

A NARRATIVA NARCÍSICA E O DUPLO NO ROMANCE *AS HORAS, DE MICHAEL CUNNINGHAM*

Maria Aparecida de Oliveira*

Resumo

Neste artigo, analisamos o romance *As horas*, de Michael Cunningham, que parodia o romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Para tanto, basearemos a nossa análise em pressupostos teóricos freudianos e derridianos presentes, respectivamente, nas reflexões de Sarah Kofman e Evando Nascimento.

Palavras-chave

Intertextualidade; Michael Cunningham; Narcisismo; Narrativa; Paródia; Romance.

Abstract

In this article, we analyze the Michael Cunningham's novel *The Hours*, which parodies the Virginia Woolf's novel *Mrs. Dalloway*. To do so, we will base our analysis on Freudian and Derridean theoretical assumptions present, respectively, in the reflections of Sarah Kofman and Evando Nascimento.

Keywords

Intertextuality; Michael Cunningham; Narcissism; Narrative; Novel; Parody.

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Araraquara – 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil. E-mail: mariaaoliv@yahoo.com

O presente artigo tem por objetivo demonstrar o caráter de duplicidade e narcisismo da arte na obra *As horas* (1999) do autor norte-americano Michael Cunningham, que parodia o livro *Mrs. Dalloway* (1972) de Virginia Woolf. Para realizar tal investigação tomamos como embasamento teórico os pressupostos freudianos e derridianos presentes, respectivamente, em Sarah Kofman (1996) e Evando Nascimento (1999).

A obra *As horas* (1999) estrutura-se em três planos, sendo que no primeiro a escritora Virginia Woolf é apresentada, como personagem principal, elaborando seu livro *Mrs. Dalloway*, em Richmond, em um período marcante entre as duas guerras, que a afetará profundamente como escritora. No segundo plano, há a personagem Laura Brown, após a segunda guerra mundial, em Los Angeles, como leitora do livro *Mrs. Dalloway*. No último, a ação volta-se para a Nova York de 1998, onde figura Clarissa Vaughan ocupada com os preparativos para a festa que irá oferecer em homenagem ao amigo Richard, soro-positivo em fase terminal, que receberá um prêmio pelo seu livro de poesia.

Ao parodiar o texto de Virginia Woolf, uma obra já canonizada, o autor nos diz o novo, na repetição pela diferença; ele subverte o modelo criando uma nova estrutura. Não se trata mais de um único romance (*Mrs. Dalloway*) narrando um dia na vida de uma única personagem (Clarissa Dalloway), mas sim de três narrativas intercaladas sobre a vida de três mulheres diferentes, que estão relacionadas por aspectos da vida de Virginia Woolf e da obra acima mencionada.

Cunningham constrói um universo ficcional refletindo sobre os princípios literários numa infinita relação de duplicidade e espelhamento com a obra de Virginia Woolf, em uma estrutura constante de *mise en abyme*. Trata-se de um livro (*As horas*) sobre um livro (*Mrs. Dalloway*), bem como do processo de leitura desse livro, já que o autor é também leitor do livro que parodia, e constrói personagens que são leitoras (Laura Brown, no segundo plano da narrativa) e questionadoras da obra de Virginia Woolf (Clarissa Vaughan/ Richard Brown, no terceiro plano).

Inicialmente, pode-se falar de uma relação narcísica entre autor/autora. Michael Cunningham vai pesquisar sobre a vida de Virginia Woolf, em todos seus diários e cartas, para dar forma ao seu fantasma. O caráter fantasmático da obra de arte é defendido por Sarah Kofman (1996) que busca subsídios na psicanálise para abordar assunto. Freud, citado pela autora, entende que o passado, tanto individual quanto coletivo, é muito mais constituído fantasmaticamente pelo indivíduo ou pelo povo do que aquele realmente encontrado. A semelhança entre recordação, histeria e obra de arte está no fato de que todas são construções fantasmáticas a partir de traços mnêmicos, sob uma forma plástica ou teatral. As três representam o passado deformando-o, por isso não seriam uma invenção, mas uma reconstrução, baseada nos deslocamentos, nas condensações, nas substituições, nas combinações, coincidentemente os mesmos processos envolvidos no sonho.

Do mesmo modo, pode-se falar do processo de construção de Michael Cunningham, ao se espelhar na vida e obra de Virginia Woolf, o autor constrói uma personagem fictícia refletindo sobre o processo de constituição literária, do qual ele se aproveita antropofagicamente, deglutindo e digerindo seu duplo, para construir algo novo. Nota-se que o novo modelo criado pelo autor está baseado em deslocamentos, substituições e novas combinações que geram uma nova obra dentro de um outro contexto.

Portanto, o que faz Cunningham na cena de abertura de seu livro é matar seu próprio fantasma, ou seja, ele inicia o primeiro capítulo do livro relatando-

nos o suicídio de sua personagem Virginia Woolf, como se dessa forma, diante da morte de seu duplo, ele se tornasse livre de seu fantasma para ele próprio ser o criador da sua obra.

A propósito, Freud (1900) recorrendo a Otto Rank, afirmava que o duplo, no desenvolvimento da personalidade era uma segurança contra a destruição do ego, uma enérgica negação do poder da morte. Entretanto, passada essa fase da garantia da imortalidade, o duplo inverte o seu papel, transformando-se em um estranho anunciador da morte. É preciso que alguém morra para que haja vida, ou ainda, é na luta entre Eros e Thanatos que há a força propulsora que move a grande máquina da vida. A esse respeito Kofman ressalta que:

o duplo que é arte, como todo duplo, erigido para vencer a morte, se transforma, ele mesmo, em imagem da morte. O jogo da arte é um jogo da morte, que implica sempre a morte já na vida, como força de economia e inibição. O estranho que indica essa transformação do signo algébrico do duplo, sua ligação com o narcisismo e a morte como castigo por ter buscado a imortalidade, por ter querido "matar" o pai [...] A repetição é originária como o é o recalque, ela serve para cobrir uma falta originária e velá-la: o duplo não duplica uma presença, ele a suplementa. Ele oferece à leitura, num espelho, a "diferença" originária, a castração, a morte, ao mesmo tempo, que a necessidade de rasurá-las (KOFMAN, 1996, p. 149).

Kofman afirma que o narcisismo da arte estaria próximo ao narcisismo do sonho, em que impera somente o eu, como ator principal na cena, caracterizando-se pela identificação centrífuga, na qual o sujeito identifica o outro a sua própria pessoa, e também pela identificação centrípeta, na qual o sujeito identifica sua própria pessoa a uma outra. Contudo, lembra a autora que o narcisismo da arte não se manifesta somente dessa forma, pelas identificações centrífugas ou centrípetas, mas antes de tudo, ele está ligado ao narcisismo primário, em que está presente a onipotência das ideias e a busca pela auto-suficiência. Assim pode-se relacionar o narcisismo da arte com o processo de construção de Michael Cunningham, este não ocorre apenas por meio do narcisismo secundário, pela identificação do autor com a escritora, mas percebe-se, antes de tudo, a forte presença do narcisismo primário, o autor na busca pela auto-suficiência, e seu desejo de se tornar o próprio genitor. O artista é esse herói tão admirado pelos homens porque soube "matar" o pai; a busca da imortalidade e de ser o próprio criador estão correlacionadas: ambas visam fazer do homem um Deus, o que é o mesmo que dizer "substituir o pai".

Kofman vai além nessa interpretação e nos diz que o artista, ao se identificar com seus próprios personagens, dos quais ele se sente o pai, torna-se ele seu próprio pai, independente deles. Isso significa negar a presença do pai na cena primitiva. Nesse caso, a autora supõe que ser para si mesmo o próprio pai, seria o mesmo que dar à mãe um filho (a obra de arte), como sinal de gratidão.

O desejo de substituir o pai e ser o próprio criador pode também ser aplicado à relação literária entre os Estados Unidos (na figura do filho) e o Reino Unido, através dos autores consagrados que atuavam como a imagem do pai. Sabe-se que os Estados Unidos viveram durante muito tempo sob a sombra da tradição literária inglesa. Ora, Michael Cunningham, por um lado, ao parodiar a obra *Mrs. Dalloway* da escritora inglesa Virginia Woolf, faz uma reverência a ela, por outro lado, subverte o modelo, no sentido de se sobrepor ao outro, pela necessidade de encontrar uma voz americana dentro da tradição eurocêntrica. No entanto, ele não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo; indica sua

dependência com o uso do cânone, mas revela sua revolta por meio do abuso irônico que faz dele.

Percebe-se que essa insatisfação com a convenção literária caracteriza-se, sobretudo, por uma reflexão crítica sobre a própria ficção num processo de repensar o heterocosmo literário. A narrativa ficcional de Michael Cunningham, assim como a maioria das narrativas pós-modernas, debruça-se sobre si mesma refletindo narcísica e autoconscientemente sobre o próprio ato de escrever.

Para Hutcheon (1991), a narrativa narcísica é a ficção que inclui em seu interior o comentário sobre a própria narrativa e/ou identidade linguística. Nesse caso, Cunningham, a fim de refletir sobre o processo de escritura e de leitura de *Mrs. Dalloway*, insere uma personagem que é a própria escritora, Virginia Woolf, analisando de que forma esta cria suas personagens. Dessa forma, os leitores tomam consciência da maneira como se dá a escritura literária, por meio desse desnudamento da ficção, aproximando-se da complexidade do ato da criação literária:

Ela [Mrs. Woolf] sobe a Mount Ararat planejando o suicídio de Clarissa Dalloway. Clarissa terá tido um amor: uma mulher. Ou melhor, uma moça; sim, uma moça que conheceu quando menina; uma daquelas paixões que irrompem quando se é jovem – quando o amor e as ideias parecem de fato descobertas pessoais, nunca antes apreendidas daquele modo [...] Clarissa vai acreditar que há um futuro opulento e divertido abrindo-se à sua frente, mas no fim (Como exatamente, será feita essa mudança?), recobrará o bom senso [...] Morrerá na meia idade. Provavelmente vai se matar, por causa de uma bobagem (Como fazê-lo de modo convincente, trágico, em vez de cômico?) (CUNNINGHAM, 1999, p. 70 – colchetes nossos).

Assim, o leitor de *As horas* acompanha a escritora-personagem elaborando uma auto-análise sobre seu processo de construção, sobre a forma como dará vida a suas personagens, como serão manipuladas suas ações e seus pensamentos e que destino terão ao longo da narrativa. Desse modo, a escritora fictícia decide que não será a heroína que ira cometer o suicídio, mas sim um poeta visionário que põe fim a sua vida, devido a uma extrema sensibilidade em absorver os males e sofrimentos do mundo que o rodeia.

Considere-se a esse respeito, a seguinte passagem de *As horas*, que ilustra o pensamento de Woolf sobre o poeta e o processo criativo:

Alguém de corpo rijo, mas de mente frágil; alguém com um toque de gênio, de poesia, moído sob as engrenagens do mundo, da guerra, do governo, dos médicos, alguém que tecnicamente falando é insano, porque vê significado em tudo, sabe que as árvores são seres conscientes e que os pardais cantam em grego (CUNNINGHAM, 1999, p. 166).

Sabe-se, pela crítica e pelos diários de Woolf, que Septimus, o duplo de Clarissa, deveria ocupar o lugar da personagem quanto ao suicídio, algo que a própria escritora tinha em mente para ela própria, e por não resistir à gravidade da doença, acaba por fazê-lo.

Se, em um determinado plano, observa-se a personagem refletindo sobre sua produção, em outro plano, baseado no processo da escritora, o autor apresenta o seu poeta-visionário, Richard Brown que, inspirado em Septimus, é também um sobrevivente de guerra, mas de um outro tipo de guerra, que é representada pelo autor como a epidemia da AIDS. Acima de tudo, Brown encontra-se sob as engrenagens do mundo, do governo, dos médicos e suas angústias são frutos, sem dúvida, da mesma guerra da qual participa Septimus.

Percebe-se que a personagem Richard, duplo de Septimus, é mais uma figura forjada pelo escritor a fim de refletir sobre o mundo da escrita, da poesia, enfim, da Literatura. Ironicamente, assim como Cunningham, a personagem acaba de ganhar um prêmio de poesia – *The Carrouthers* – Richard, assim como Virginia Woolf, sente que fracassou como escritor, acreditava não ter conseguido transmitir, em palavras, sua concepção de mundo e acha que boa parte dela ficou fora do livro:

Ah, orgulho, orgulho. Eu estava tão enganado. Fui derrotado. Era pura e simplesmente intransponível. Havia tanto, era demais para mim. Quer dizer, tem o clima, tem a água e a terra, tem os animais, os prédios, o passado e o futuro, tem o espaço, tem a história. Tem esse fio, ou alguma coisa presa entre os meus dentes, tem a velha do outro lado da viela, [...] E, é claro tem o tempo. E o lugar. E tem você, Mrs. D. Eu queria tanto contar parte da história de parte de você. Ah, eu teria adorado fazer isso. [...] Mas ficou tudo fora dele, quase tudo. E aí eu encaixei um final chocante e pronto (CUNNINGHAM, 1999, p. 58).

Neste aspecto, pode-se pensar na posição de Kofman (1996) ressaltando que o sentido está sempre ausente em sua plenitude, por isso todo texto é lacunar, e, são essas lacunas que o texto recobre com seu tecido para dissimular. O tecido que, ao mesmo tempo, mascara, revela, aderindo perfeitamente àquilo que esconde e, ocultando, ele mostra o que esconde, e que não está em parte alguma como presença de sentido. Aliás, tal questão remete o leitor à posição derridiana, em que tudo faz parte do texto e o próprio texto transborda em sentido, pois ele próprio já é um suplemento do texto da vida, o grande texto: o arquitexto, onde nada fica fora, mas tudo é incorporado nele e faz sentido.

Quanto ao processo de leitura, o leitor segue passos de Laura Brown, partes do livro *Mrs. Dalloway* são inseridos nos capítulos de *As horas*, como forma de incorporação do texto parodiado. Laura Brown completamente imersa no mundo da leitura, identifica-se com as personagens de *Mrs. Dalloway*, para ela a leitura representa uma fuga do seu cotidiano entediante, o qual lhe foi imposto. É somente, no momento da leitura, que a personagem tem um momento de identificação consigo mesma:

Chegou até a metade do livro. Indo para a casa da senhora Latch, sente a presença daquilo que leu: Clarissa e o demente Septimus, as flores, a festa. Imagens passam-lhe pela cabeça: o vulto no carro, o avião com sua mensagem. Laura ocupa uma espécie de região limítrofe; um mundo composto de Londres nos anos 20, de um quarto de hotel turquesa e deste carro, descendo a rua conhecida. Ela não é ela mesma. É uma mulher em Londres, uma aristocrata, pálida e encantadora, um tanto falsa; é Virginia Woolf; e é essa outra, uma coisa incipiente, cambaleante, conhecida como ela própria (CUNNINGHAM, 1999, p. 150).

André Green, citado por Cleusa Rios P. Pinheiro, no ensaio "A ilusão romanesca: a vida deslocada em '*Continuidad de los parques*'", afirma a respeito do processo de leitura e escrita, que ler e escrever são sublimações, ou seja, as pulsões parciais são inibidas até o fim, deslocadas. Ler significa não somente ligar os caracteres, respeitar as produções formais e articulá-las, (o que depende de uma intensa consumação de energia visual e intelectual) mas, ainda, à medida que o leitor lê, ele representa para si aquilo de que o texto trata. Logo, o texto que olha o leitor, já que o que ele vê com esta segunda visão, é visto nele e não no texto.

Entende-se que aquilo que nós leitores lemos no texto diz respeito somente e exclusivamente à essência da natureza humana; o material ali exposto carrega tudo sobre nós mesmos, e passamos, assim como Laura Brown, a representar aquilo que foi lido e, somos, no momento da leitura, um pouco de Laura Brown, Clarissa Dalloway, Clarissa Vaughan, Virginia Woolf, passamos a inscrever nossas narrativas com um pouco de cada personagem.

Evando Nascimento referindo-se à escrita e à leitura, também afirma que:

Não se pode dizer que escrita e leitura co-incidam, pois não existe um ponto absoluto que as faça incidir uma sobre a outra. O *en d'écoudre* definindo a relação entre as duas quer dizer que uma suplementa a outra; apenas se pode ler o que em algum momento foi escrito. O escritor que existe em nós, bem diferente daquele da metáfora do livro psíquico Filebo, se constitui no ato mesmo de escrita-leitura. Uma mão que inscreve e a outra que apaga provisoriamente o rastro escrito após ter lido. Duas mãos, dois textos, duas escritas [...] impedem de decidir onde acontece a primeira inscrição e onde começa virtualmente a leitura (NASCIMENTO, 1976, p. 176).

No texto de Cunningham, a produção da escrita e da leitura é demonstrada por meio das personagens de Virginia Woolf e de Laura Brown. A princípio, há a mão de Virginia Woolf, personagem a inscrever seu texto, em seguida há a de Laura Brown que apaga os rastros deixados por Woolf para colocar ela própria sua inscrição, compreendendo que a leitura não é um ato passivo, mas sim uma produção de sentido. Já no processo de construção da narrativa, por um lado há a mão do autor, que inscreve seu texto, por outro há as mãos dos leitores que acabam por apagar o sentido original (se é que há algum) para lhe dotar o sentido que lhes convém. Nesse ponto, aquilo que o autor queria dizer inicialmente, já não faz mais sentido, pois o texto diz muito mais do que queria dizer, e o autor acaba por ser engendrado pelo próprio texto. De modo que a sua presença é anulada, como o pai ultrapassado pelo próprio filho, a obra digere o autor, tendo ela agora vida própria que já não necessita do seu criador e, somente a obra passa para a imortalidade.

Como já referido anteriormente, num plano da narrativa Virginia Woolf, personagem criada por Cunningham, reflete sobre seu processo de criação: a obra *Mrs. Dalloway*. A personagem de Clarissa criada por Virginia Woolf (também personagem), não é apenas um reflexo da escritora, mas antes de tudo um ideal de ego, ali estão manipuladas todas as aspirações do ego que não puderam se concretizar na vida real. Dessa maneira, verifica-se ambos artistas (Cunningham e Woolf) elaborarem seus fantasmas, assegurando, dessa maneira, a constituição da própria identidade:

Clarissa Dalloway terá uma grande habilidade com os criados, modos intrincados, que serão ao mesmo tempo bondosos e autoritários. Os criados vão adorá-la. Eles farão bem além do que for solicitado (CUNNINGHAM, 1999, p. 75).

Pode-se observar Michael Cunningham forjando a figura de uma escritora, para que por meio do olhar feminino possa construir suas personagens, assim também, percebe-se a personagem de Woolf construindo seu alter ego, aquilo que para ela é impossível, torna-se viável no destino de sua personagem. Se, em um plano há tal processo de reflexão, em um outro plano, Cunningham apresenta, então, a personagem completamente elaborada: Clarissa Vaughan, como duplo, ou alter ego, não só de Virginia Woolf, mas aqui um duplo do autor, produto criado, recriado e reelaborado. Também duplo de Clarissa Dalloway, mas

uma Clarissa fruto de seu tempo, que traz, portanto, marcas ideológicas de uma sociedade que é marcada pela epidemia da Aids, fato que o escritor faz questão de pontuar em sua obra, ao inserir nela personagens que são profundamente afetados pela doença.

Nesse sentido, nota-se uma reelaboração do texto base, a paródia atua como uma repetição na diferença, o que não significa dizer de novo, aquilo que já foi dito, mas dizer o novo. E só poderia ser dessa maneira, pois o autor mesmo que quisesse escrever um texto idêntico ao de Virginia Woolf não o faria, pois trata-se de um novo contexto.

Assim como o conto de Borges “Pierre Menard, autor do Quixote”, que parodia o romance de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*, que já era uma paródia do gênero dos romances de cavalaria. O escritor fictício Pierre Menard não pretendia criar um outro Quixote (o que seria fácil, segundo ele), mas o *Quixote*, Menard não visava qualquer transcrição mecânica do original, sua ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel Cervantes, uma espécie de palimpsesto, no qual deveriam transparecer vestígios da escritura de Cervantes.

Ao se referir sobre a diferença entre as duas obras, Evando Nascimento questiona se definitivamente a diferença entre os dois seria a do tempo:

Pensar que é o tempo que diferencia é como pensar o tempo rompendo uma origem, um momento originário de eternidade, onde reinaria a contemplação pura e o sentido pleno; o tempo seria o diferenciador que rompe a eternidade e põe a vida em processo de decadência, de distanciamento nostálgico da origem plena, da verdade auto-evidente, da falta plena. Seria como se supusesse, que num primeiro momento, há uma presença atemporal originária que se apresenta a uma consciência pura; num segundo momento, haveria o deslizamento do tempo que geraria um processo de diferenciação, ou seja, deste modo se estaria privilegiando a presença e pensando tanto o tempo quanto as diferenças como derivados – por decadência – da presença (NASCIMENTO, 2000, p. 83).

Ressalta-se aqui que o sentido do texto não é pleno em si mesmo, mas depende do contexto; e como este nunca se apresenta acabado, sempre haverá inúmeras possibilidades de interpretação, que vão além do momento presente e que nem sempre estão ligadas a ele. Mesmo que o escritor tivesse a intenção de elaborar um texto exatamente como o de Virginia Woolf, isto não seria possível, pois, ao recriar a obra, ela passa por um processo de transcontextualização e não há como evitar a alteração de sentido e até mesmo de valor. Quando um sistema é integrado dentro de um outro, ao se fazer esse movimento de integração já se estabeleceu uma revisão, uma reinscrição, inversão e transcontextualização irônica da obra anterior.

Cabe lembrar o que diz Kofman a esse respeito. Para a autora, não há um texto originário traduzido por outros, mas sempre se é remetido de um texto a outro, de uma visão a outra, produzida pelo jogo diferencial de um mesmo fantasma universal que assim se estrutura, a cadeia de significantes remete a um significado sempre ausente postulado a partir de seus substitutos originários.

Isso ocorre devido a uma interpretação de leitura, posso ler um texto e entendê-lo a meu modo, ao passo que uma outra pessoa terá uma outra interpretação. Assim nos diz Nietzsche que não há fatos, mas somente interpretações. A leitura e interpretação que se faz da obra *Mrs. Dalloway* hoje é completamente diferente de seus contemporâneos em 1925. E talvez mesmo entre os próprios leitores de 1925 já havia uma leitura diferenciada, dependendo da classe social, do gênero, idade.

O texto de Michael Cunningham é um excesso, enquanto suplemento, que paradoxalmente diria Nascimento, vem para suprir uma falta, uma necessidade, seria a possibilidade daquilo que se acrescenta (por excesso ou falta) substituir o que existia antes, ele suplementa aquilo que já estava completo e transborda em acumular propriedades significativas. Isso ocorre, pois o autor retoma um ponto que era apenas uma possibilidade em Virginia Woolf e o transforma em dado principal em um dos planos da narrativa.

Além disso, a obra *As horas* revela-se como um suplemento porque remete ao texto de Virginia Woolf como se fosse parte dependente dele. Ao lermos *As horas* somos lançados a ler *Mrs. Dalloway*, além da necessidade de revistarmos o pensamento da escritora, saber o que ela pensava sobre questões que envolvem identidade, sexualidade, feminismo, guerra e literatura. Assim, ler *As horas*, hoje, é pensar em todas essas questões e sobre nossa própria historicidade, em como nos tornamos o que somos devido a todo um percurso percorrido pelo traço do outro.

OLIVEIRA, M. A. de. The Narcissistic Narrative and the Double in Michael Cunningham's Novel *The Hours*. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 139-147, 2010.

Referências

BORGES, J. L. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1997. p. 54-63.

CUNNINGHAM, M. *As horas*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FREUD, S. O estranho. In: _____. *Obras completas*. História de uma neurose infantil e outros trabalhos. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1990, v. 17. p. 275–318.

HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative*. The metafictional paradox. London: Routledge, 1991.

KOFMAN, S. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

NASCIMENTO, E. A vida, a morte e a lógica do suplemento: descentramentos. In: _____. *Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1999. p. 173–186.

_____. A diferença. In: *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

PASSOS, C. R. P. A ilusão romanesca: a vida deslocada em '*Continuidad de los parques*'. In: *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 63–81.

WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1972.