

Língua, Literatura e Ensino, Dezembro/2014 – Vol. XI

APOCALIPSE E RESSIGNIFICAÇÃO EM THE BEGGARS DE LORDE DUNSANY: EM BUSCA DE UMA TEORIA DO FANTÁSTICO EM LITERATURA

Thiago Leonello ANDREUZZI

Orientador: Prof. Dr. Alcebiádes Diniz

Resumo: O presente trabalho propõe uma instrospecção no conto *The Beggars*, de Lorde Dunsany (Londres, 24 de Julho de 1878 – Dublin, 25 de Outubro de 1957), que se encontra no livro *A Dreamer's Tales*, buscando entender a formulação do Fantástico no conto, a partir das teorias sobre o Fantástico, sobretudo as formuladas próximas ao período em que Dunsany escreveu. Tendo em vista o conflito/oposição entre cidade e natureza, presença constante na obra do autor, pretende-se assinalar como a estética fantástica implica uma série de escolhas e efeitos no campo linguístico: a linguagem profética dos mendigos, a subversão de seus significados e valores e, a relação cíclica da renovação da natureza, como força primeva e última (apocalíptica) que se opõe à urbanização resultada das Revoluções Industriais.

Palavras-Chave: Literatura Fantástica – Subversão – Literatura Irlandesa – The Beggars – Lord Dunsany

A Literatura Fantástica enfrenta problemas de definição desde o surgimento do termo, sendo difícil enquadrar um autor ou obra em uma única categoria literária. O auge das teorias que buscam definir e explicar o Fantástico em literatura se dá na segunda metade do século XX, com o estruturalista Tzvetan Todorov (Sófia, 1 de Março de 1939) e seu estudo intitulado *Introdução à Literatura Fantástica*. No entanto, desde o começo do século, diversos autores e escritores, como os modernistas argentinos (destacam-se: Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares) e o literato Howard Philips Lovecraft (Providence, 20 de Agosto de 1890 – 15 de Março de 1937), se dedicaram ao tema, teórico ou empiricamente, resultando em formas distintas de conceber e utilizar o Fantástico.

Este último com uma análise bastante empírica: além de sua tese, Lovecraft foi um dos principais escritores do sobrenatural, como ele denomina a Literatura Fantástica, e influenciou fortemente autores atuais como, por exemplo, Stephen King, ao passo em que foi influenciado por outros, como Lord Dunsany (Londres, 24 de Julho de 1878 – Dublin, 25 de Outubro de 1957). Além de sua obra ficcional, a concepção de Fantástico do autor pode ser encontrada em sua tese *O Horror Sobrenatural em Literatura*.

No prefácio a esse livro, Oscar Cesarotto¹ assinala a importância central do medo para a tese de Lovecraft. Tal emoção, “a mais pura e antiga da humanidade” (como podemos entender da tese Lovecraftiana), seria não apenas a premissa fundamental da obra, mas também o motor de toda a Literatura Sobrenatural, ao menos como a define Lovecraft.

¹ CESAROTTO, Oscar. A Estética do Medo. In: LOVECRAFT, H.P. O Horror Sobrenatural em Literatura. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

E, como “o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido”², o terror decorre daquilo que não se é capaz de reconhecer, de sentir por inteiro, o que é uma característica observável no estilo do escritor.

Não é à toa, então, que os teóricos do Fantástico se voltam com frequência à psicanálise, caminho que Lovecraft repudia – evidentemente em relação à Literatura de Horror, forma à qual Lovecraft dá mais atenção em seu ensaio –, mas que contribui muito para a área. Exemplo clássico é o artigo de Sigmund Freud (Freiberg in Mähren, 6 de Maio de 1856 – Londres, 23 de Setembro de 1939) *Das Unheimlich*, em que analisa a novela de Hoffmann *Der Sandmann*. Nele estão presentes parte da teoria do medo da castração (pai de Nathanael e Coppelius), o horror perante aquilo que parece humano mas não é (a boneca Olímpia) e a questão do duplo (Coppelius e Coppola; pai de Nathanael e Spalanzani; Mãe de Nathanel e Clara) - no caso, aquilo que é estranhamente familiar, o trauma freudiano detectado na novela. Portanto, o Unheimlich freudiano pode ser entendido como uma espécie de ressignificação da imagem e/ou da memória através da subjetividade de um indivíduo.

Em relação à Psicanálise, Todorov, na *Introdução à Literatura Fantástica*, chega a dizer que o Fantástico perde sua função fundamental de tratar de tabus como, por exemplo, a necrofilia (e. g. Vampirismo), justamente devido ao desenvolvimento da ciência psicanalítica, já que essa pode não apenas estudar os tabus em suas origens, mas também tratar os traumas resultantes tanto da repressão quanto da ação ou testemunho dos tabus. Ou seja, para ele, a Literatura Fantástica tem uma função semelhante àquela defendida por Lovecraft e bastante centrada na figura do autor: “descarregar da mente algumas formas fantasmagóricas que, não fosse isso, os perseguiriam”³. A teoria do estruturalista búlgaro vai além e se concentra na forma do romance fantástico: de um lado há o estranho⁴, caracterizado pela explicação racional, ainda que absurda⁵, para o efeito aparentemente sobrenatural (a loucura, por exemplo); do outro lado, temos o maravilhoso, a explicação sobrenatural como pertinente ao mundo da história⁶, ou seja, ela seria, em verdade, natural àquele contexto (a magia, por exemplo). Em uma zona intermediária entre os dois, temos o que Todorov considera como Fantástico, ou seja, algo oscilante entre o estranho e o maravilhoso.

Temos aqui um ponto de discordância entre Todorov e o “Sonhador de Providence” como era conhecido H. P. Lovecraft, pois para este último o Horror⁷ se caracteriza pela enunciação do sobrenatural como força impossível de derrotar e que pode abalar, quando quiser, as normas da natureza, resultando num sentimento de medo, que advém propriamente dessa derrota iminente e falta de esperanças:

² LOVECRAFT, H.P. O Horror Sobrenatural em Literatura. P. 13.

³ LOVECRAFT, H.P. O Horror Sobrenatural em Literatura. P. 16. Lovecraft se refere aos escritores de tendências completamente opostas às da Literatura Fantástica de Horror e cita como exemplo: Dickens, Browning, Henry James, Dr. Holmes, F. Marion Crawford, Charlotte Perkins e W.W. Jacobs.

⁴ Como por exemplo o conto *The Three Horsemen of Apocalypse*, de Chesterton.

⁵ Ótimo exemplo aqui são as histórias de *Mil e Uma Noites*.

⁶ Vale lembrar que Lovecraft não faz a distinção, em sua tese, entre Fantástico e Horror e que as teorias mais famosas (como a de Todorov), consideram o Horror como o efeito do Fantástico.

⁷ Vale lembrar que Lovecraft não faz a distinção, em sua tese, entre Fantástico e Horror e que as teorias mais famosas (como a de Todorov), consideram o Horror como o efeito do Fantástico.

Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis.⁸

Há ainda um terceiro teórico e escritor cuja menção se faz relevante: Adolfo Bioy Casares (Buenos Aires, 15 de Setembro de 1914 – 8 de Março de 1999), cuja produção se localiza temporalmente entre os dois ensaístas anteriores, e que nos trará uma visão mais ampla do Fantástico:

“Se estudarmos a *surpresa* como efeito literário, ou os argumentos, veremos, porém, que não há só um, mas muitos tipos de contos fantásticos. É preciso averiguar as regras gerais para cada tipo de conto e as regras especiais para cada conto”⁹.

Com essa afirmação, Casares abre o caminho para duas interpretações: A) de que o Gênero Fantástico se divide em vários subgêneros ou estilos; ou B) o Fantástico é uma Estética e, por isso, permeia diversos gêneros e estilos (esta última é uma ideia mais atual nas teorias sobre o Fantástico, como podemos observar nos ensaios da 11ª Conferência Internacional sobre o Fantástico em Artes¹⁰). O autor argentino teoriza ainda sobre a questão da verossimilhança¹¹, bastante comentada no importante trabalho de Selma Calasans Rodrigues¹², que discute, além da estrutura dos contos fantásticos, o tema da verossimilhança e a ruptura desta: o efeito fantástico é conseguido através da quebra da realidade apresentada pelo texto. Em outras palavras, em um texto classificado por Todorov como “maravilhoso” algo totalmente absurdo poderia acontecer (como um *Deus ex machina*¹³) e isto tornaria a ficção uma ficção fantástica. Logo, aqui cabe uma crítica bastante pertinente à teoria de Todorov: o conceito de realidade, que pra ele é o Ocidental racionalista.

Sendo assim, nos é relevante pensar a especulação coleridgeana da percepção da realidade e do sonho. A Flor de Coleridge¹⁴, tão admirada por Borges (Buenos Aires, 24 de Agosto de 1899 – Genebra, 14 de Julho de 1986), contraria a noção todoroviana de Literatura Fantástica: o evento sobrenatural ocorreu, mas a própria percepção da personagem é questionada assinalando que a Literatura Fantástica não depende apenas do seu leitor, mas também da obra e da cultura na qual está inserida. Há ainda o texto *O Sonho*

⁸ LOVECRAFT, H.P. O Horror Sobrenatural em Literatura. P. 17.

⁹ Antologia da Literatura Fantástica. Organização: Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013. P. 11.

¹⁰ State of the Fantastic: studies in the theory and practice of fantastic literature and film – Selected Essays from the Eleventh International Conference on the Fantastic in the Arts, 1990. Editado por Nicholas Ruddick. Westport: Greenwood Press, 1992.

¹¹ Cf. Antologia da Literatura Fantástica. Organização: Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013. P. 13.

¹² RODRIGUES, Selma Calasans. O Fantástico. Editora Ática.

¹³ Caso do conto “Os Cavalos de Abdera”, de Leopoldo Lugones.

¹⁴ Cf. <http://barricadaletrahispanic.blogspot.com.br/2011/10/la-flor-de-coleridge-jorge-luis-borges.html>
Data de acesso: 08/04/2014.

da *Borboleta* de Chuang Tzu, cujo efeito é semelhante: “Chuang Tzu sonhou que era uma borboleta. Ao despertar não sabia se era Tzu que havia sonhado ser uma borboleta ou se era uma borboleta e estava sonhando que era Tzu”¹⁵. Embora imaginar que uma borboleta teria escrito um texto seja algo, no mínimo, surreal, a interrogação permanece e não se exclui a hipótese de que a própria realidade pode estar “errada”, ser subjetiva, passível de percepções diferentes, oriundas de seres diferentes, da mesma espécie ou não.

Seja o Fantástico definido pelo seu tema, por sua estrutura e/ou por sua função, algo é consenso: o Fantástico entra diretamente em contato com o Sobrenatural e cabe a nós refletirmos sobre o que é esse sobrenatural. Seria ele um deus, a magia, um monstro extradimensional, entre tantas outras figuras consagradas? Em que medida devemos considerar também a figura do autor e/ou a do narrador da história? Afinal, estes escrevem ou contam a narração, assim como um deus pode ditar seu livro religioso inteiro.

Enfim, o Fantástico confronta diretamente nossa concepção cultural do real e um dos modos de se conseguir isso é descrito por Brian Attebery:

Taking one of the characteristic devices of realistic fiction, some fantasy writers have made use of narration filtered through a seemingly unreliable character to bridge the gap between the worlds of consensus reality and of traditional magical tales. The filter characters are unreliable in that they do not take part in the consensus: their reality does not conform so that of the postulated reader, nor even to that of other characters within the text. Yet the narrative forces us to find another standard for reliability, inverting our initial judgments of the characters and of the world they inhabit.¹⁶

Dentre outras questões, o conto *The Beggars* (Os Mendigos¹⁷), de Lorde Dunsany, trabalha com esse paradigma da realidade. Neste conto temos um personagem narrador que, andando pela rua Piccadilly após a chuva, em Londres, tem uma visão e nela todos os mendigos aparecem na cidade e saem abençoando os elementos da cidade que encontram pelo caminho e profetizando a volta da natureza.

O texto de Dunsany se caracteriza pelo uso de uma linguagem bíblica (da tradução feita pelo Rei James) que, neste conto está presente apenas na forma como os mendigos falam. Para aproximarmos esse texto de uma estética Fantástica, primeiramente podemos observar sua linguagem: além da forma profética utilizada, Dunsany, em meio a universos extremamente oníricos de terras “para além do oriente” ou universos oníricos misturados ao prosaico (caso do conto *The beggars*), utiliza-se de uma linguagem bizarra, porém sustentada. É o caso de construções como “the purple beggar” em vez de “the beggar that wear purple”, que colocam em xeque a interpretação do texto: ele se refere ao mendigo que usava roxo, descrito no começo do conto ou a outro mendigo? No primeiro caso, este mendigo se fundiu à cor de sua roupa e se tornou roxo?

¹⁵ A Antologia da Literatura Fantástica. Organização: Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013. P. 150.

¹⁶ State of the Fantastic: studies in the theory and practice of fantastic literature and film – Selected Essays from the Eleventh International Conference on the Fantastic in the Arts, 1990. Editado por Nicholas Ruddick. Westport: Greenwood Press, 1992. P. 22

¹⁷ Cf. DUNSANY, Lord. *The Beggars*. Tradução: ANDREUZZI, T.L. In: Revista Arcádia. Ano 1, nº1. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/graduacao/revista/ArcadiaLiteraturaCriticaLiteraria1.pdf> (última data de acesso: 06/11/2014).

Essa própria linguagem e a atmosfera fluida do conto refletem a estranheza daquela situação. A paisagem nebulosa do pós-chuva, os mendigos com ritmos e falas proféticas ao estilo bíblico, etc, tudo isso converge para o efeito fantástico da obra, rompido justamente pelo prosaísmo barulhento e poluído da cidade grande, que no conto é representado pelo ônibus que passa em frente ao Green Park quase atropelando a hipérbole (*todos* os cães) que dá origem à visão do protagonista.

Aqui devemos voltar um pouco à premissa lovecraftiana sobre o medo como força motriz da Literatura Fantástica: embora a atmosfera em *The Beggars* não seja das mais carregadas, ela é, certamente, estática, o que confere uma certa desilusão quanto à Fantasia não só no leitor, mas também no narrador:

Eu estava descendo a rua Piccadilly não há muito tempo, pensando em rimas infantis e lamentando o velho romance.

Quando eu vi os lojistas a caminhar por aí em seus sobretudos pretos e seus pretos chapéis, pensei no velho verso das coletâneas infantis: “Os mercadores de Londres, eles vestem escarlate”.

As ruas estavam tão desromantizadas, melancólicas. Nada poderia ser feito por elas, eu pensei – nada.¹⁸

“Unromantic” (desromantizadas) e “Dreary” (melancólicas) são palavras-chave no trecho, que logo após o último ponto final terá sua atmosfera rompida repentinamente:

E então meus pensamentos foram interrompidos por cães ladrantes. Todos os cães na rua pareciam estar latindo – todo tipo de cão, não apenas os pequeninos, mas também os grandões.

“E então” (And then) marca exatamente essa súbita mudança que começa pela adjetivação dos cães: “cães ladrantes” (“barking dogs”), ou seja, cães que sempre latem – e que vão, até o final do conto, latir –, denotando a chegada dos mendigos que “mendigam tão graciosamente como os deuses provavelmente mendigariam por almas”. Em outras palavras, eles surgem do nada - “Quem são vocês?” as pessoas disseram. “E de onde vocês vieram?” - “Quem pode dizer o que somos,” eles responderam, “ou de onde nós viemos?” -, vestindo cores da nobreza inglesa, com aparência doentia e, ainda assim, o autor faz uma aproximação entre eles e deuses. Como se não bastasse, eles começam a ressignificar tudo o que encontram pelo caminho, antropomorfizando essas coisas.

O medo está instaurado: são pessoas (ou não?) que chegaram sabe-se lá de onde e que estão trazendo novas concepções de interação com o meio, reestruturando, portanto, a cidade e a natureza, causando uma mudança brusca no pensamento lógico. Ora, Vivien Gonzaga e Silva concorda com e acrescenta a Jeffrey Coehn a definição de monstro (figura tão intrínseca ao Fantástico) da seguinte forma:

¹⁸ ANDREUZZI, T.L. Os mendigos (tradução). Todos os trechos traduzidos do conto “The Beggars” correspondem à versão traduzida por mim e publicada na revista Arcádia, acessível pelo seguinte link: <http://www.iel.unicamp.br/graduacao/revista/ArcadiaLiteraturaCriticaLiteraria1.pdf> (última data de acesso: 06/11/2014).

Jeffrey Cohen, refletindo sobre os processos culturais contemporâneos, propõe uma “cultura dos monstros” como efeito endógeno desses mesmos processos, ressaltando que “o corpo do monstro é, ao mesmo tempo, corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão a mudar”. Para ele, uma “teoria dos monstros” – e eu acrescentaria, também uma epistemologia da cidade – deve “preocupar-se com séries de momentos culturais, ligadas por uma lógica que ameaça, sempre, mudar”. Assim como o corpo do monstro, o corpo da cidade é um espaço circunscrito pela iminência da transformação, ao mesmo tempo temível e necessária. É pela mutação que o espaço urbano se constitui, respira e permanece vivo. É assim que cidades como Brasília, Londrina e mesmo Belo Horizonte contestam muitos de seus edifícios, suas vias, seus contornos, prévia e ilusoriamente planejados para regular a vida real de seus habitantes.

[...] O monstro é, nesse aspecto, o elemento que introduz uma crise, é ele que indaga e questiona as fronteiras, os limites, as categorias fixas, os sistemas fechados. Ele habita “as margens do mundo (que, mais do que um *locus* geográfico, é um *locus* puramente conceitual)”.¹⁹

Dessa forma, no conto *The Beggars*, podemos nos fazer a seguinte pergunta: quem é o monstro no conto? A cidade, a natureza ou os mendigos (lembrando que estes são uma das categorias mais marginalizadas da sociedade)? Anuncio abaixo algumas conclusões possíveis:

1. Podemos considerar a cidade se tomarmos o ponto de vista dos mendigos, pois ela altera a natureza e influencia diretamente na vida dos homens:

Silenciosamente, o homem de sobretudo preto passou. E eu vim a entender, quando o mendigo púrpuro havia falado, que o cidadão escuro tinha provavelmente traficado com a Índia, que em seu coração havia ambições estranhas e mudas; que sua mudez foi fundada pelo rito solene nas raízes da tradição antiga; que isto talvez seja superado, um dia, por um estímulo na rua ou por alguém cantando uma canção, e que quando este vendedor tiver falado, fendas no mundo poderiam vir e as pessoas espiariam, de cima, o abismo.

2. Diremos ser a natureza se tomarmos o ponto de vista da cidade: a natureza triunfa no final e de maneira apocalíptica:

E então um murmurou para a rua: “Estás cansada, rua? Por algum tempo ainda eles vão subir e descer, e manter-te coberta com piche e tijolos de madeira. Sê paciente, rua. Logo o terremoto vem.”

Neste caso os mendigos são apenas mensageiros, arautos de uma nova era.

3. Aceitaremos que os mendigos são os monstros se tomarmos tanto a cidade quanto a natureza como agentes passivos. Ambos seriam fenômenos que ocorrem de forma não intencional e que, no entanto, os mendigos ressignificam. Ou seja, tais personagens transformam as coisas da cidade em coisas muito mais nobres e bastante deslocadas de seu lugar comum na cultura cidadina, bem como personificam muito e muito bruscamente os elementos naturais que encontram pelo caminho: ocorre uma brusca subversão de valores e de *locus* (lugar).

¹⁹ SILVA, Vívian Gonzaga e. *Monstros de Areia em Chão de Papel*. P. 102.

Dessas três hipóteses, a terceira é a que nos parece mais sustentada pelo conto, uma vez que nele a cidade é dada como estática e a natureza como força renovadora e cíclica.

Contudo, os mendigos trazem essa natureza de volta antes da hora e de forma incontrollável: o poste de luz se torna a luz dos homens, as fumaças são velhas florestas de carvão que dançam indo em direção ao sol, etc. E terminam por profetizar os narcisos junto ao Green Park, não sem antes trazer a figura apocalíptica do terremoto. Ou seja, a conquista da cidade pela natureza, através do terremoto apocalíptico, operará uma transformação literal e física daquilo que os mendigos alteraram no plano semântico.

Vale lembrar agora o conto de Chuang Tzu, que traz uma situação muito semelhante, a própria teoria de Lovecraft, uma vez que estão presentes a subversão da realidade e o sentimento de medo gerado pela surpresa e repentividade do surgimento dos mendigos e pela própria estrutura das frases, nas quais predomina não só o tom profético e apocalíptico, mas também jogos de palavras como “the beggar that wore purple” e, depois, “the purple beggar” – ou seja, são mendigos diferentes e, um deles é púrpura enquanto o outro veste essa cor; ou é o mesmo mendigo que se fundiu à cor de sua capa? Devemos ressaltar também a figura do poste de luz, que expulsa a noite da cidade, criando uma fase transitória entre o lugar dos monstros e dos tabus, geralmente associados à noite, e estabelecer uma relação com o fato dos mendigos surgirem do nada e lançarem o desafio: “who may tell what we are”, “or whence we came?”.

Também pudemos observar no conto a definição de monstro dada por Vívian Gonzaga e Silva, em que ele é o elemento transformador por excelência: com o surgimento do monstro algo é destruído e pode ser reconstruído, mas sempre de outra forma. É o que os mendigos fazem com a nossa concepção de realidade, através, majoritariamente, do plano semântico da língua. Casares entra aqui justamente por ter sido, aparentemente, esquecido por Todorov: o conto *Os Mendigos* claramente não se enquadra nas definições do estruturalista, enquanto o argentino deixa claro que os contos fantásticos possuem uma fluidez em sua forma – o que permite várias composições diferentes e, em sua maioria, moldadas exatamente pelas diferenças étnico-culturais de um ou mais povos. **Em outras palavras, o Fantástico não pode ter apenas como base a concepção cultural, religiosa e real de uma sociedade ocidental, cristã e racionalista-cientificista.**

BIBLIOGRAFIA

CESAROTTO, Oscar (2008). A Estética do Medo. In: LOVECRAFT, H.P. O Horror Sobrenatural em Literatura. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007;

LOVECRAFT, H.P (1927). O Horror Sobrenatural em Literatura. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007;

RODRIGUES, Selma Calasans (1988). O Fantástico. Editora Ática, 1988;

LORD DUNSANY. A Dreamer's Tales (1910). The Project Gutenberg EBook. Data de postagem: 19/10/2012. Última data de acesso: 10/03/2014; State of the Fantastic: Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Filme – Selected Essays from the Conference on the Fantastic in the Arts, 1990. Editado por Nicholas Ruddick. Londres, Greenwood Press, 1992; Da Fabricação de Monstros (2009). Organização: Julio Jeha, Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG;

FREUD, Sigmund. “O Estranho” in Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud Vol. XVII (1976). Tradução: Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago;

TODOROV, Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª Edição, 2004; <http://www.iel.unicamp.br/graduacao/revista/ArcadiaLiteraturaCriticaLiteraria1.pdf> (última data de acesso: 07/11/2014). Introdução à Literatura Fantástica (1940). Org: Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo. Trad: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.