



## **Cartografias do desejo: *Engano geográfico*, de Marília Garcia**

Victor Heringer\*

“Eso era ser hombre, no ya un cuerpo y un alma, sino esa totalidad inseparable, ese encuentro incesante con las carencias, con todo lo que le habían robado al poeta, la nostalgia vehemente de un territorio donde la vida pudiera balbucese desde otras brújulas y otros nombres”.

Cortázar

Tratar do contemporâneo, sobretudo em matéria de poesia, é tarefa que esconde mais perigos do que se pode supor à primeira vista. Construção móvel e cambiante, o contemporâneo escapa às mais valentes tentativas de sistematização (ambição que o século XX parece ter descartado como veleidade ou quixotismo) ou mesmo de mínima coesão. Basta-nos pensar no mundo *líquido* descrito por Zygmunt Bauman para termos ideia da imprecisão com que nos defrontamos no atual momento histórico. O mal-estar e a angústia do chamado pós-moderno, segundo o sociólogo polonês, resultariam “do gênero de sociedade que oferece cada vez mais liberdade individual ao preço de cada vez menos segurança” (1998, 156). Liberdade tamanha ao ponto de dar ensejo a um corpo de pensamento ine-

\* Mestrando em Teoria Literária (UFRJ).

xato desde o nome (no qual o prefixo “pós” negaria a possibilidade mesma de se fixar um “momento histórico”). Sua maior contribuição à crítica é a compreensão da impossibilidade de uma afirmativa que não contenha sua própria negação, o que advém da percepção de que a “nossa hora é a da desregulamentação” (p. 9). Descontados os exageros e os catastrofismos, o argumento pós-moderno nos acena com a consciência de uma potencialidade: a da criação de sempre-verdes categorias para compreender o mundo. Nos termos de François Lyotard:

Um artista ou escritor pós-moderno está numa situação de um filósofo: o texto que escreve e a obra que apresenta não estão, em princípio, norteadas por regras estabelecidas, e eles não podem sujeitar-se a um determinado julgamento pela aplicação de categorias conhecidas. São essas regras e essas categorias que o texto ou a obra procura. O artista e o escritor, portanto, trabalham sem regras, com o fim de estabelecer as regras do que *terá sido feito* (1998, 133).

Essa constante (re)invenção das regras – e, portanto, de formas de pensamento – a que a obra artística deverá (ou deveria) estar submetida postula um problema metodológico para o pesquisador do contemporâneo. A questão que se impõe é a de como lidar com a virtualidade da obra, isto é, com seu caráter de conjunto de princípios postos em marcha no espaço artístico aliado ao estatuto de pura potência formal do ofício como o entendemos hoje. Em termos simples, se consideramos a arte um conjunto de regras pré-estabelecidas, perigamos ceder a uma mentalidade detetivesca e aplicar métodos com pretensões totalizantes para “iluminar” exter-

namente a obra e, desse modo, impedir que ela se presentifique e fale no seu próprio idioma. Entretanto, se é precisamente o caráter de potência infinita o que parece definir a obra contemporânea, a tarefa do pesquisador se resumiria tão só a expor a existência da potencialidade, sem nunca cumpri-la. Em ambos os casos, a crítica torna-se tautologia. O fracasso em pressentir o idioma e a gramática da obra equivale a emudecer. Apontar repetidamente para a infinitude de possibilidades também. O pesquisador da arte contemporânea está sempre confrontado com o risco de destituí-la (e destituir-se) de sua contemporaneidade.

A saída mais evidente para tal problema seria a utilização de um raso princípio isomórfico, segundo o qual, *grosso modo*, só se poderia falar artisticamente sobre arte. A emulação dos procedimentos estruturais (ou mesmo a criatividade formal), no entanto, não é o suficiente para resolver a questão. As tentativas mais eficazes de crítica criativa ainda se valem de um princípio diferente daquele que anima o trabalho crítico, pois buscam possuir o seu objeto, gozá-lo como linguagem – representá-lo, em suma. Essa tendência textual afasta-se da vocação crítica, que, segundo a já célebre afirmação de Giorgio Agamben, “não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições da sua inacessibilidade” (2007, 11). A saída que escolhemos para este trabalho está afinada com o pensamento do filósofo italiano, para quem a crítica “não representa nem conhece, mas conhece a representação” (p. 13). É nesse terreno intervalar<sup>1</sup> que nos movimentaremos, de modo a

<sup>1</sup> Estamos nos domínios do ensaio, que, de acordo com Luiz Costa Lima, “sem ser absolutamente forma mas pertencente ao que a forma *pré-ocupa*, se singulariza *pelo intervalo em que permanece*. É ele menos um meio por onde circulam ideias do que o meio em que se formulam questões” (2005, 99).

que o livro-poema de Marília Garcia (n. 1979), *Engano geográfico* (7Letras, 2012), possa interferir e, assim esperamos, manifestar-se em seus próprios termos.

A escolha da publicação mais recente de uma autora jovem (*Engano geográfico* foi publicado em janeiro deste ano) tem um significado que vai além da mera apresentação do novo. A opção (porque de opção se trata, visto que a poeta publica desde o início da década passada)<sup>2</sup> por uma obra contemporaníssima deve-se menos ao impulso de resenhista do que à necessidade de observar os últimos traços de uma cartografia ainda em curso. Tal cartografia não é senão a própria construção da obra,<sup>3</sup> processo de (re)criação de regras internas que envolve demarcação de fronteiras, descrição de relevos temáticos, levantamento de estruturas arquitetônicas etc. Seguindo o fio da metáfora, observar essas operações é adivinhar o mapa pelas linhas, desejar atualizar a potência do inacabado e enxergar uma totalidade, o que é evidentemente impossível. Contudo, o desejo ainda existe, e sem ele crítica e arte desapareceriam. É justamente nesse jogo de impossibilidade e desejo que se apoia a afirmação de Agamben de que a crítica se identifica com a arte porque ambas são pura negatividade, “um nada que se autonega” (p. 10). O que se ensaia aqui, portanto, é uma cartografia da cartografia empreendida pela autora.

<sup>2</sup> Seu livro de estreia, *Encontro às cegas*, foi publicado em 2001. Além deste, a autora também publicou *20 poemas para o seu walkman* (Cosac Naify; 7Letras, 2007).

<sup>3</sup> “Obra”, aqui, tem o sentido paleonômico que Fábio Akcelrud Durão propõe, em estudo sobre o conceito de texto em Roland Barthes: “a obra deseja ser ela mesma e a interpretação, por seu turno, tem uma função individualizante. Se por um lado a obra contém em si elementos recorrentes que marcam sua forma, por outro, é tarefa da interpretação configurar o material linguístico em cadeias de relação significantes. Em outras palavras, a obra pressupõe e sugere a forma; em contrapartida, ela não seria possível sem o silêncio do antes e do depois, a interrupção do fluxo” (Durão: 2011).

## A procura pelo acaso fundamental

Os primeiros versos de *Engano geográfico* são a constatação do engano que dá título ao livro-poema:

é um engano geográfico estar aqui  
ele diz que deste lado  
do mar você deve chamar limão de lima  
é um fato geográfico diz  
mas sabe que na verdade fala de um erro de deslocamento  
lembra daquela vez  
os campos cobertos de neve  
enquanto o trem corria na direção contrária?

Esses oito versos iniciais ilustram o procedimento criado (e recriado, como veremos adiante) pela autora para pôr o poema em movimento. A marcha veloz, pontuada somente pelo *enjambement*, corre em direção a uma pergunta, uma solicitação à memória (nos três versos iniciados por “lembra daquela vez”) que vai se repetir, exatamente com as mesmas palavras, nos últimos versos do livro. O recurso à memória, aqui, é o que faz o poema avançar, mas nesse mover-se adiante está inscrito o movimento contrário, como a própria etimologia da palavra “recurso” nos sugere, isto é, no sentido de “possibilidade de voltar”. As idas e voltas a que se submete o poema, entretanto, se dão não de forma linear, mas em volteios. O trajeto do engano geográfico é permeado de direções contrárias, hesitações e deslocamentos a que falta um eixo central, formando, semântica e estruturalmente, a cartografia de um descaminho:

o deslocamento de trem um erro  
seguir uma linha para tarbes  
seguir uma linha para toulouse  
seguir uma linha para perpignan

Para compreender as múltiplas linhas de *Engano geográfico*, faz-se necessário ler o poema como um mapa cujas indicações de caminhos são tantas quantas a estrutura rítmica oferece. Uma leitura superficial já nos bastaria para avistar as reentrâncias dessa estrutura, arquetizada em temas e voltas, recorrências e variações. Inúmeros versos se repetem e se reestruturam ao longo do poema: “barcelona nunca estivera tão ensolarada”, “talvez um acaso fundamental”, “é um engano geográfico estar aqui”, entre outros. Além disso, elementos como os verbos *dicendi*, a exortação à memória (“lembra daquela vez”), a tautologia (o hocquartiano “viviane é viviane”, que se desdobra em “uma montanha é uma montanha”, no steiniano “quatro chapéus é um chapéu é um chapéu” e na construção paralelística de “é um mexicano e é sobre uma lovesong”, “é em belfast e é sobre poltergeist”, “é um álbum e é sobre canais” etc.) são extensamente reutilizados e ressignificados. Como consequência dessa multiplicação elementar, forma-se uma rede de referências semelhantes à de um mapa semovente, símbolo que norteará a construção poética: a busca por um norte há muito perdido.

Os arcos montantes do poema são a memória de uma viagem, retrabalhada no espaço poético, e o diálogo com o poeta francês Emmanuel Hocquard (no 1940), a quem o livro é dedicado textualmente – nos muitos sentidos que o advérbio pode comportar. Os dois arcos, porém, se entrecruzam, pois na memória da viagem

está o diálogo, e o diálogo se dá a partir e em direção à memória, como já vimos nos primeiros versos. Há uma sobreposição de mapas desencaminhados:

os mapas podem se sobrepor  
e acontecer de se cruzarem em rímini  
[...]  
porque se mapas podem se sobrepor  
sabe que o tempo não dobra  
apenas se vier o acaso fundamental  
assim  
para nossos espaços se cruzarem  
outra vez na vida  
e podermos nos reencontrar  
é preciso que um acaso fundamental  
sobreponha dois mapas (Garcia: 2012, 13).

A multiplicação dos mapas (“um mapa aberto tenta achar as ruas / uma coleção de pessoas com mapas abertos / muitos acasos se multiplicando”), a busca por emendar os enganos de deslocamento e a aparentemente inevitável sobreposição de caminhos e mapas e erros são o caminho interminável e labiríntico do poema. Em seu impulso narrativo, o poema encena a procura do eu-poético por um “centro do mundo”, uma das expressões mais recorrentes (e por isso indeterminada), que, por ser inencontrável, torna-se o foco da angústia que se espalha pelos versos: “assim vai chegar ao centro do mundo” (p. 11); “por que havia escolhido ir ao centro do mundo” (p. 39);

Os mapas podem se sobrepor  
 Mas não o tempo  
 Vai descobrir que m. é o centro do mundo (p. 41).

O que foi fazer no centro do mundo se pergunta (p. 43).

Os mapas abertos  
 O que foi fazer ali  
 Não acha o centro do mundo (p. 45).

A autora, em sua tese de doutoramento, descrevia uma impressão similar ao tentar mapear e ler a escrita de Emmanuel Hocquard:

Impressão de estar girando ao redor de algo: é esta a poesia que falta, *que está sempre escapando*, recomeçando, se descartando, mas que, contudo, se faz poesia no trajeto, no percurso, no espaço; ela se constitui na resistência e na falta (Santos: 2010, 81).

O grifo nessa citação é da autora. A partir dele, podemos entrar no universo de referências posto em movimento no poema-livro, cuja cartografia tentamos empreender neste ensaio. Como já foi sugerido, porém, os mapas podem se sobrepor, e o de *Engano geográfico* está sobreposto ao da obra de Hocquard. Um exemplo banal, a repetição da expressão “sempre escapando”, já poderia nos encaminhar para tal constatação:

barcelona nunca estivera tão ensolarada  
 mas é um engano geográfico  
 uma realidade *sempre escapando* (Garcia: 2012, 45; grifo nosso).



No entanto, como o próprio poema enuncia, “um trem esconde outro trem / uma linha esconde outra linha” (p. 21). Considerando-se que Hocquard usava o termo “linha” em vez de “verso” (Santos: 2010, 83), podemos, a bem do argumento, entender que os versos de Marília Garcia também escondem outros, que os caminhos do *Engano geográfico* ocultam os outros caminhos em direção ao sempre fugidio centro do mundo. A relação com a obra de Hocquard não se limita à encenação no poema de uma impressão de leitura. Aqui, verso engendra verso. O verso/linha “barcelona nunca estivera tão ensolarada”, por exemplo, desloca-nos ao texto “Dois andares com terraço e vista para o estreito”, de Hocquard:

nunca a andaluzia esteve tão verde quanto neste ano  
nunca os corretores tiveram os dentes tão afiados  
[...]  
a andaluzia nunca esteve tão verde  
é uma boa metáfora para começar um poema de amor  
e não gosto de metáforas  
oh minha camela branca (Hocquard apud Santos: 2010, 114).

O próprio mecanismo de *Engano geográfico*, pelas regras a que o livro-poema escolheu se submeter, assemelha-se ao descrito por Hocquard, a propósito de seu *Teoria das mesas* (1992). Há, no posfácio desse livro, uma curiosa metáfora para a escritura, inspirada no trabalho do arqueólogo Montalban, personagem frequente em sua obra, cujo trabalho, segundo Marília Garcia,

consistia em reunir, no litoral atlântico da costa africana, vestígios de uma antiga loja romana que havia ali, na tentativa de recons-

truir, mesmo que parcialmente, um mural que ficava exposto no estabelecimento. Com este intuito, o arqueólogo juntava os fragmentos coloridos de antigos afrescos e os depositava sobre uma mesa, tentando montar o quebra-cabeça e encontrar a disposição original dos pedaços. Porém, os cacos se revelavam inaptos a tal reconstrução e, pouco a pouco, ele percebia que não era possível remontar a origem (Santos: 2010, 35).

### Nas palavras de Hocquard:

Eu trabalho sobre uma mesa. Eu espalho nela uma coleção aleatória de objetos de memória que precisam ser formulados. À medida que vão se elaborando as formulações, as relações lógicas (não causais) podem aparecer. [...] É ali que de repente vemos alguma coisa, que um outro sentido surge, mesmo a propósito de coisas antigas. Neste momento, um enunciado torna-se possível (apud Santos: 2010, 35).

Podemos afirmar, sem temer as angústias da influência, que o diálogo proposto e realizado por Marília Garcia é, como em Hocquard, com os fragmentos de memória; é uma conversa em deslocamento perpétuo e sem centro (temático ou de qualquer outra natureza), o que se relaciona intimamente com os “deslocamentos, passagens, idas e vindas” (Santos: 2010, 20) que a autora identificou na escrita do poeta francês:

O deslocamento na obra de Hocquard se manifesta em diversas instâncias, sejam instâncias temáticas concentradas em assuntos correntes como as viagens, passagens, travessias etc., até instâncias

ligadas à construção de sua linguagem, presentes concretamente na colagem de enunciados, memórias e restos saídos de outros contextos e levados para seus textos, de um lado, e, de outro, no constante trabalho de tradução e abertura para outra língua e outras formas. Pode-se ver aí uma *topologia poética* (pp. 20-1).

A cartografia de *Engano geográfico* pode ser lida como um ato de interpretação ou tradução (a obra de Hocquard lida por Garcia), o que, por sua vez, é um deslocamento e uma abertura. Nesse processo de duplo mapeamento, a poeta se defronta com os fragmentos da memória, com os cacos do texto alheio e os do próprio, e os organiza segundo regras afins às criadas pelo poeta francês. No entanto, não se trata de emulação ou mero tributo. Seguindo a “classificação pragmática” proposta por Leo H. Hoek (2006), as obras de Hocquard e Garcia podem ser abordadas simultaneamente, sem que o aspecto cronológico interfira na recepção. Aplacado o perigo de cairmos na hierarquização, torna-se mais fácil compreender que a relação entre dois textos, por mais que estejam afastados no tempo e no espaço, é menos de apadrinhamento ou influência que de mútua fertilização. Não só o *Engano geográfico* traduz e interpreta a obra de Hocquard, mas também os escritos do poeta francês interpretam e traduzem o *Engano geográfico*. Trata-se, enfim, de uma dupla abertura, de dois (ou mais) mapas sobrepostos.

A sobreposição, entretanto, aponta para uma questão que vai além da afinidade intelectual. A consciência do deslocamento e da errância, paralela à lembrança ainda dolorosa de que “o mundo do sentido”, nas palavras de Georg Lukács, já não é “palpável e abarcável com a vista” há muitos séculos (2000, 29), é o lugar mo-

vedição da poesia, o único de onde ainda pode falar: um palco sem centro. Desse lugar, *locus* pouquíssimo ameno (como a “barcelona” de Marília e a “andaluzia” de Emmanuel), a poesia fala de desejo e deseja falar. Remontar à origem, como o arqueólogo de Hocquard descobriu, já não é possível, e os fragmentos e cacos cada vez mais se multiplicam; “os mapas podem se sobrepor / mas não o tempo” (Garcia: 2012, 41). O que resta à poesia é colocar-se em deslocamento contínuo, numa busca que, ao que tudo indica, só tem sentido na própria procura.

É de desejo, portanto, que se trata, seja ele por um centro, por uma forma poética redentora ou pelo acaso fundamental que enfim sobreponha e conecte todos os mapas e todos os caminhos.

### **O muffin de blueberry**

Pensar o desejo implica considerar, também, o desastre, na acepção que lhe deu Maurice Blanchot ao inventar uma etimologia alternativa para a palavra: “Solitude qui rayonne, vide du ciel”.<sup>4</sup> Tal desastre de proporções cosmológicas – “o exílio do homem despojado dos astros, seu desterro no caos” (Fagundes: 2009, 18) – estaria relacionado ao desejo, em sua etimologia tradicional: “o ato de desistir das estrelas, de desistir das estrelas, de privar-se de sua orientação” (p. 18), isto é, de tomar as rédeas do próprio destino e, ao mesmo tempo, perder a capacidade de conhecer verdadeiramente o destino. A aproximação com a obra de Marília Garcia se faz evidente: o desterro, o desastre, a errância e os acidentes são fre-

<sup>4</sup> Devemos a aproximação ao livro de Mônica Genelhu Fagundes, *Desastrada maquinaria do desejo*, que nos oferece também a tradução: “Solidão que irradia, vazio do céu” (2009, 18).

quentes em *Engano geográfico*, e, em contrapartida, há a pungente busca pelo centro, pelo acaso fundamental, pela tradução fiel e pelo certo e irremediável – pelo destino, em suma.

Inscrita nessa ambiguidade, está a própria história do desejo. Desde o pensamento aristotélico, como nos explica Marilena Chauí,

o desejável é o fim imóvel, perfeição, identidade consigo mesmo; o desejo, necessidade da mediação para o que está separado de si e do fim. O que busca a mediação desejante? O imediato, o que não carece de mediação, o Bem, que é, essencialmente, autarquia (1990, 30).

Tal estabilidade, no entanto, figura-se impossível:

Somos desejo natural – é nosso *éthos* sermos desejanter e desejosos como tudo o que existe no mundo sublunar dos quatro elementos –, mas também temos desejos acidentais, sofremos passivamente a contingência, os acidentes de nossas vidas, e, por isso, *somos seres naturalmente submetidos aos acidentes passionais* (p. 32).

Partindo-se desse pressuposto, a modernidade pós-cartesiana, ao instaurar um novo homem (o homem do *cogito*, cujo advento é em grande parte relacionado à perda da homogeneidade que conferia ao mundo a aparência de totalidade), promove também a inversão do mecanismo desejante:

O desejo, sempre o soubemos, esteve enlaçado ao movimento. Entretanto, antigamente, o movimento era desejo; agora, o desejo é

movimento. E o movimento já não é a *kinesis*, não é um processo, mas um estado do corpo [...]. Enquanto o movimento aristotélico e escolástico carecia de uma causa (eficiente, material, formal e final), o movimento moderno é a causa e se mantém a si mesmo indefinidamente em linha reta no espaço homogêneo que lhe oferece a geometria (p. 46).

Chauí conclui afirmando que essa nova maneira de pensar o humano, interiorizando o desejo, destituindo-lhe o aspecto de força cósmica e organizadora e transformando-o em “apetite humano”, “expõe o surgimento daquilo que, mais tarde, viria a chamar-se subjetividade” (p. 64).

Até aqui, lemos a marcha de *Engano geográfico* como a cartografia de um desejo, um estado do corpo do poema-livro, escrita sem centro e em constante movimento. No entanto, vimos também que esses descaminhos não se dão em linha reta, mas seguindo uma geometria de regras próprias e construídas, compartilhável somente após a leitura. Assim, ao passo que se pode concordar que, no poema de Garcia, o movimento é desejo – e que, portanto, o poema não é causado pelo desejo, mas é ele mesmo desejo –, já não podemos pensar em homogeneidade ou em linhas retas. A gramática de *Engano geográfico* é de curvas, elipses, pausas e rupturas. O mapa do livro-poema é escrito em um idioma que deseja ser traduzido e traduzir, mas furta-se a significar completamente. É a língua do desejo pós-sentido:

A ruptura do Sentido é, pois, aquele momento em que o nosso agir coletivo se vê esvaziado de sustentação, ou seja, privado tanto de garantia objetiva como de suporte subjetivo. Mas também [...]

aquele em que descobrimos, contudo, que não podemos dele nos desprender (do Sentido). Precisamente porque a única forma de fazê-lo, de escapar do Sentido, é encontrando uma Verdade, que é, justamente, o que hoje se tornou inviável (Paltí: 2010, 13).

Essa segunda ambiguidade, o sentido sem sentido, em muito se assemelha ao exposto a propósito da relação entre desastre e desejo. Desterrados da possibilidade de sentido (tanto geográfico quanto cosmológico, tanto linguístico quanto vital), aferramo-nos com ainda mais força à necessidade de significar, num movimento que não pode ser linear, pois a própria linearidade (as relações de causa e efeito, de significante e significado etc.) foi posta em xeque. Assim, quando só o acaso fundamental é a esperança do poeta, o desejo se impõe como força motriz, multiperspectivada, traçada nas reentrâncias rítmicas do poema. Quando o centro é inencontrável, a poesia deve se espraiar em tantas direções quantas forem possíveis para encenar a eterna busca do poeta por sua própria língua, seu próprio sentido (também multiperspectivado), como nos versos finais de *Engano geográfico*:

lembra daquela vez  
os campos cobertos de neve  
enquanto o trem corria na direção contrária?  
eu sou o atendente que fala português ele diz  
e você pede um muffin de blueberry (Garcia: 2012, 47).

No fim, o poema-livro trifurca-se: segue uma linha/verso para a lembrança; segue uma linha/verso para a língua; segue uma linha/verso para o desejo. Esses três caminhos, entretanto, es-

tão intimamente relacionados, o que produz o efeito de sobreposição que o próprio poema anuncia e propõe. A exortação à memória, repetição *ipsis litteris* dos versos enunciados no começo do livro, aponta para o mecanismo de reunião de fragmentos que identificamos, com a autora, na obra de Emmanuel Hocquard. Como vimos, o jogo com mosaicos e cacos não é gratuito, pois deseja remontar à origem, ao centro e à tradução total – à língua do poeta, enfim, à própria voz. Não por acaso é mencionada a língua portuguesa: se toda narrativa tende a encenar a busca por algo, a busca de um “poema narrativo” só pode ser pela linguagem, por um modo de falar, por um sentido.

Dissemos, no entanto, tratar-se de um livro que se confronta com o paradoxo do sentido pós-sentido, com a suprema indefinição, um mapa que leva a lugar nenhum e a todos os lugares. É nesse ponto que, acatando o conselho de Wittgenstein, devemos calar, deixando, porém, que o desejo fale por si, reunindo tudo em seu constante movimento. Diante do desejo (pedir um “muffin” de “blueberry”, duas palavras que muito bem poderiam ser traduzidas, mas não foram), retornamos ao ponto de partida, à mesma plataforma: a impossibilidade de tradução, a falta de um centro, os fragmentos da memória que não se podem montar completamente. Estamos novamente no início, mas somos outros, como o poema agora também será. Não saber o sentido, os quês, os porquês e os destinos, já não importa; a cartografia se faz no deslocamento.



## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Editora Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. “Laços do desejo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madri: ALLCA XX; Scipione Cultural, 1996.
- COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. “Do texto à obra”. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 13, no 1, jun. 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X201100010005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X201100010005&lng=en&nrm=iso). Acesso em 4 maio 2012.
- FAGUNDES, Mônica Genelhu. *Desastrada maquinaria do desejo*. São Paulo: Porto de Ideias, 2009.
- GARCIA, Marília. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- HOEK, Leo H. “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática”. Tradução de Thaïs Flores N. Diniz. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006, pp. 167-90.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- LYOTARD, François. *Le postmoderne expliqué aux enfants: correspondance 1982-85*. Paris: Galilée, 1988.

- PALTÍ, Elias José. “É possível pensar a história numa era pós-subjetiva?”. In: *Topoi – Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 11, no 20, jan.-jun. 2010, pp. 4-14. Disponível em: [http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/topoi20/topoi20\\_01artigo1.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi20/topoi20_01artigo1.pdf). Acesso em 3 maio 2012.
- SANTOS, Marília Garcia. *A topologia poética de Emmanuel Hocquard*. Tese de doutorado, Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2010.