

Uma frase terrivelmente obscena e necessária

Natalia Borges Poless¹

Por que Caio ainda e de novo?

PORQUE AFUNDAR AS MÃOS, devidamente enluvadas, nos rascunhos de Caio Fernando Abreu é uma experiência absolutamente impulsiva. É como descer uma ladeira aos tropeços, inebriado, querendo deter-se em todos aqueles que cruzam o caminho. Manuscritos, em geral, são objetos extremamente sedutores, pois, para além da possibilidade de descortinar a escritura de um texto, também se configuram como “lugar” onde o próprio escritor esteve. Os manuscritos, com suas rasuras e reconstruções, são a presença material do escritor, rastros de sua existência, vistas de dentro da fabricação do texto. Os manuscritos comportam as marcas deixadas pelo escritor e, assim, podem mostrar seus processos.

Ler os manuscritos de Caio F é lançar-se sobre a rede de sua prosa, sem medo de se espatifar no chão. Justifico assim a existência do presente trabalho, na necessidade de desenredar as camadas de uma pequena amostra da prosa de Caio F, substrato empírico de sua escrita vertiginosa. Na introdução de *Ovelhas Negras*, Caio F define o próprio livro como “uma seleta de textos [...] proibidos, obscenos, cruéis, jovens, herméticos, condenados a um fundo-de-gaveta”.² Nessa mesma introdução, ele ainda ressalta que o livro só se fez possível devido ao fato de ele guardar obsessivamente as várias versões de um texto. Dessa forma, pode-se entender que o próprio autor foi até seus alfarrábios, escritos entre 1962 e 1995, que hoje tenho em mãos, e editou *Ovelhas Negras*. Para este artigo, escolho especificamente o conto “Noites de Santa Tereza”, escrito em 1983 no Rio de Janeiro.

Assim como Caio F foi uma pessoa em perene transformação, por suas ideias, suas mudanças de cidade e por conta da AIDS, seu texto também o é. A conjuntura política, decorrente da censura e do AI5 em 1968, durante o regime militar, na medida em que restringiu o cenário cultural, também ocasionou o desenvolvimento de fenômenos socioculturais. A obra de Caio F se insere nesse contexto de resistência, por exemplo, o movimento de mudança de pequenas para grandes cidades, próprio dessas décadas, e o autoexílio na Europa foram também um sintoma dessa resistência pessoal; o modo como esquadrinha e expõe sua homossexualidade, bem como sua doença e suas angústias, em seus textos, também revela suas transformações, tanto no âmbito pessoal, como em sua persona artística. Talvez isso seja uma tentativa de sobreviver aos tempos, rever-se e repetir-se, na sua prosa, até encontrar uma forma possível de ser. Forma essa, que mais adiante veremos exemplificada na frase escolhida, expressa um tipo de adaptação, de entendimento para enfrentar o mundo. Marie-Hélène Paret Passos comenta acerca dos manuscritos, como objetos que possuem um valor testemunhal no que diz respeito a suas variações, desde sua gênese até sua completude, o que também compreende uma mudança, mesmo que no tempo de uma frase, de um texto:

o valor do manuscrito reside no fato de que ele testemunha a elaboração progressiva do movimento escritural, atestado pelas suas várias transformações, dentro de um período temporal: o tempo da escritura. O manuscrito representa o “devir-texto”, isto é, a gênese do texto publicado.³

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. E-mail: nbpoless@gmail.com.

² ABREU, C. F. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 5.

³ PASSOS, M. H. P. *Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinariedade*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011, p. 23.

A marca da inadequação, do ser estrangeiro e descontente, da necessidade de mover-se, deslocando-se a si mesmo e a todos a seu redor é constante em sua prosa. O movimento do devir-texto está visível. Em seus manuscritos é possível ver as dimensões de sua escrita em apenas uma frase, como se fosse mesmo um bordado em rede que se amplia e se ramifica, formando diversos padrões e desenhos, diversas possibilidades de leitura. Estar dentro do processo de criação do escritor-*scriptor* faz realizar a proporção da contingência de sua escrita e da vertigem potencial de seu texto. Ou seja, a análise é mais do que interpretar o que ele disse que disse em um determinado momento; a análise, na realidade, consiste em ver as alterações e rasuras do autor, seu punho movimentando a caneta por sobre as letras datiloscritas. Em outras palavras, é tentar entender por outra perspectiva – a da crítica genética – seus escritos, depois publicados em livros e subscritos, sua textualização e multiplicidade na exposição das suas escolhas e não escolhas, na voz que se sobressaiu e naquilo que restou não-dito. Ao mesmo tempo em que se analisam esses elementos, surgem questões sobre as limitações desta análise, afinal, não se pode pensar ingenuamente que o manuscrito é a própria caixa-preta do texto fixado ou quiçá do autor. O manuscrito é um caminho sinuoso e por vezes inacessível. Neste artigo, espera-se chegar a *algum* lugar; portanto, passo ao exame do excerto.

Quanto ao conto escolhido, “Noites de Santa Tereza”, o dossiê genético foi composto por quatro versões e uma última fixada e publicada na coletânea *Ovelha Negras*, lançado em 1995 pela editora Sulina, um ano antes da morte do autor. No ano seguinte, 1996, o livro ganha o prêmio Jabuti de melhor livro de contos. As versões do dossiê são datiloscritas em folha A4 e há uma versão fixada e publicada. As folhas das versões se encontravam desordenadas em uma pasta de papel cartão, dentro de um envelope pardo, em uma das caixas do acervo Caio Fernando Abreu no DELFOS: Espaço de Documentação e Memória Cultural da PUCRS. A montagem do dossiê compreendeu a organização das folhas em suas versões e também a cronologia dessas. Foi preciso verificar padrões tanto de folhas como de marcas como rasura e tipos de caneta utilizados em cada uma das versões.

O Acervo Caio Fernando Abreu no DELFOS tem em seu catálogo 2779 itens registrados. Entre esses itens pode-se encontrar manuscritos, primeiras edições, artigos acadêmicos e jornalísticos, traduções, diários, agendas, recibos, folderes, correspondência ativa e passiva, dentre as quais há cartões postais, cartas, bilhetes, telegramas, aerogramas e faxes, bem como alguns objetos pessoais, tais como uma máquina de escrever, discos, baralhos de tarot, runas e troféus.⁴

Então, por que Caio F ainda e de novo? Simplesmente, porque ainda há substrato, matéria e, fundamentalmente, acessibilidade aos documentos de processo e curiosidade de pesquisadores para trabalhar com esses materiais inéditos e tão ricos como são os originais de trabalho de Caio F. Tê-los nas mãos é mesmo como descer uma ladeira, aos tropeços e sem muita segurança sobre o que se está lendo. É observar o processo de dentro, como se estivéssemos no olho do furacão.

Posto isso, passo a uma descrição breve das quatro versões que compõem o dossiê genético do presente artigo.

⁴ Convém mencionar que os documentos de processo do conto “Noites de Santa Tereza” encontram-se no DELFOS: Espaço de Documentação e Memória Cultural na PUCRS em Porto Alegre. Há alguns anos a PUCRS vem construindo e conservando acervos não somente na área de literatura, mas também jornalismo, história, cinema e arquitetura. Por ato nominativo, em 2007, a universidade instituiu sua organização e abertura física oficial em 2008. Hoje, o DELFOS conta com 35 acervos e uma vastidão de materiais desde almanaques, correspondências, passando por livros originais, fotografias, maquetes até objetos pessoais como roupas e pertences. É necessário enfatizar a importância desses acervos de conservação memorialística de patrimônio, porque esses lugares mantêm fontes catalogadas, organizadas e conservadas de maneira que o acesso dos pesquisadores seja facilitado e encorajado pelas instituições. Isso colabora para o aumento do número de pesquisas desenvolvidas com material de extrema riqueza cultural. É possível consultar o material físico, mas também há uma grande quantidade de itens digitalizados, o que facilita a organização do trabalho do pesquisador e poupa bastante tempo na organização dos dossiês. O acesso online ao catálogo do acervo de Caio Fernando Abreu está disponível em <<http://pucrs.br/delfos/?p=caiofernando>>.

Uma frase terrivelmente obscena e necessária.

A frase trabalhada no presente artigo é uma das mais emblemáticas do conto. E assim é porque foi sofrendo mudanças até sua última versão. A primeira hipótese que surgiu durante a leitura do conto, antes da organização do dossiê, era a de que o autor estivesse tentando, em geral, amenizar o teor pornográfico do conto. Porém, essa hipótese foi refutada quando da leitura ordenada do dossiê e, especialmente, do trecho abaixo citado, nas quatro versões analisadas e na versão impressa em *Ovelhas Negras*:

(i)

Passo creme nívea devagarinho no corpo machucado.

(ii)

quem vai. Antes da queda brusca nos trilhos do bonde, longe daqui. Passo
creme nívea devagarinho entre as coxas, De novo te espero, outra paisagem.

(iii)

nos trilhos do bondinho. Ligo a TV sem som, ^{e palio} passo nívea hidratante
devagar entre as coxas, ^{nas} róseas pregas do cuzinho que eles gostam
de arrombar, ^{pelos} E de novo te espero, ^{ou dos seus} outra paisagem, outros sabores, quem
^{objetos brutais e necessários}

(iv)

nos trilhos do bondinho. Ligo a TV sem som, espalho devagar nívea hi-
dratante entre as coxas, pelas róseas pregas do cuzinho que eles gos-
tam de arrombar, objetos brutais e necessários. E de novo te espero

(v)

A versão final está no livro *Ovelhas negras*, portanto, apenas a transcrevo: “Ligo a TV sem som, espalho devagar nívea hidratante entre as coxas, pelas róseas pregas do cuzinho que eles gostam de arrombar, objetos brutais e necessários”.⁵

Nessa frase e suas várias versões, o movimento é completamente contrário ao que se supunha inicialmente. Caio F a expande, como se pode perceber nos acréscimos, nas rasuras e nos deslocamentos empreendidos. Os vestígios da escritura abrem espaço para percepções e interpretações que o texto acabado, fixado, não comporta. É somente no manuscrito que essas suposições, de alguma forma, de concretizam. Em alguns outros momentos do conto, há tentativas de amenizar o tom do texto, porém a frase escolhida muda o ponto de vista, justamente por ser uma das mais explícitas e por passar de uma descrição quase trivial para algo deveras obsceno. Para compreender melhor o processo específico tratado neste artigo, passemos à descrição de cada uma das versões.

⁵ ABREU, C. F. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 154.

No primeiro jorro (i), o escritor tem “passo nívea devagarinho no corpo machucado”. A frase em questão não é nem um pouco explícita ou de caráter pornográfico. Não acrescenta teor violento ao conto; ao contrário disso, por ser tão vaga, quase não faz diferença para a cena. O corpo machucado da personagem é um corpo genérico, bem como suas feridas. Eles não têm ainda a força que talvez o autor pretendesse. O uso do diminutivo em “devagarinho” traz a ideia de fragilidade ao texto, mas essa também não é pontual. Esse corpo machucado da primeira versão não é ainda o corpo machucado pelo sexo e não qualquer sexo, um sexo brutal e necessário, como ele mesmo acrescenta em última instância. Uma leitura, partindo do texto publicado e remontando o processo de construção das diversas fases da textualização, pode mostrar que serão necessários acréscimos significativos para que a expressão da violência do fato se concretize e para que possamos entender a dor da personagem. Isso é exatamente o que o escritor faz daqui para frente, vai acrescentando sentidos, de modo a conseguir um efeito de aspereza, de violência humana profundamente dolorida. É claro que, de alguma forma, isso são especulações; contudo, são elas bem mais consistentes, devido ao percurso crítico genético possibilitado pela organização do dossiê genético.

Na segunda versão (ii), o autor acrescenta o datiloscrito “entre as coxas” e à caneta “nas pregas do cuzinho”. Esse acréscimo não é aleatório, ao contrário, a linguagem chula e direta denota um comprometimento com o teor pornográfico do texto. Quem sabe uma tentativa de fazê-lo crescer em sua violência. Há muitos outros acréscimos nessa versão, mas esse é o mais significativo, com relação à violência e ao erotismo do conto; ao menos, este parece o sentido que o escritor quer fazer emergir, quer produzir. Aqui, a ideia de violência sexual aparece mais pontualmente. Não é apenas o corpo que está machucado, a dor é “entre as coxas, nas pregas do cuzinho”. Tivesse ficado apenas com “entre as coxas”, a sugestão de sexualidade estaria presente, porém de maneira fraca, com a especificidade e a escolha da palavra “cuzinho”, o escritor tenta atribuir caráter sexual a essa violência, ao passo que o diminutivo pode dar ideia de fragilidade.

Na terceira versão (iii), o texto se estende e se mostra muito mais elaborado, mais denso, mais explícito, até mais indignado. Nessa versão, o escritor expõe, para além da pornografia, uma dor que não é gratuita. Aliás, nada aqui parece gratuito. A intensificação do ato e o detalhamento da cena tornam a personagem mais humana, vulnerável, frágil e principalmente fragilizada. Mesmo sendo a terceira investida, ainda há grandes mudanças nessa pequena frase. Igualmente há uma grande mudança nesta versão inteira: ela se torna significativamente mais extensa e passa de uma para três folhas. Porém, detenhamo-nos no fato de que o *scriptor*⁶ aqui ainda empreende mudanças substanciais para essa frase específica. Aqui temos o acréscimo, por exemplo, de “que eles gostam de arrombar”, trazendo agora de fato, explicitamente, a violência externa, de terceiros. Não é mais apenas um sofrimento genérico, uma violência sozinha. A personagem sabe que há “eles” e sabe do que eles gostam, o que muda ou expande o sentido de todo resto da frase e mesmo do conto de maneira completa. Começando com passar creme entre as coxas, para passar no próprio ânus, para espalhar pelo próprio ânus que outros gostam de arrombar, podemos entender que a primeira vista a ação é trivial; já na segunda frase, é solitária e erótica; contudo, a terceira versão é completamente violenta. E não é apenas uma violência psicológica, ela se concretiza fisicamente também. É possível depreender da leitura das versões que nessa parte o autor chega ao ponto crucial do conto, expressando toda a potencialidade virulenta das relações humanas que a personagem pode experimentar. Por último, há um acréscimo de “objetos brutais e necessários”, à caneta no final da frase, o que colabora sobremaneira com a construção da imagem de violência. Há “objetos brutais” que violam a personagem e, ao mesmo tempo, são “necessários”, são parte de sua rotina, de sua vida, como veremos na próxima versão. Ainda, a terceira versão é também a mais rasurada e acrescida de trechos e deslocamentos; dessa forma, pode-se entender que é nela que o autor procura efetuar mudanças capitais, não apenas estilísticas, mas no que tange à relação da personagem com sua visão do mundo. Na quarta versão, o que se pode observar é uma tentativa de banalização ou amenização da violência através de ações cotidianas corriqueiras, por exemplo, com a

⁶ Cf. WILLEMART, P. apud PASSOS, M. H. P., Op.cit..

permanência do acréscimo já datiloscrito “Ligo a tv sem som”. Com esse, parece que a cena torna-se habitual. Há certa normalização e aceitação da crueldade na narrativa. O elemento “tv” remete a essa sensação de ordinariade, talvez para trazer ao texto o sentido de que aquilo era um ato banal na vida da personagem, assim como ligar a tv. Ao passo que, no fim dessa frase, nesta quarta versão, ele acrescenta o que antes havia escrito à caneta, também datiloscrito: “objetos brutais e necessários”. A princípio, a junção desses elementos, no início e no fim da frase, pode parecer contraditória, mas não é. São realmente acréscimos brutais e necessários, no sentido que são carga estética e interpretativa densa ao conto. A questão não é amenizar o sofrimento, a questão parece ser, justamente, provocar esse estranhamento da normalização do sofrimento, da dor da personagem, por meio da crueza do texto explícito.

A versão final publicada ainda apresenta algumas diferenças com relação à última versão não fixada. Há, por exemplo, um microprefácio que, por entender importante, exponho-o aqui abaixo:

Foi escrito em 1983, no Rio de Janeiro, entre as novelas de Triângulo das Águas, e nunca publicado, creio, por ser às vezes francamente pornográfico. Sua linguagem ao mesmo tempo afetada e chula, cheia de referências literárias, tem uma influência deliberada de Ana Cristina Cesar, na época, minha grande interlocutora, amiga e cúmplice.⁷

Há também, logo após esse trecho, uma epígrafe de Sylvia Plath em *Lady Lazarus: out of the ashes/I rise with my red hair/And I eat men like air*.⁸

O microprefácio adianta o tom do conto e, em partes, justifica-o. O autor afirma que o conto não fora antes publicado, por ser deveras pornográfico e manter uma linguagem, mais chula – porém não menos poética, em se tratando do conto integralmente. O conto ultrapassa a sensualidade para atingir uma sexualidade explícita e vulnerável, em uma narrativa na qual a personagem desce o morro de Santa Tereza com atitude lasciva e libertária. Inicialmente há uma cena de sexo narrada pela própria protagonista: “Me penetras por trás como a uma cadela”.⁹ A personagem deseja todos os passantes do morro e esse desejo é atravessado por uma ânsia de estar com alguém, talvez apenas de não estar só, de alguma maneira, de não se sentir só. O conto está repleto de referências literárias, de mulheres personagens e escritoras. Quanto às personagens, há Claudia Chawchat, personagem de *A montanha mágica*, de Thomas Mann, Clarissa Dalloway, de *Mr. Dalloway*, de Virginia Woolf, Bertha Young, de “Bliss”, de Catherine Mansfield. Quanto às artistas e autoras, há Sonia Braga, Camille Claudel, Janet Frame e Karen Blixen. As referências ao feminino e especialmente a figuras fortes do feminismo estão presentes em todo o texto e se somam à intensidade da angústia e à loucura da personagem de Caio F. Mulheres que, enquanto personagens, estão marcadas no imaginário como mulheres de extremo sofrimento e consciência de seu lugar injusto no mundo. As outras presentes no texto são escritoras que sofreram com internações por problemas psicológicos (Janet Frame) ou que sofreram por não se sentirem pertencentes ou por se sentirem deslocadas no mundo (Karen Blixen). O primeiro nome a aparecer é o de Claudia Chawchat, na primeira versão do conto, os demais nomes são acrescentados no decorrer das versões seguintes, mormente na terceira.

Caio F passou 2 anos no Rio de Janeiro, de 1983 a 1985, e os textos do livro *Ovelhas Negras* foram escritos e reescritos entre seus 14 e 46 anos. O trecho do texto analisado vai se tornando mais longo, mas explícito, mais visceral e uma última parte, mais detalhada, é acrescentada no fim do conto: “Fumo além da conta, tenho umas febres suspeitas, certos suores à noite, muito além deste verão sem fim. Uns gânglios, umas fraquezas, sapinho

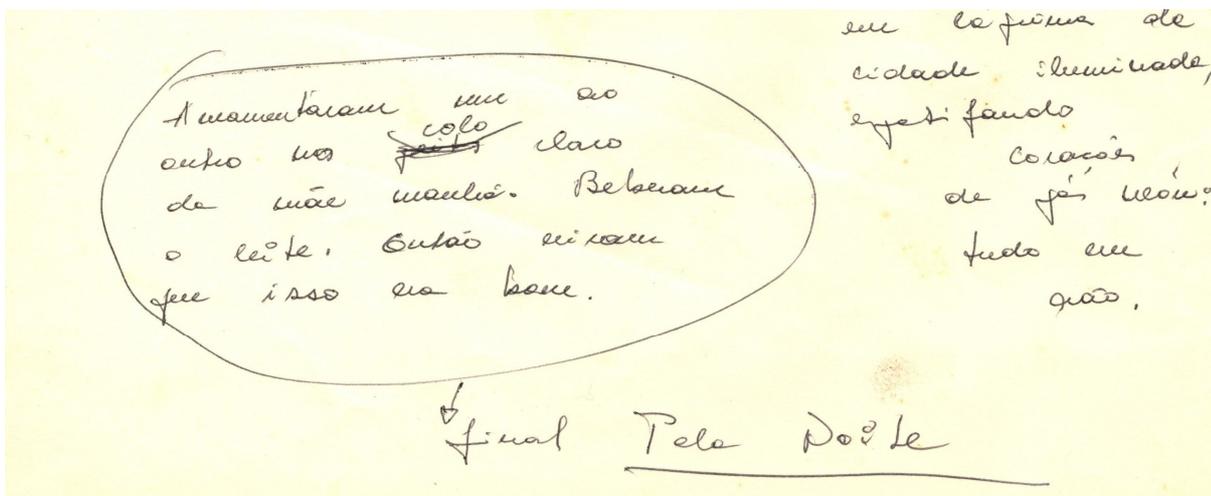
⁷ ABREU, C. F. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 112.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 152.

na boca toda, será? Tenho lido coisas por aí, dizem, sei lá. Não duro muito, acho.”¹⁰ Embora seu diagnóstico de HIV tenha ocorrido anos mais tarde, Caio F convivia com o sentimento de pavor relativo à doença na época, visto que pessoas muito próximas suas morreram por conta dessa enfermidade. Não se deve afirmar que toda sua prosa está impregnada de questões explicitamente ligadas à AIDS; porém, pode-se levar em conta o medo que pairava no contexto da época, ainda mais por não haver tantas informações disponíveis, sendo a AIDS, nos anos 1980, ainda um mistério assustador que assolava mais que tudo a comunidade gay, sendo possível notar o entrecorte do assunto nos enredamentos da sua prosa.

Outro fator geral e interessante é que, ao final da folha da primeira versão, há um acréscimo feito em caneta preta que está circulado, quase ilegível, mas que é apontado pelo próprio escritor como sendo o final de outro conto “Pela Noite”, do livro *Triângulo das águas*, lançado em 1983:



Na apresentação para reedição do livro, escrita originalmente em 1991, lê-se: “E para escrevê-lo como pedia, foi preciso abandonar temporariamente São Paulo para viver um ano num quarto de hotel em Santa Tereza, no Rio de Janeiro. Ele exigia liberdade, solidão, desprendimento, descobri depois”.¹¹ Eis mais alguns enredamentos, pois a evidência encontrada na primeira folha de “Noites de Santa Tereza” mostra a concomitância da escritura de ambos os contos ou, ao menos, parte deles. Ao final de “Pela Noite”, na versão publicada em *Triângulo das águas* pela L&PM POCKET, há duas datas e locais: “São Paulo (Jardim América), 1980” e “Rio de Janeiro (Santa Tereza), 1983”. O que se pode afirmar é que o conto foi escrito durante a escritura de *Triângulo das águas*, mais especificamente, em meio à escritura do conto “Pela Noite”, pois ambos se atravessam, se cruzam e talvez se continuem, enquanto possibilidade rizomática dentro da escrita de Caio F. Isso é mérito suficiente para outro artigo, mas aqui fica como curiosidade e potencialidade.

Considerações finais

Decupar os detalhes da escrita de Caio F através de um trabalho de crítica genética é colocar os pés nos pegadas do autor, tentar refazer seu percurso por meio de rastros tão frágeis que é possível se perder. Contudo, utilizando de forma coerente e organizada os manuscritos, temos a possibilidade de desvelar as diversas fases da escritura de um texto. Para utilizar uma metáfora, é como sentir as rédeas da escrita do autor em descontrole durante o próprio ato de escrever. Quando lemos Caio F num livro, já pronto, impresso, bonito e sem rasuras, talvez não tenhamos a real noção do embate do escritor com seu próprio pensamento e linguagem, ao tentar de

¹⁰ Ibidem, p. 155.

¹¹ ABREU, C. F. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 11.

alguma forma organizar as palavras exatas na ordem exata. Os manuscritos nos permitem essa chance de entender um pouco melhor o processo de escrita, porém, de outro ângulo, desde a sua feitura. Nesse sentido, a complexidade do manuscrito permite ampliar a leitura da obra de um autor e não somente a obra literária, fechada em si, mas, por exemplo, aqui neste caso, a prosa de Caio F, suas inquietações e conflitos de escritor no momento em que escrevera um determinado conto.

A análise empregada neste artigo tentou se desapegar de artificialismos interpretativos, ao contrário, apenas com uma frase, tentou explorar uma grande potencialidade de sentidos, justamente com o que veio *a priori* do texto publicado. Essa é uma das possibilidades no trabalho com a crítica genética: a de lidar com matéria anterior, elaborada e reelaborada pelo punho do próprio escritor. É, como mencionei anteriormente, ter a possibilidade de, através do rastro, estar momentaneamente no mesmo lugar em que o escritor esteve trabalhando em determinado período. Para Ricoeur,¹² o rastro é uma sugestão, uma pista deixada para trás que, a partir de sua interpretação, pode levar à construção de um acontecimento. Isto é, uma indicação de um acontecimento latente. A passagem de algo vivo não é mais visível, porque já passou, porém o rastro permanece indicando-a, portanto o rastro norteia a investigação. E o que pode ser mais vivo do que uma rasura feita pelo próprio *scriptor*, de dentro do processo? Estando o rastro no agora, mas remetendo a um acontecimento passado, o trabalho do pesquisador reside no questionamento, na investigação e na tentativa de construção de reflexões. Um trabalho voltado à crítica genética permite esse tipo de reflexão e construção analítica. A revisitação de manuscritos, numa outra temporalidade, a do agora, permite uma atualização do evento e, por que não dizer, uma invenção da prosa e, assim, sua reelaboração bem como da história da literatura.

Ainda se a ideia de Ricoeur é a de que a prática historiadora seja um conector e não uma constatação de uma relação dada, o que mais poderia se alinhar tão bem quanto a pesquisa com manuscritos dentro da crítica genética? É preciso que do rastro se faça um trajeto inverso, cuja finalidade é chegar ao rastro mesmo, ou seja, é preciso projetar-se para além dele, atrelar-se ao passado a partir de uma narrativa construída para então voltar ao rastro inicial, aí dotado de significado. Essa significância é que faz emergir a história, ou uma história e os desenredos da prosa, neste caso, com Caio F.

Referências bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
_____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
_____. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
PASSOS, Marie-Hélène Paret. *Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinariedade*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011.
RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. v. 3. São Paulo: Papyrus, 1997.

¹² RICOEUR, PAUL. *Tempo e narrativa*. v. 3. São Paulo: Papyrus, 1997.