõem os elementos tradicionais

– narrador, personagens, enredo, tempo, espaço – que se desdobram inesperadamente conforme o livro avança. Teresa Cristina Cerdeira descreve esse movimento: “confronta-se o leitor não com a anulação do modelo romanesco, mas com a sua dissolução *in presentia*, não pela ruptura, mas pela negociação destorcida do esperado” (CERDEIRA, 2002, p.188). O que se nos oferece é a multiplicação da narrativa e a consequente perda do seu eixo central.

O narrador, cuja figura se quer confundida com a do autor, desdobra o romance em vários níveis narrativos, fazendo com que o leitor entre em contato com outros dois romances, estes fictícios, intradieгéticos – um de autoria do próprio narrador-personagem e outro escrito por seu amigo, Francisco de Sá. A esta altura de *Vícios e virtudes*, em que tais romances se nos dão a conhecer, a protagonista Joana só é mostrada (tanto para nós quanto para o próprio narrador) através do discurso de Francisco, único que então a conhece pessoalmente. É significativa esta apresentação enviesada, como que a encobri-la num véu, imagem que será explorada ao longo da narrativa.

Nos dois romances intradieгéticos, Joana aparece espelhada, como a se multiplicar em várias versões. Em *Alteridades* (romance fictício de Francisco de Sá), é o resultado da fusão entre a sua figura e a da mãe de D. Sebastião (relatada também pelo documento histórico de Marcel Bataillon, citado no romance) que dará vida à personagem principal. Já no romance intradieгético do próprio narrador, é aquilo que ele fantasia sobre o que Francisco de Sá lhe conta sobre Joana que dará matéria para seu texto, numa tentativa de ter acesso àquela fascinante mulher que ainda não chegara a conhecer.

Há ainda, em *Vícios e virtudes*, capítulos epistolares (as cartas são escritas no primeiro nível narrativo, entre o narrador e Joana) e capítulos de relatos da protagonista – então já íntima do narrador – sobre a sua família. Por fim, num jogo que se repete outras vezes no

romance, leem-se os cadernos do tio de Joana transcritos por ela e que, por sua vez, estão transcritos pelo narrador.

Ciente da falsa solidez do romance, o leitor intui que talvez também deva desconfiar da estranha obviedade de alguns espelhamentos narrativos, afinal “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Tais conexões, reveladas com excessiva transparência ao longo do texto, parecem fazer parte de um grande blefe, e o leitor percebe que talvez justamente ali more um enigma. Muito embora o romance se queira como uma história que, garrettianamente, se conta *ao correr da pena*¹, sabemos que “nenhuma narrativa é natural, uma escolha e uma construção sempre presidirão seu aparecimento; é um discurso, e não uma série de acontecimentos” (TODOROV, 2003, p. 82). Se seguimos com Todorov na ideia de que por mais que uma narrativa se queira *natural*, este movimento fatalmente se dará em traição (pois ela sempre será um *constructo*), podemos concluir que, em última instância, esse conflito resulta, no caso macediano, na desestabilização da própria ideia de *verdade*, e é precisamente esse salto que vamos comentar.

Aprendendo a jogar

Nas páginas a que temos acesso do romance intradieético, de autoria do narrador, lemos um diálogo entre as personagens Francisco e Joana em que ele diz: “E fique a menina sabendo que inventei um jogo novo. A pensar em ti. *Daqui em diante vai ser o nosso modo de conversarmos*. O jogo dos vícios e das virtudes” [grifo nosso] (MACEDO, 2002, p. 47). Em seguida ficamos sabendo como se joga: “Metade das cartas representava os vícios e a outra metade, as virtudes. Mas

¹ No célebre prólogo das *Viagens na minha terra*, os fictícios editores que supostamente assinam a apresentação nos falam que aquele livro fora escrito ao correr da pena, o que vem a ser mais uma estratégia de Almeida Garrett para conquistar a desejada cumplicidade do leitor.

cada vício e correspondente virtude tinham a mesma imagem [...] e a mesma designação, não se podia distinguir o que era o quê só pela aparência.” (MACEDO, 2002, p. 47). A partir dessa explicação o leitor pode começar a supor que talvez essa indiscernibilidade entre os elementos do texto seja *um modo de conversar* com este livro.

No entanto, o próprio jogo dos vícios e das virtudes que este Francisco-personagem propõe à Joana-personagem será duplicado nos cadernos do outro Francisco, tio da outra Joana, esta a amiga do narrador. A autoria de tais cadernos e mesmo a existência do tio de Joana – questões merecedoras de maior atenção – serão analisadas a seguir. Por enquanto, fiquemos com a explicação desse outro jogo, denominado *Low in the hole high low*, um tipo diferente de pôquer que Francisco aprendeu com um companheiro de guerra. Lemos:

O americano começou por explicar que a carta mais baixa das três ocultas na mão (*in the hole*) era selvagem. *Wild*. [...] [N]o Brasil se chama curinga, palavra de origem africana que significa morte. Concordamos que vinha a propósito. [...] [E]m Portugal há quem lhe chame carta muda. Com a Pide a rondar por ali, percebeu logo por quê. [...] Com essa carta na mão, todas as cartas do mesmo valor na posse do jogador também se tornavam mudadas e mortíferas. (MACEDO, 2002, p. 110-111)

Nessa versão do jogo dos blefes, a carta mais baixa da mão – esta a muda, a mortífera, a selvagem – torna todas aquelas iguais a si também em curingas. Assim o campo de possíveis se alarga, e a tais cartas idênticas é facultada a atribuição de novos valores conforme a estratégia do jogador. Esse outro valor pode ser igual ou diferente daquele conferido aos demais curingas – podendo até mesmo manter-se o próprio. Vejamos como Francisco explica as regras:

Assim, por exemplo, quem tivesse na mão Ás, Rei, Rei e, nas cartas expostas, [...] Ás, Rei, 3, 2, não tinham apenas um

sólido *full-house* mas, com os três reis a viajarem incógnitos, nada menos do que uns imbatíveis cinco ases. [...] [A] mão com os valores mais baixos passava a ter direito a metade dos ganhos da mão com os valores mais altos. Ganhava quem tivesse o *high* e quem tivesse o *low*. A menos que alguém tivesse cartas que dessem simultaneamente para o *high* e para o *low*. Como as da nossa hipotética mão. [...] [O] s três reis mudos também podiam servir o povo disfarçados de 5, 4 e 3, o *As* [...] desdobrava-se num humilíssimo 1, e a mesma mão resultava numa suprema miséria triunfante: 5, 4, 3, 2, 1. O mesmo jogador tinha portanto o jogo mais baixo dos possíveis jogos baixos ao mesmo tempo que o jogo mais alto dos possíveis jogos altos. [...] *O vício e a virtude em simultâneo*. [grifo nosso] (MACEDO, 2002, p. 111-112)

Percebe-se que a ideia do primeiro jogo não só encontra neste segundo uma imagem especular como é aqui problematizada e levada às últimas consequências. O *modo de conversar* deixa de ser um fixo duplo para multiplicar-se em um número impreciso. E mais do que isso: o apagamento – inicialmente localizado – das fronteiras entre bem e mal se espalha incontrolavelmente e alcança o indivíduo na sua essência, eclipsando definitivamente a percepção da identidade – própria e alheia. Mais do que não distinguir vício de virtude, agora o jogo consiste em incorporar *simultaneamente* o(s) vício(s) e a(s) virtude(s).

O baralho

Enquanto o texto aponta em si próprio possíveis modos de se jogar – ou de se *conversar* – com ele, o leitor percebe que pode montar sua mão com certos elementos do texto que se lhe oferecem como cartas e curingas.

Desde o início a voz do narrador se quer confundida com a do autor, e isso é feito insistentemente: referindo-se a seu trabalho

como professor em Londres, mencionando a autoria de *Pedro e Paulina*², assinando bilhetes com um incontornável H. Ora, *professor* que é, Macedo parece nos ensinar a dar um salto além, partindo da separação – necessária – entre autor e narrador para chegar à imagem da dissolução dessa fronteira. Se aprendemos com Umberto Eco que somente um leitor ingênuo³ confunde voz narrativa e voz autoral, agora enxergamos no bosque ficcional de Helder Macedo o outro lado dessa ideia: a *desejada* permeabilidade entre as entidades ficcional e civil. Mas este movimento é necessariamente segundo: há que se superar primeiro a ingenuidade de que fala Eco – entender que há as duas vozes, e que são distintas – para que se possa entender a ficção macediana na sua verdadeira complexidade.

Claro é que tudo isso faz parte do jogo narrativo – não só o espelhamento narrador/autor, mas as consequências curiosas dessa aproximação: a aparente transparência do texto não anula, antes reforça o seu estatuto ambíguo e ficcional. Para se revelar um cidadão real, o narrador só pode lançar mão de recursos discursivos, porque é isto o que ele é: texto. De uma só vez, tal qual no jogo de Francisco, tio da Joana, o narrador rompe (afirmando-se Helder Macedo) e reforça (sabendo-se inequivocamente literário) a sua barreira com o exterior. Tal é o paradoxo metaficcional de que fala Linda Hutcheon (1991): as narrativas autoconscientes exigem simultaneamente distanciamento e envolvimento com a matéria ficcional.

A beleza da confusão valorativa está, ao fim e ao cabo, no fato de que os elementos tidos como biográficos (de Macedo), históricos (da mãe de D. Sebastião) ou factuais serem completamente incorporados pelo discurso literário. Independentemente do seu valor

² Romance de Helder Macedo anterior a *Vícios e virtudes*. Publicado em 1998.

³ “os livros escritos na primeira pessoa podem levar o leitor ingênuo a pensar que o ‘eu’ do texto é o autor. Não é evidentemente; é o narrador, a voz que narra.” (ECO, 1994, p. 19-20)

inicial, tornam-se, junto com os outros elementos discursivos, apenas construção, criação: muda e mortiferamente. Uma vez incorporados pela ficção, os substratos *verdadeiros* deixam de ser apreendidos sob esta perspectiva, já que a literatura não se presta ao *teste da verdade*:

A literatura não é um discurso que possa ou deva ser falso (...) é um discurso que, precisamente, não pode ser submetido ao teste da verdade; ela não é verdadeira nem falsa, e não faz sentido levantar essa questão: é isso que define seu próprio status de 'ficção'. (TODOROV 1981a, 18 *apud* HUTCHEON, 1991, p.146)

E se agravarmos a ideia de Todorov, encontraremos em *Vícios e virtudes* um enunciado que se quer simultaneamente verdadeiro e falso. O que é, enfim, é colocado de tal forma que se *finja* ser, ainda que, de fato, *seja*, o que faz de Helder Macedo um autor também pessoano, fingindo até mesmo o que deveras sente. Lembremo-nos de que estudar o refinado jogo de verossimilhança da narrativa consiste em, ainda recorrendo a Todorov, “retirar a linguagem de sua transparência ilusória, de aprender a percebê-la e de estudar ao mesmo tempo as técnicas de que ela faz uso para (...) deixar de existir a nossos olhos.” (TODOROV, 2003, p. 114-115).

É precisamente a obviedade do próprio movimento que impede que a transposição do real para o ficcional se dê impunemente. Antonio Candido *et al.* já nos alertavam sobre o paradoxo do desejo de transparência da narrativa: “[é a] intensa ‘aparência’ de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética” (CANDIDO *et al.*, 1968, p.17). Ou seja, quanto mais o texto se mimetiza *ao correr da pena*, mais se revela uma construção discursiva.

Não é só o narrador que dialoga com o estatuto de realidade em *Vícios e virtudes*: a tensa relação entre o livro e a História é um fato. *Vícios e virtudes*, afinal, encaixa-se no conceito de metaficção historiográfica cunhado por Linda Hutcheon (1991): uma narrativa

predominantemente autorreflexiva que se apropria de fatos históricos para questioná-los e ressignificá-los. O romance contemporâneo confronta os paradoxos entre ficção e história, entre presente e do passado, diz Hutcheon, afirmando que tal embate é contraditório “pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois.” (HUTCHEON, 1991, p. 142). É o que vemos no romance macediano, que propõe a tensão entre ficção e história não para tomar partido de um lado, mas para equipará-los, explorando ambos na via pela qual os dois se tocam: a do discurso. Helder Macedo parece, enfim, querer nos mostrar que ambos são *construções*.

Em *Vícios e virtudes*, o salto por trás das alusões ao século XVI está em *quem* as estabelece: a própria Joana, uma personagem-enigma, que seleciona fragmentos de ser que a identificam com o real-histórico (a mãe de D. Sebastião) e com o real-fictício (a amiga do narrador), provocando mesmo que a contragosto, pelas vias que arditosamente constrói, abusivas releituras duplamente ficcionais ao se tornar, dentro do romance *Vícios e virtudes*, personagem de outros dois romances, um publicado e outro falido, de autoria dos seres de papel - Francisco Sá e H. Trazendo ainda a imagem de *Low in the hole high low* como bússola, vale entender o processo pelo qual Joana é multiplicada na narrativa.

No primeiro capítulo do livro, um medíocre escritor de veleidades pós-modernas Francisco de Sá Mendes vai contando a H., o amigo chegado de Londres, em discurso entrecortado de semi-embriaguez a história de sua amiga Joana que daria uma personagem para seu futuro livro, *Alteridades*. A história que ela lhe havia contado como sua era, contudo, estranha e intencionalmente parecida com a da mãe de D. Sebastião, Joana d’Austria, o que evidentemente não escapa ao amigo ouvinte, por acaso formado em História, que percebe de imediato o jogo para o qual vai sendo cooptado, e pensa: “A meni-

na a gozar com a História, a gozar o Francisco de Sá. E a mim por tabela” (MACEDO, 2002, p.28). Só que, os ardis lançados, também ele tem vontade de ficcionalizar essa interessante mulher que ainda não conhece, e que, intui ele, está possivelmente também ela a fazer ficção. Surge então desse desejo o romance intradieético do personagem-narrador, que ocupa dois capítulos de *Vícios e virtudes*, e que gira em torno da evocação em transposição moderna da história da mãe de D. Sebastião. No capítulo posterior, a narrativa voltará ao primeiro plano diegético, e esse narrador, que enfim conhece pessoalmente Joana, estabelece com ela uma relação de amizade – e também curiosamente de duplo estrutural porque desde então é a jovem que passa a contar histórias (cuja veracidade é a todo momento posta em xeque) para o narrador, anti-hierarquicamente ganhando estatuto de criadora de realidade.

Novamente percebe-se como a condição de múltiplo dá poder à personagem. A mãe de D. Sebastião aparece tanto historicizada (no documento de Bataillon) quanto ficcionalizada (pelo narrador), sempre espelhada na outra Joana. Esta se desdobra em personagem de personagens e em voz narrativa que dá rumo à trama, subjugando o narrador ao mesmo tempo que se corporifica como criação dele. Por sua vez a Joana intradieética aprofunda cada vez mais os ares quinhentistas e alarga sua condição de invenção de outro personagem.

Assim como Joana se torna *Joanas* – e por isso mesmo pode brincar com seu estatuto de múltiplas personagens – também isso acontece à corte de personagens que a rodeiam entre os quais sobressai a figura dos Franciscos. Sá Mendes, ele próprio *Francisco* Sá Mendes, fica sabendo por Joana que a jovem teria um tio de nome Francisco, tal qual o seu duplo quinhentista teve como tutor o ex-Duque de Gândia, transformado no monge jesuíta Francisco de Borgia. Posteriormente, ela transcreve para o narrador aquilo que seria um caderno do tal tio – nível narrativo no qual o leitor entra justamente

em contato com o jogo *Low in the hole high low*. Com isso, Francisco, já duplicado, agora se multiplica e mergulha em outro plano narrativo, ganhando contorno de personagem intradieético (cuja criadora é Joana, e não mais o narrador), que, em última instância, ganha voz narrativa, ainda que somente através de um diário pretensamente enviado à sobrinha. Tudo fazendo parte de uma refinada estratégia textual em que se misturam tanto as revelações quanto as incertezas com as quais nos deparamos ao longo do romance.

“Então? Qual é o vício, qual a virtude?” (p. 47)

Ao explicitar seus próprios truques, o texto de Helder Macedo arrasta o leitor para a sua zona escura, tal qual uma carta de baralho, cujo perfil revelado esconde a sua metade desconhecida. Há sempre o avesso do que não é dito, o lado sombrio, porque também o monstruoso é parte de um jogo perverso que consiste justamente na impossibilidade de se distinguir o vício da virtude.

O narrador *diz* que Joana está a se ficcionalizar ao misturar a história da mãe de D. Sebastião à sua. E não deixa de se perguntar sobre os rumos do romance – este chamado *Vícios e virtudes*: “Isto afinal é um romance histórico, uma história de fantasmas, uma ópera, ou uma novela policial?” (MACEDO, 2002, p.147). Ainda o narrador reiteradamente evidencia a linha tênue que separa a ficção da História, num jogo duplo de enaltecimento e dessacralização desta para dilatar aquela. Há que se ir sempre mais fundo nesse texto que, em convite ambíguo ao leitor, abre as suas próprias fendas.

Vícios e virtudes é um livro que diz de si para poder não se deixar ler, como a Joana amiga do narrador, que exerce a sua sexualidade numa forma algo contraditória de preservar-se para João, o amado morto e sempre evocado. Aqui volto à epígrafe: na voz da Joana criada pelo narrador ouvimos profeticamente que “o mistério da alma são

os corpos” (MACEDO, 2002, p.59), condensação de um poema do próprio Helder Macedo, que doa à sua personagem a fala do sujeito lírico.⁴ E é isso o que acontece no livro: o visível é que é o segredo, o que está óbvio e explícito é que se mostra como jogo.

Sendo assim somos levados a crer que “[as] referências autobiográficas do eu que escreve são um véu verdadeiro a encobrir verdades ocultas em ficção” (CERDEIRA, 2002, p.192). A verdade então ganha o poder de também esconder. Ao jogar com a autorreferencialidade, o romance coloca a verdade no mesmo patamar de outros possíveis, dessacraliza-a e rasga a sua máscara de discurso absoluto. O que se nos dá, portanto, é uma verdade passível de ser metaforizada numa carta de baralho, cuja face visível esconde e ao mesmo tempo acusa uma outra, sombria e velada. Também a verdade é uma carta muda e mortífera neste jogo chamado *Vícios e virtudes*.

Uma partida que não acaba

Se o livro de Helder Macedo é também um texto-pôquer, suas personagens são as cartas que, ao se verem multiplicadas, ganham um poder outro que não aquele primeiro, de espelharem-se umas nas outras. O poder primeiro é o óbvio oferecido traidoramente pelo narrador: é a referência explícita da Joana quinhentista na Joana real; é a insistência nos dados autobiográficos; é a metaficção sem meandros. É a equiparação de valor. O poder que nasce daí é o da carta selvagem do jogo: o de ganhar qualquer outro valor independentemente do próprio, o de movimentar-se ignorando hierarquias, o de a personagem se poder tornar criadora, é o de o narrador se tornar personagem dela – afinal Helder Macedo já nos avisava em *Pedro e Paula* que os escritores “sabem perfeitamente que a certa altura as personagens passam a inventar o

⁴ “Não há mistério/ há corpos [...] corpos apenas que não são embrulhos/ de alma”. (MACEDO, 2000, p.69)

seu autor, não menos personagem do que elas.” (MACEDO, 1998, p. 139). É também o de um texto histórico (de Bataillon) se oferecer como parte da ficção, e o de um fictício (o caderno de Francisco) se inserir no enredo como um documento. É, enfim, o poder de o próprio autor se revelar para se transformar muda e mortíferamente em texto.

A cinco páginas do fim do livro, o narrador pondera a exaltação do amigo Francisco de Sá quando este pensa ter descoberto o segredo de Joana. Ao fazer isso, diz que o que parece evidente demais talvez, justamente por isso, afinal não o seja. É inevitável pensar que aqui o narrador não faz apenas um comentário sobre o que diz o outro, mas se refere também e sobretudo ao livro como um todo, às suas insistentes auto-explicações, que, antes de realmente esclarecerem, confundem. Lembremo-nos ainda uma última vez de Candido *et al.*: em literatura, “a aparência da realidade não renega o seu caráter de aparência.” (CANDIDO *et al.*, 1968, p. 17).

Em certa altura de *Vícios e virtudes* o narrador diz a Joana: “O que me contaste, bom, é óbvio que tu queres que faça parte do jogo” (MACEDO, 2002, p.122). Também nós o dizemos a Helder Macedo. As cartas mudadas são o modo de jogar esse pôquer, simultaneamente vicioso e virtuoso, porque é nesta equiparação valorativa “entre o que seja e o que fosse” (MACEDO, 2002, p.145) que consiste a narrativa macediana.

Referências

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antonio *et al.* (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CERDEIRA, Teresa Cristina. “Uma Joana ni gaie ni triste ou de Orfeu a Eurídice nas traseiras do inferno”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org). *Helder Macedo: A experiência das fronteiras*. Niterói: EdUFF, 2002. p.187-204.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MACEDO, Helder. *Vícios e virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Viagem de Inverno e outros poemas*. Rio de Janeiro, Record, 2000.

_____. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.