

**O Credo da Dúvida
ou do Amadorismo
da Memória**

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto¹

¹ Professora do Departamento de Letras do Centro de Ciências Humanas e Sociais da UFMS – Campo Grande – Mato Grosso do Sul. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: rzanel@terra.com.br.

RESUMO: Neste ensaio analisamos, em comparação, os romances *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, de Wilson Bueno, tendo por percepção a dúvida que os narradores instauram nos referidos textos, levando o leitor / o analista de literatura também a esse percurso duvidoso.

PALAVRAS-CHAVE: Dúvida; Memória; Intertexto; Literatura Brasileira.

ABSTRACT: In this paper we analyze aspects of *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, and *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, by Wilson Bueno. In both cases, there are representations that demonstrate different manipulations by lecturer's doubt and this to interests us.

KEYWORDS: Doubt; Memory; Intertext; Brazilian Literature.

Gostaria também de dizer algo sobre *Dom Quixote*. Foi um dos primeiros livro que li de cabo a rabo. Recordo até as gravuras. A pessoa sabe tão pouco sobre si mesma que, quando li o *Dom Quixote*, pensei que o fazia por causa do prazer que tirava do estilo arcaico e das aventuras do cavaleiro e do escudeiro. Agora acho que meu prazer estava em outra parte – que ele vinha do personagem do cavaleiro. Já não tenho mais certeza se acredito nas aventuras ou nas conversas entre o cavaleiro e o escudeiro; mas sei que acredito no personagem do cavaleiro, e imagino que as aventuras foram inventadas por Cervantes a fim de nos mostrar o personagem do herói (Jorge Luis Borges).

Vulgarmente, quando se pretende ler / analisar / compreender um texto literário, pergunta-se “o que o autor quis dizer?” Segundo Paul Valéry, o autor não quer dizer nada, pois ele já o disse na consecução de sua obra. Cabe ao leitor perguntar-se o que a coerência interna / as relações de verossimilhança estabelecidas na teia textual lhe revelam ou lhe escondem, e o que o seu próprio horizonte de expectativas pode lhe propiciar descobrir. Parece-nos óbvio que uma leitura de superfície, uma leitura de entendimento não pode possibilitar o tipo de apreensão sugerido, mas já é um começo.

Teçamos uma breve distinção entre entender e compreender. O entendimento se dá quando se apreendem os elementos estruturais de um texto. Por exemplo, num romance: passamos a entendê-lo a partir do momento em que divisamos as personagens e como elas se enredam no decorrer da

trama. No que se refere à compreensão, recorreremos a Bakhtin quando ele assevera que, para compreender, é necessário que se estabeleçam relações para além da superfície textual. No caso da leitura literária, é preciso que o leitor esteja disposto e disponível para confrontar-se permanentemente com outros textos (literários ou não; verbais ou não-verbais) que rompam com os limites de leituras cristalizadas pela tradição e catalogadas por estereótipos analíticos.

Assim, segundo Haquira Osakabe no ensaio *Ensino de Gramática e Ensino de Literatura* (2004), a leitura literária e, por conseguinte, o ensino de literatura passaria a ser uma “experiência transformadora” e, acrescentamos às falas de Osakabe, cambiante, capaz de mobilizar um universo de trocas, criadoras de espaços de tensão e de dúvidas que colocariam em xeque a mera assimilação de modelos e de informações. É preciso que leiamos para nos formar e não somente nos informar. Ler também é saber escutar aos outros e a si próprio, aprendendo a suscitar o inaudito e o inaugural, uma vez que cada leitura é a primeira.

Foi com base nessa percepção compreensiva de uma leitura relacional, cambiante, enfim, dialógica, que Julia Kristeva passou a ler os textos literários / artísticos para além de uma possível carga de influências (aqui a expressão influência está sendo lida como uma espécie de tributo aos antecessores, no mais das vezes, melhores do que os “influenciados”), numa perspectiva intertextual. Kristeva concebeu a intertextualidade tendo por norte a observação de que “Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto” (1974: 64). Portanto, podemos pensar no escritor como um “reescritor”, posto que ele (o escritor) põe em cena a reescrita de toda uma tradição literária e artística.

Eliane F. Cunha Ferreira, em seu livro *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis* (2004), especialmente no capítulo IV, intitulado *Dom Casmurro: 'Retratos que valem por originais'*, destaca como o escritor brasileiro teria agido, no caso da escrita do *Casmurro*, segundo o que Haroldo de Cam-

pos chamou de “plagiotropia”, ou seja, como Machado teria se apropriado (devidamente) da tragédia *Otelo*, de William Shakespeare, sendo Casmurro uma espécie de Otelo à brasileira. Além disso, Ferreira chama-nos atenção para outros “Shakespeares” presentes em *Dom Casmurro*, como, por exemplo, o tenso e duvidoso Hamlet.

Na esteira das considerações acima feitas, pretendemos ler um romance contemporâneo brasileiro, *Amar-te a ti nem sei se com carícias*², de Wilson Bueno, e as dúvidas que o relacionam ao *Dom Casmurro*. O diálogo de Bueno com o século XIX já se inicia no título que, se considerado como um verso, é um decassílabo, o verso por excelência da tradição clássica.

Quando lemos o *Amar-te...*, vemos, além da presença de Machado de Assis, Shakespeare, Lawrence Sterne, Camilo Castelo Branco, entre outros. Portanto, o leitor dessa obra de Wilson Bueno poderá explorar os vários intertextos presentes no texto do escritor paranaense. No entanto, todos eles não comprometerão o texto do próprio Bueno, posto que o romance está perpassado por referências mais ou menos explícitas em conformidade com as expectativas e a capacidade relacional de cada leitor. Aqueles que quiserem ler a obra sem quaisquer referências poderão fruí-la de modo tão aprazível quanto possível.

Centraremos, pois, nossa leitura / compreensão no intertexto machadiano do *Dom Casmurro* encontrado em *Amar-te...* No entanto, não deixaremos de lado outros intertextos, sejam eles do próprio Machado, sejam eles de outros escritores.

Começemos com Machado: ao menos três romances nos parecem flagrantes nas linhas de *Amar-te...*: o já mencionado *Casmurro*, o *Memorial de Aires* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Do segundo livro, notamos o parentesco das elocubrações do narrador de Bueno com as do Conselheiro

2 Depois desta citação completa ao título do romance, passaremos a reconhecê-lo, no decorrer deste ensaio, como *Amar-te...*

Aires, velho e já cansado de guerra. Da terceira obra, pode-se falar na liberdade que o narrador – o defunto-autor – assume diante dos fatos narrador, aliás, procedimento já utilizado (o da liberdade narrativa), para ficarmos na literatura de língua portuguesa, por Almeida Garrett em seu *Viagens na minha Terra*. Entre os três romances machadianos, como já referimos, selecionamos como matriz comparativa o *Dom Casmurro*.

Por que selecionamos o *Casmurro*? Tanto nessa obra quanto em *Amar-te...*, vislumbramos juízos de valores construídos com base na dúvida, ou melhor, na tensão entre a verdade e a dúvida. Antes de iniciar a análise das obras de Machado e de Bueno, discorramos sobre o que chamamos, no título deste ensaio, de “o credo da dúvida” ou “do amorismo da memória”.

Partamos da concepção de dúvida estabelecida pelo filósofo Vilém Flusser:

A dúvida é um estado de espírito polivalente. Pode significar o fim de uma fé, ou pode significar o começo de uma outra. Pode ainda, se levada ao extremo, ser vista como ‘ceticismo’, isto é, como uma espécie de fé invertida. Em dose moderada estimula o pensamento. Em dose excessiva paralisa toda atividade mental. A dúvida, como exercício intelectual, proporciona um dos poucos prazeres puros, mas como experiência moral ela é uma tortura. A dúvida, aliada à curiosidade, é o berço da pesquisa, portanto de todo conhecimento sistemático. Em estado destilado, no entanto, mata toda curiosidade e é o fim de todo conhecimento (1999: 17).

Logo, a dúvida acaba com a “boa fé”, podendo, em hipótese, estabelecer uma nova e melhor fé, no entanto pondo a perder (talvez para sempre) a bondade, a inocência e a aparente autenticidade que cada um acredita haver em si e em suas descobertas. Por outro lado, a dúvida age como força propulsora, como força intelectual a serviço do homem. Contudo, a dúvida excessiva faz-nos pensar que somos como Sísifo.³

³ *Grosso modo*, Sísifo é o herói que rola incessantemente um rochedo até o alto de uma colina e o vê descer logo após o fim de sua empreita, tendo de reiniciá-la sempre.

O motor da dúvida está posto desde o início do *Dom Casmurro* quanto do *Amar-te...* Vejamos alguns pontos relevantes dessa dúvida na relação entre ambos.

A epígrafe ao *Amar-te...* – “O maior pecado, depois do pecado, é a publicação do pecado” – é de Machado de Assis. A que pecado refere-se Machado: ao pecado de cada um? Ao pecado da escritura? Ao pecado de dar a público a escritura? Qual é / foi o pecado do *Amar-te...*? E as perguntas sobre esse pecado podem ser as mesmas quanto ao pecado como referido por Machado?

No entrecho inicial do *Amar-te...*, intitulado À maneira de prólogo, fala-se no encontro de manuscritos em uma casa aristocrática recém-demolido no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, e que teriam se tornado o *Amar-te...* Eis o fragmento com que começa o prólogo:

Na recente demolição de aristocrática caso no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, os manuscritos deste *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (note-se – um decassílabo perfeito...), protegido por uma capa de couro, gravada com as *entrelaçadas iniciais L.P.*, que faz supor seja o monograma de Leocádio Prata, mas também o de Lavínia Prata ou mesmo, cruel coincidência, não se descarte, o de Licurgo Pontes, vieram dar às mãos deste vosso escriba, conhecido cultor da prosa antiga (BUENO, 2004: II. Grifo nosso).

As dúvidas: quem é L.P.? Leocádio, Lavínia ou Licurgo? Quem transcreveu ou reescreveu os manuscritos assina como W.B. Quem é W. B.? Wilson Bueno? Notemos a expressão “entrelaçadas”, por nós grifada na citação anterior, utilizada quando se fala nas iniciais L.P.: elas estão de tal modo cruzadas / envolvidas que seria praticamente impossível atribuí-las a um único autor.

No capítulo II da *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin escreve:

Tomemos o caso de Édipo. Nenhum momento de sua vida, uma vez que ele mesmo a vivencia, carece para ele de significação concreta no contexto semântico-axiológico dessa vida; sua diretriz volitivo-emocional, em cada momento dado, encontra sua expressão no ato (ato-ação e ato-palavra), reflete a si mesma na confissão e no arrependimento; no seu íntimo ele *não é trágico no sentido rigorosamente estético* dessa palavra; o sofrimento, vivido concretamente

de dentro do próprio sofredor, para ele mesmo não é trágico [...] Se apenas vivenciamos empaticamente com Édipo (admitindo a possibilidade desse vivenciamento empático puro), vemos com os olhos dele, ouvimos com os ouvidos dele, ocorre a imediata desintegração de sua expressividade externa, de seu corpo, de sua série de valores plástico-picturais que lhe revestiam a vida e lhe davam acabamento para nós: após servirem de transmissores do vivenciamento empático não podem adentrar o empaticamente vivenciado, porque no mundo de Édipo, na forma como ele o vivencia, não há seu próprio corpo exterior, não há a face pictorial-individual como valor, não há as posições plasticamente significativas ocupadas pelo seu corpo nesse ou naquele momento da vida; (2003: 64-65. Grifos do autor).

Assim, analogamente, mesmo o W.B., que poderia ser Wilson Bueno, não o é, uma vez que a vivência do sujeito descobridor dos manuscritos e autor do prólogo que o abre o *Amar-te...* instaura-se no interior de um universo estético, de uma realidade, como Bakhtin chama, “plástico-pictorial”, e em um mundo vivenciado factualmente. Portanto, no corpo do texto, em sua realidade pictorial, quem são W.B., L.P., Leocádio, Lavínia e Licurgo? De quem são as memórias narradas em *Amar-te...?* Lembremo-nos de que as memórias são construídas com base no que seletivamente se guarda do passado e das impressões que ele nos legou. A memória oferece ao memorialista a possibilidade de auto-reabilitação, de autocomiseração, de autopunição ou de voltar todas as suas mazelas contra outrem.

No capítulo primeiro do *Casmurro*, o narrador-protagonista nos dá notícia de seu malfadado encontro com um rapaz do bairro, conhecido “de vista e de chapéu”, que se põe a ler seus versos durante uma viagem de trem. O protagonista fecha os olhos por algumas vezes durante a declamação. Após o incidente, o versejador passa a dizer mal de seu fatigado (a se crer nas falas do narrador) ouvinte. Entre as alcunhas que lhe dá, está a de “Dom Casmurro”, que passa a acompanhar Bentinho em seu percurso como autor e titula sua narrativa. Leiamos:

Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do

trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livro que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto (MACHADO DE ASSIS, 1992: 13).

No segundo capítulo, intitulado *Do livro*, o narrador-protagonista oferta ao leitor a seguinte proposição sobre vida e memória:

Entretanto, vida diferente não quer dizer vida pior; é outra coisa. A certos respeito, aquela vida antiga parece-me despida de muitos encantos que lhe achei; mas é também exato que perdeu muito espinho que a fez molesta e, *de memória*, conservo alguma recordação doce e feiticeira (MACHADO DE ASSIS, 1992: 15. Grifo nosso).

Como compreender os meandros da memória alheia e da nossa própria? As aparências das reminiscências são essencialmente imagens, ou melhor, miragens.⁴

Para rematar nossa segunda dúvida, não nos esqueçamos de *O nome da rosa*, de Umberto Eco. Quantos leitores não inquiriram o escritor sobre os tais manuscritos encontrados em Buenos Aires e que teriam dado azo ao engenho de Eco? No ensaio *Ironia Intertextual e Níveis de Leitura*, o próprio autor nos adverte sobre o *topos* literário do manuscrito:

[...] o título da página [de *O nome da rosa*] em que se fala do manuscrito é 'Naturalmente um manuscrito'. Este 'naturalmente' tem várias espessuras, pois de um lado pretende sublinhar que se está recorrendo a um *topos* literário e, de outro, desnuda uma 'angústia da influência', dado que a remissão pretende dirigir-se (pelo menos para o leitor italiano) a Manzoni [...] (ECO, 2003: 203).

No *Amar-te...*, no capítulo intitulado *Prosa de Amador*, o narrador propõe uma adivinha subliminar ao leitor: o amador o é por falta de traquejo com a escrita ou o amador o é por que ama algo ou alguém? Ou ambas as coisas? Leiamos trecho do capítulo em questão:

Não sou nem nunca fui homem de Letras. Ainda que tenha me encaminhado para o Direito em razão de um gosto precoce pelas

⁴ Vale lembrar que o verbo *mirar*, “do latim *mirâr*, por *mirâri* [significa] ‘admirar-se, contemplar, olhar’, de *mirus* ‘digno de admiração, estranho, maravilhoso’” (CUNHA, 2000: 523).

palavras, não fui homem de cometer versos, mesmo na juventude, quando todo candidato a bacharel, antes de graduar-se, nem sempre escapa ao álcool, aos amores abismais e aos sonetos – estes dous últimos, aos menos indissociáveis.

Daí o nenhum compromisso com o estilo – visível na caligrafia correta, e quase sem rasura, com que, sem mais delonga, intento compor as memórias tristes daquele 1870 que intenso ficou-me na alma como o ano em que a vida parece se me partiu em dous. Os olhos. Impossível não guardar, secreto no coração, o faiscar azul dos olhos quando extasiavam (BUENO, 2004: 37-38).

No *Dom Casmurro*, Bentinho também era um amador, tanto de Capitu quanto em suas (in) certezas sobre o caminhar da narrativa, dirigindo-se constantemente ao leitor sobre suas impressões.

Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras...*? [...]

Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. Eia, comecemos a evocação por um célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. É o que vais entender, lendo (MACHADO DE ASSIS, 1992: 15).

Voltando ao *Amar-te...*, no capítulo A Caça e o Caçador, quem é a caça e quem é o caçador? Quais são as base de fato da questionável e conflituosa relação entre Leocádio e Licurgo? Terá sido Lavínia o entrave, seja para uma relação de amor entre Licurgo e ela própria, seja para uma relação amorosa entre Licurgo e Leocádio? No capítulo referido, Licurgo chega à casa de Leocádio molhado do banho de mar. Passa então ao quarto de banhos, escoltado por Elvira, irmã de Leocádio, e por este. Seu banho e seus movimentos de limpeza corporal serão acompanhados pelo amigo, que está sentado em um canapé ao lado da banheira:

Daqui de novo pude ver: a pele de menino, os modos de menino, ainda que sofridamente maduros, sob as turvas sobrancelhas, lhe cintilassem dous olhos marinhos. Estes mesmos que agora vigiavam o jardim do Flamengo, insuspeitíssimos do que tramava o vegetal paraíso, eles próprios miméticos do céu da tarde, olhando

e sendo olhados, num jogo que enervava e atazanava, condenava e fazia sofrer. Sei que eu era, neste momento de glória, o caçador, e ele, o caçado. Desconheço quanto durou a vigência nítida de ambos os papéis, mas agarrei-me à indeclinante lascívia de domar paisagem e caça. Entre mim e Licurgo, todos os ruídos e os silêncios da tarde. [...]

Até que não suportando mais, ele que todo o tempo contara com o retorno de Elvira à sala, disse manso, quase submisso:

- Creio já sabes, que entupiu a banheira dos hóspedes...

Fingi – diga lá, lancinante memória –, que ainda não sabia, que sempre me aborreceram as miúdas cousas chinfrens do dia a dia, o que ficava bem acordo de mim, sobremaneira agora em que era eu o caçador e ele, Licurgo, o caçado (BUENO, 2004: 31).

A troca de papéis – caçador e caça – percorrerá toda a trama do *Amar-te...*, especialmente quando em cena estão Leocádio e Licurgo. Nesses momentos, a impressão é a de que Lavínia não conta, isto é, sua ausência não é presentificada como elemento perturbador. A perturbação instaura-se na tensão dos olhares e dos silêncios que permeiam o trato entre Leocádio e Licurgo.

Em *Dom Casmurro*, se Capítulo é figura, desde o início de sua aparição, tratada como uma presença dramatizada e matizada por suas marcações no palco da vida, capaz de ingressar nos “papéis” adequados para cada ato, o capítulo CXXIII, Olhos de ressaca, é apresentado ao leitor como o *gran finale* da farsa de Capitu:

No meio [da confusão] Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a tinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (MACHADO DE ASSIS, 1992: 160-161).

Depois dessa cena tudo o mais entre Casmurro e Capitu são silêncios, olhares, interditos e não-ditos, até o capítulo CXXXVIII, quando o narrador-protagonista diz à esposa sobre Ezequiel: “- O quê? perguntou ela como se ouvira mal. – Que não é meu filho” (MACHADO DE ASSIS, 1992: 174). É o rompimento das relações de aparente cordialidade entre o casal e, a nosso ver, o recrudescimento da dúvida que perseguirá o leitor até as páginas finais da narrativa machadiana.

No capítulo Cousas que o tempo esvaece (com apenas uma página) do *Amar-te...*, a memória e a ação do tempo sobre ela, seja quem for o narrador do romance, é explicitamente referida:

Como os eventos de um tempo, por mais dramáticos, logo desvanecem? Inda ontem, nem dez anos, este mesmo Districto Federal parece ia pôr-se abaixo com o que nos pareceu uma quase guerra civil. [...]

Consola-me que as coisas assim sejam – dissolutas no tempo, por maior importância que lhes tenhamos conferido, no momento nada são – dissipam-se, esvaem, esbatem-se no nada que é o natural do passado, muito embora nevróticos como eu tentem ainda uma vez recapturá-las baixo quase insuportável solidão (BUENO, 2004:174).

Se o narrador de *Amar-te...* é explícito quanto aos seus esforços rememorativos, Casmurro não o é. No último capítulo – É bem, e o resto? – o narrador-protagonista machadiano tenta desviar o olhar do leitor de sobre o seu próprio olhar para com o enigma de Capitu:

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. [...]

É bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à *Historia dos Subúrbios* (MACHADO DE ASSIS, 1992: 183-184).

Sabemos que este é um breve levantamento das possíveis dúvidas e suas referências dialógicas no *Amar-te...* Assim, buscamos ver em Wilson Bueno, mais do que um escritor, um reescritor e um experimentador de toda uma tradição, posta em cena na literatura universal, no caso específico deste ensaio, por Machado de Assis em *Dom Casmurro*.

Experimentar ou apenas narrar? Cada novo narrar, e isto é tudo!, não escapará nunca de se estabelecer como 'continuismo' e profanação, obediência e rebeldia, tumultos iconoclastas e exercícios de admiração frente aos modelos que lhe são, queira ou não queira, fundadores. Contar ou experimentar? Para lembrar Clarice Lispector, a propósito de escrever, 'mais vale um cachorro vivo'... (BUENO, [s.d.]: 37).

Valendo-nos desse trecho do próprio Wilson Bueno, enfeixamos nossos argumentos neste ensaio com a seguinte questão: experimentar, narrar ou ambos – esta é a dúvida.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Biblioteca Universal).

BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUENO, Wilson. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

_____. O Domínio da Experiência – Experimentar ou Narrar? In: *Revista Rumos Literatura*, São Paulo, Itaú Cultural, n. 1, p. 36-37, [s.d.].

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

ECO, Umberto. Ironia Intertextual e Níveis de Leitura. In: _____. *Ensaio sobre Literatura*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 199-218.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Para traduzir o século XIX: Ma-*

chado de Assis. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. (Conexões; 1).

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução Lúcia Helena Franco Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. 26. ed. São Paulo: Ática, 1992. (Série Bom Livro).

OSAKABE, Haqira. Ensino de Gramática e Ensino de Literatura. In: GERALDI, João Wanderley (Org.). *O texto na sala de aula*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004. p. 26-31. (Coleção Na Sala de Aula).