



LIMITES DAS IMAGENS, ECOS DAS PALAVRAS: LEITURA DE UM FILME DE ISABEL COIXET



Maria Andréia de Paula SILVA*

RESUMO

No momento de consolidação dos processos de mundialização, os impulsos de reconhecimento identitário não são mais possíveis e a origem só pode ser percebida como traços, restos acessíveis pela memória, que, por sua vez, deve tecer uma narrativa que a recomponha. É o que parece propor Isabel Coixet em seu filme **A vida secreta das palavras** (2005), no qual uma enfermeira seletivamente surda e um homem provisoriamente cego buscam (re) estabelecer suas identidades e (re) compor suas histórias pessoais, numa narrativa permeada pela apropriação de textos literários. Neste artigo, busca-se mapear, na narrativa cinematográfica de Coixet, o resgate da história pessoal e coletiva por meio da memória de leituras. Compreende-se memória de leituras como a possibilidade de se vislumbrar situações de leitura, suas relações de propriedade e suas apropriações (PIGLIA, 2006) que configurariam uma tradição pessoal, marcada pela escolha através do afeto. Talvez atribuição fundamental da literatura, talvez uma das possíveis respostas para a constante pergunta equacionada por Antoine Compagnon (2012) em **Literatura para quê?** Em nossa hipótese, a possibilidade de a literatura servir de ponte comunicativa entre as pessoas está presente na apropriação que a cineasta realiza no filme do texto atribuído à Mariana Alcoforado, **Cartas portuguesas**, e do conto de Julio Cortázar, **Senhorita Cora**, principalmente. Nesse sentido, as citações dos textos literários comporiam o lugar em que as possibilidades de encontro com o outro se apresentam.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Intermidialidade.

1 UM FILME, UM TÍTULO

O título de **A vida secreta das palavras** (2005), filme de Isabel Coixet, desperta a atenção de qualquer leitor embriagado pelo vício da leitura, na esperança, talvez, de

* Doutora em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professora do Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).

ver o reflexo de sua experiência. Mas nele não há aquela imagem do leitor e da leitura como um lugar de reconhecimento daqueles que se comprazem apenas com essa atividade habitualmente considerada solitária e silenciosa. Ao contrário, o relato na tela é composto por personagens que vivem situações limites para as quais há escassez de palavras. O amor, o ódio, a violência em seus aspectos mutiladores são interpelados pelos textos literários, de forma que estes parecem tentar preencher com palavras escritas o doloroso silêncio das experiências limites expressas em imagem.

Pode-se afirmar, por isso, que, ao contrário do que comumente se apresenta na relação entre cinema e literatura, a saber, o texto literário adaptado, no filme de Coixet, o fragmento literário em forma de citação contribui para a expansão e eco do texto cinematográfico para além da tela. As imagens carecem das palavras e estas somente podem estar acessíveis, na dimensão ontológica necessária, por meio do texto literário. Ofensa e solicitação se espelham e se reduplicam em suportes diferentes, o que permite explorar os possíveis sentidos da constante solicitação do texto literário na composição da obra.

A hipótese deste artigo é de que o filme parece apontar para os limites da imagem cinematográfica enquanto elaboração do mal, no caso em estudo, e a necessária solicitação que o filme realiza da reverberação das palavras, artifício responsável por perpetuar a indagação para além das horas de imersão nas imagens sequenciais. A citação de uma brochura, no nosso ponto de vista, é convocada como um recurso multiplicador dos possíveis sentidos presentes nas obras cinematográficas e literárias.

As indagações seguintes, que tentam acercar-se deste problema, serão pontuadas principalmente pelas reflexões de Ricardo Piglia, Walter Benjamin e Antoine Compagnon.

2 ASSISTI A UM FILME E ME LEMBREI DE VOCÊ

Ricardo Piglia, em seu livro **O último leitor** (2006), narra, no prólogo, a história de um fotógrafo chamado Russel que mantém em seu apartamento uma réplica da cidade de Buenos Aires, acreditando que ela, a cidade, depende de sua cópia. A atitude

do fotógrafo leva o narrador ensaísta a refletir sobre a leitura que Russel realiza sobre o cotidiano da cidade:

A cidade se refere, portanto, a réplicas e representações, à leitura e à percepção solitária, à presença do que se perdeu. Sem sombra de dúvida se refere ao modo de tornar visível o invisível e de fixar imagens nítidas que já não vemos, mas que continuam insistindo como fantasmas e que vivem em nós (PIGLIA, 2006, p. 13).

A leitura, por extensão da forma de apreensão do real da personagem eleita por Piglia, seria a forma de retirar da zona fantasmática os ecos de uma sociedade, ou melhor, das diversas elaborações que se fazem em torno de um determinado aspecto em seu contexto social e pontuá-las como elaborações que se nutrem especificamente de um constructo, a partir de um leitor que elabora sua macro visão do cosmos metropolitano, sem, contudo, esgotar suas possíveis reverberações.

O filme de Isabel Coixet, **A vida secreta das palavras** (2005), apresenta-se como uma construção em devir, pois as histórias encenadas não se fecham ao fim da projeção. Não só pelas reverberações dos temas tratados: guerra, amor, solidão; mas também pelas constantes referências a textos literários de que a autora lança mão, a fim de adensar, isto é, fazer sair da superfície, esses mesmos temas. Assim, em nossa hipótese, é para preencher os silêncios inacessíveis das experiências dolorosas para as quais não bastam as palavras ordinárias que a literatura é evocada na película da roteirista espanhola.

A trama se tece ao redor de dois personagens marcados por histórias trágicas. Ambos solitários consomem-se nas suas próprias misérias (a impossibilidade de esquecer o passado) até que surge a oportunidade de compartilharem suas dores.

Hanna, protagonista, trabalha na linha de produção de uma fábrica de embalagens, serviço monótono e barulhento. O som contínuo das máquinas não a incomoda, já que usa um aparelho de surdez que desliga com frequência. A monotonia é acentuada pelo seu cotidiano. Suas refeições são compostas invariavelmente de arroz, frango e maçãs. Lava compulsivamente as mãos, sempre com um sabão novo, recebe cartas que não lê e liga para uma mulher com a qual não fala nada. Sua rotina é quebrada quando é obrigada, pelo patrão, a tirar férias. Ao se dirigir a uma cidade

litorânea, a fim de desfrutar do obrigatório descanso, interessa-se por uma oferta de trabalho casual como enfermeira de um queimado em uma plataforma de petróleo.

A sequência descrita estabelece o lugar da protagonista: alguém que admite o viver apenas como uma constância do cotidiano e, para quem, a experiência do *dolce far niente* é um momento desagradável, por obrigá-la a enfrentar experiências dolorosas.

Na plataforma está Josef, seriamente ferido e provisoriamente cego, que sofre com a culpa pela morte de um amigo. Ao se envolver no cuidado do outro, Hanna paulatinamente vai se deixando penetrar pelo próximo, pois se acerca dele por meio de interditos e interlidos, já que parece que a tragédia a qual se ligam todos é permeada por palavras escritas ou não pronunciadas, ou seja, ela não depende de sua audição para interagir com o acontecimento desencadeador do problema.

A protagonista, por exemplo, conhece novos sabores (ela que só comia arroz e maçãs) ao experimentar os pratos primorosos de Simon, o cozinheiro venezuelano e, em confronto com a experiência de Josef, consegue narrar a violência que sofreu na guerra dos Bálcãs.

A proximidade entre os protagonistas é construída por meio de textos literários. Há, por exemplo, uma cena em que a personagem principal, Hanna, observa os objetos do quarto de Josef. Na parede há um poema pregado no quadro de avisos. Congelando a cena, é possível ler um trecho do Canto VIII do Inferno de **A divina comédia** de Dante Alighieri.

Nesse trecho da obra do italiano, o poeta atravessa a lagoa e é conduzido à cidade de Dite. Na travessia, Dante se depara com um espírito que fora consumido pela ira, é Flégias, personagem da antiga mitologia, que incendiou o templo de Apolo, por este ter este violado a sua filha. O texto literário remete à cena inicial do filme na qual um homem se atira nas chamas de um incêndio. A imagem de Dante, o lago no inferno, é duplicada pelo incêndio numa plataforma de Petróleo. Além disso, é nesse canto que Dante, temendo ficar para sempre no inferno, é consolado por Virgílio que afirma: “- “Não temas” – diz – não pode ser vedado/ o passo que por Deus foi permitido” (ALIGHIERI, 1955, p. 72).

A duplicação do texto literário na tela continua na sequência em que Josef também teme não escapar de seus próprios fantasmas, ao perguntar a Hanna como alguém conseguiria viver com o que aconteceu. A leitura simultânea do texto literário e da película permitiria a inferência de que se Dante será resgatado por Beatriz, também Josef poderá ser por Hanna.

A cineasta catalã Isabel Coixet parece encenar a proposta de deslocamento como uma das marcas da literatura do século XXI, conforme o ensaio **Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificultades)** em que Ricardo Piglia completa as cinco propostas escritas por Italo Calvino.

Piglia afirma que para narrar a experiência que se apresenta como “más allá del lenguaje” (2001, p. 31), ou seja, a experiência do horror puro, é necessário um deslocamento da voz narrativa, deixar o outro falar, marcando o lugar lacunar da impossibilidade mesma de se assumir o discurso da experiência. Narrar o horror é lidar com a linguagem dos limites, com o indizível que, para se fazer presente, é necessário o deslocamento narrativo do centro da fala, a fim de que (essas são suas palavras textuais) “el relato se desplaza hacia una situación concreta donde hay otro, inolvidable, que permite fijar Y hacer visible lo que se quiere decir” (PIGLIA, 2001, p. 34). O sujeito do discurso abdica, portanto, de sua autoria para que o relatado não seja uma mera informação, para que esse relato seja carregado de experiência.

Piglia se aproxima do conceito de experiência de Walter Benjamin. Nas obras do pensador alemão, esse pode ser considerado um conceito em progresso, pois foi reelaborado pelo autor em vários textos diferentes, ganhando cada vez mais contornos relacionados às mudanças da percepção e da compreensão artísticas no início do século XX.

Em **Experiência e pobreza**, de 1933, o termo retorna na relação que Benjamin estabelece entre o declínio da experiência (*Erfahrung*) e o fim da narração tradicional. No contexto do pós-primeira guerra, as preocupações do filósofo se voltam para as transformações estéticas do início do século XX e as mudanças da percepção coletiva e individual. Contemporâneo a esse ensaio, apenas três anos mais tarde, Benjamin publica **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**, texto que

retoma algumas questões presentes no ensaio de 1933, mas que chega a proposições diferentes do primeiro.

Em **Experiência e pobreza** certa nostalgia de um mundo de saber compartilhado entre gerações é a tônica dominante. A nostalgia é quebrada com o reconhecimento, por parte do filósofo, de uma nova barbárie proposta enquanto conceito positivo, já que ela impeliria o homem a criar a partir do pouco, sem se voltar para o já estabelecido. Segundo Benjamin, alguns dos melhores pensadores da época operam a partir da desilusão com o momento histórico em que vivem e ao mesmo tempo com uma total fidelidade a ele.

Nesse ensaio o pensador alemão apresenta elementos fundamentais para a compreensão da noção de *Erfahrung*. O primeiro elemento é a temporalidade contínua que supõe uma tradição compartilhada por várias gerações, profundamente arraigada no trabalho artesanal, e que se oporia ao tempo do trabalho do capitalismo que se revela entrecortado, com suas narrativas independentes, anunciando o esfacelamento da arte de narrar.

Em **O narrador**, esse esfacelamento será retomado por meio do estudo da obra de Nicolai Leskov. Muitas vezes lido sob uma perspectiva nostálgica, no sentido de deplorar o fim de uma harmonia perdida, o ensaio tenta pensar as condições desse pretenso desaparecimento e as marcas, ainda presentes, da antiga forma de transmissão da experiência. Repetindo em parte os pressupostos levantados no ensaio de 1933, como o silêncio do pós-guerra e a mudança na paisagem do início do século XX, o pensador alemão afirma que a arte de narrar está em vias de extinção e, para tal, Benjamin busca caracterizar os narradores clássicos.

Contudo, Benjamin reconhece nas tendências progressistas da arte moderna, que reconstroem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada, uma abertura capaz de recolher, de forma fragmentada, a grande tradição da narrativa. Entre as características dessa narrativa estariam a arte de evitar explicações, e a concisão que prescinde de análises psicológicas e que facilitaria a memorização. Outra característica seria a inserção da coisa narrada “na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1987, p. 205) de forma a preservar a marca artesanal de quem a fabricou.

A viagem, segundo Walter Benjamin, é o elemento fundador da autoridade do narrador. Seja o viajante que traz o saber das terras distantes, seja o moribundo que está prestes a percorrer o caminho desconhecido, esse narrador é caracterizado por dar ao seu relato uma dimensão utilitária retirada de sua própria experiência. Ele escuta a voz da natureza e é capaz de aprender com outras narrativas.

Como esse mundo já não existe mais, a única experiência que pode ser ensinada hoje é a da sua própria impossibilidade, da interdição da partilha, da proibição da memória. No entanto, essa interdição não deve impedir a tentativa de, por meio de uma narração possível, evidenciar o movimento paradoxal de restauração e de abertura.

O relato calcado na memória deve abrigar o fragmentário, os restos, e o narrador deve evitar os relatos totalizantes que escamoteiam a impossibilidade. Por isso, o conselho só pode ser dado se uma história consegue ser dita, colocada em palavras, com as hesitações, as tentativas, até as angústias de uma história que se desenvolve agora, que admite, portanto, vários desenvolvimentos possíveis.

Em resumo, a narrativa da experiência, tal qual o narrador tradicional a promove, não é mais possível. Se, como afirma Walter Benjamin, o valor da experiência está em baixa na bolsa de valores da modernidade, isso não significa aceitar o silêncio de forma resignada. Benjamin não formula, explicitamente, os elementos que devem figurar na narrativa e que recuperariam o valor da experiência como abertura para o futuro, mas dá algumas pistas. Entre elas, destacam-se o não acabamento essencial que revelaria o caráter fragmentário dos rastros, a inserção do narrado na substância da própria existência e a capacidade de dar conselhos verdadeiros que se assenta na ligação entre a morte e a narração.

No filme, as cenas e as experiências são deslocadas para um outro, que não fixa, mas reverbera e replica a visibilidade para além da película. Isabel Coixet, em sua narrativa cinematográfica, que tem por pano de fundo a guerra dos Bálcãs e as (im) possibilidades de reconciliação, utiliza a citação literária como forma de ressoar os traumas e, com isso, transforma o texto literário num repositório de experiências das quais lança mão com a finalidade de elaborar o trauma.

3 CONTRA O ESQUECIMENTO

Na mesma cena do filme em que é possível surpreender o fragmento de Dante, há dois livros sobre a mesa. O primeiro é **Todos os fogos o fogo** de Júlio Cortázar e o segundo é **Modos de ver** de John Berger. No filme, como Hanna não diz seu nome a Josef, ele passa a denominá-la Cora e explica a ela que este é o nome de uma enfermeira de uma história que ele leu quando os livros eram sempre mais reais que qualquer outra coisa.

A citação, neste caso, é explícita, não é cifrada como a de Dante que só a curiosidade dos críticos detetives (outra metáfora de Piglia) conseguiria decifrar. Apesar da diferença, o efeito de amplificação é o mesmo, já que todas as sensações de desejo, de raiva, de conquista e de perda, ou seja, situações limites são convocadas pelo leitor do conto e transferidas para o filme. O leitor de Cortázar passa, como expectador de Isabel Coixet, a preencher o estado psicológico de Josef.

É o próprio Josef que explica a Hanna o enredo de Senhorita Cora. Segundo ele, e aqui parafraseio as legendas do filme, havia uma enfermeira muito jovem e muito bonita chamada Cora e havia um menino de quinze anos que teve o apêndice retirado. Ele tinha vergonha de que ela desse banho nele, o barbeasse e o visse usar a comadre. Sempre que ela entrava no quarto, ele não conseguia falar. Ela não o levava a sério. Achava que ele era uma criança, e o tratava como um bebê. Um dia houve complicações, uma infecção, febre. O menino ficou muito fraco e estava morrendo. Então Cora sentou perto da cama dele, falou com ele, cantou para ele, e não adiantou. Ele estava morrendo. Ela chegou bem perto dele e ele pediu insistentemente que ele não a deixasse. O menino morreu com o nome dela, Cora, nos lábios e ela percebeu que o amava.

A forma narrativa adotada por Josef e as circunstâncias em que o relato ocorre, ele está cego e é cuidado por Hanna, contribuem para caracterizar o estado psicológico do personagem, já que dependente, também se envergonha dos eventos que o levaram àquela condição.

Em seu livro **O trabalho de citação**, Antoine Compagnon, assim define a citação:

A citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida (COMPAGNON, 1996, p. 19).

A citação produz uma nova relação entre o texto original e o novo co-texto. A prática da citação é um processo duplo; de um lado, assimilação do texto original no novo, de outro, a criação de qualquer coisa diferente, que é o resultado do encontro e do processo de reajuste dos dois textos. Desse ponto de vista, a citação sempre produz ecos que vêm do original; no entanto, mesmo repetidos textualmente, os elementos de linguagem, quando inseridos num novo contexto, ressoam de maneira diferente, produzindo novos efeitos.

O recurso ao texto de Cortázar produz não só a iluminação das circunstâncias que envolvem o personagem, como também possibilita nova leitura do conto original, pois insinua a interdependência das afeições. Contudo, as reverberações da citação se prolongam, pois, como afirma Todorov, uma das funções da literatura é “pensar e sentir adotando o ponto de vista dos outros, pessoas reais ou personagens literárias, é o único meio de tender à universalidade e nos permite cumprir nossa vocação” (TODOROV, 2012, p. 82) e será a partir da narrativa do conto que se concretiza a compreensão de Hanna sobre sua função junto a Josef.

A outra obra sobre a mesa, **Modos de ver** (1987), de John Berger, funciona como contraponto crítico do filme como um todo. A obra consiste na reunião de sete ensaios, alguns apenas visuais, nos quais se busca interpretar aspectos da tradição da pintura a óleo e analisar as implicações sociais do uso das imagens, chamando a atenção para a necessária aprendizagem da leitura de imagens, a fim de decifrar seus usos políticos. No primeiro ensaio, uma reflexão sobre a história do papel das imagens, o autor afirma a importância de se saber quem usa a linguagem de imagens e qual é a finalidade deste uso, pois ela se constitui uma nova forma de poder.

Cartas Portuguesas de Mariana Alcoforado é outro livro que comparece na narrativa fílmica e, na trama, ocupa o lugar central, pois é ele o motivo da tragédia que se abateu sobre Josef e é também o elemento que resgatará em Hanna a capacidade do amor.

Escritas entre 1666 e 1667 por Mariana Alcoforado e publicadas três anos depois em Paris como se houvessem sido escritas por um homem, as cinco cartas têm frequentemente negada a autoria da freira portuguesa. Nelas são narradas desde a maior felicidade que uma paixão pode trazer, passando pela constatação de que os sentimentos do homem amado não são similares, até a aceitação, em resignada frustração, do fim daquele sonho apaixonado.

Em **A vida secreta das palavras** as cartas atribuídas à freira portuguesa estabelecem a ligação entre Josef e a esposa de seu amigo, que morre queimado e a quem ele tenta salvar, pois foi o elemento desencadeador da paixão, da traição e da morte. Por outro lado, em metáfora que desdobra as possibilidades da literatura, a mesma obra aproxima Hanna de Josef, pois é partir da curiosidade sobre o texto que a moça é resgatada da impossibilidade de amar após ter sido violentada durante a guerra dos Balcãs, episódio da recente história europeia, que é frequentemente encoberto pelo silêncio.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No ano de 2006, Antoine Compagnon pronuncia uma conferência no Collège de France na inauguração da nova cátedra de literatura da instituição denominada **Literatura para quê?** (2012). Em sua longa resposta, o ensaísta percorre uma série de acepções e concepções referentes ao valor que essa arte ainda pode possuir. Na conclusão, aponta a concorrência que a literatura sofre em todos os seus usos e, apesar disso, os poderes dela continuam imensos, entre eles, cita o lugar do aprendizado de si e do outro sempre em devenir.

Ao se servir da citação de obras literária na construção dos sentidos de seu filme, Isabel Coixet aponta para essa função da literatura, pois a linguagem cinematográfica se apresenta como insuficiente para estabelecer os ecos possíveis de situações limites. Nos usos que a cineasta faz da citação literária, a ideia de um discurso que sobrevive ao tempo e que compõe o mosaico de pontes estendidas para o aprendizado de si e do outro comparece de forma peremptória, porém sem a conclusão cabal, pois os desdobramentos associados aos textos citados são ilimitados.

Esta posição é a reafirmação do lugar da palavra literária no mundo contemporâneo, pois, ao sair do centro da narrativa cinematográfica e deixar que a linguagem ecoe no que se ouve e no que nos chega de outros livros, ou seja, nas margens, Isabel Coixet desloca a enunciação e propicia a distância necessária para elaborar a violência cercada pelo silêncio.

THE LIMITS OF PICTURES, THE ECHOES OF WORDS : A READING OF AN ISABEL COIXET MOVIE

ABSTRACT

At the moment of consolidation of the mundialization processes, the impulses of identity recognition are no longer possible and the origin can only be perceived through traces. These leftovers can be accessed by the memory, which, in its turn, must create a narrative in order to rebuild itself. That seems to be Isabel Coixet's proposal in her movie **The Secret Life of Words** (2005), in which a selectively deaf nurse and a temporarily blind man try to (re)establish their identities and (re)compose their personal histories, in a narrative marked by the appropriation of literary texts. In this paper, we aim to map, in Coixet's cinematographic narrative, the recovery of personal and collective history by the reading memory. We understand reading memory as a possibility of seeing reading situations, their connections to property and their appropriations (PIGLIA, 2006) which set a personal tradition characterized by choice through affection. That could be either one of literature's fundamental assignments, or one of the possible answers for the question constantly asked by Antoine Compagnon (2012) in **Literature, what for?** (original title **La Littérature, pour quoi faire?**, no official English translation). In our hypothesis, the possibility of literature serving as a communicative bridge between people is in the appropriation made by the filmmaker of the text ascribed to Mariana Alcoforado, **Letters of a Portuguese Nun**, and of Julio Cortázar's short story **Nurse Cora**, mostly. Therefore, the reference to literary texts would create the place in which the possibilities of meeting the other exist.

Keywords: Cinema. Literature. Intermediality.

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Mariana. **Cartas portuguesas**. Lisboa: Europa-América, 1974.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena, 1955.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p114 – 119. v. 1.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197 – 221. v. 1.

BERGER, John. **Modos de ver.** Tradução Ana Maria Alves. Lisboa: Martins Fontes, 1987.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação.** Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORTÁZAR, Julio. **Todos os fogos o fogo.** 4 ed. Tradução Gloria Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

LA VIDA secreta de Las palabras. Direção de Isabel Coixet. Produção de Esther García. Roteiro: Isabel Coixet. Barcelona: Europa Filmes, 2005. (115 min.), son., color. Legendado.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor.** Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIGLIA, Ricardo. **Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades).** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo.** 4 ed. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.