

# O trabalho de citação no conto de Caio Fernando Abreu

Luana Teixeira Porto<sup>9</sup>

---

**Resumo:** Neste artigo, propomos uma análise de narrativas curtas de Caio Fernando Abreu publicadas no livro *O ovo apunhalado* à luz da concepção de intertextualidade materializada no trabalho de citação, tal como teoriza Compagnon, com o objetivo de compreender uma das facetas do processo criativo do contista, a absorção de textos para a construção narrativa, e de investigar o significado das apropriações textuais na composição narrativa do autor.

**Palavras-chave:** intertextualidade, citação, conto, Caio Fernando Abreu.

**Abstract:** In this paper, we propose an analysis of short stories by Caio Fernando Abreu published in *O ovo apunhalado* in the light of intertextuality design materialized work of citation as theorizes Compagnon, in order to understand one of the facets of the creative storyteller process, the absorption of texts for the narrative construction, and to investigate the meaning of textual appropriation in the narrative composition of the author.

**Keywords:** intertextuality, citation, short story, Caio Fernando Abreu.

---

<sup>9</sup>Doutora em Letras e professora do curso de graduação em Letras e do Mestrado em Letras da URL, *campus* Frederico Westphalen, Rio Grande do Sul, Brasil.

## Considerações iniciais

Nos estudos literários, a intertextualidade<sup>10</sup> é um conceito teórico frequentemente explorado para tratar das relações entre textos e processos de re-escritura textual com o objetivo de alcançar o significado de uma obra e do processo de escrita através da observação a citações e tomadas de empréstimo de ideias e estruturas poéticas ou prosaicas de textos que são, de alguma forma, incorporados a uma escritura nova. Diante das diversas atribuições de sentido, o termo “intertextualidade”, que foi criado em 1960, tornou-se “uma noção ambígua do discurso literário” (SAMOYAUULT, 2008, p. 9) e diferentes expressões (algumas menos técnicas e mais metafóricas) foram usadas para referir-se à relação entre textos, dentre as quais “tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo” (2008, p. 9).

Alia-se a isso o fato de que, no discurso sobre a intertextualidade, de acordo com Samoyault (2008), há uma “imprecisão teórica” que dá origem a uma bipartição crítica: uma voltada para a compreensão da intertextualidade como um “instrumento estilístico” procura rastrear os sentidos e os discursos anteriores, e outra focaliza a “noção poética” na tentativa de identificar a retomada de enunciados literários através do reconhecimento de citações, alusões, desvios, entre outros processos.

---

<sup>10</sup> O termo “intertextualidade” surgiu quando havia, por parte de teóricos e críticos, uma preocupação em identificar “instrumentos destinados a fundamentar o discurso literário numa linguagem própria e específica” (SAMOYAUULT, 2008, p. 14). Essa tendência foi exteriorizada pelos estudos de base estruturalista e das teorias do texto, para os quais o texto devia ser considerado fora de seu contexto, de modo imamente, sem o estabelecimento de relações de conteúdo textual com dados externos à obra. A partir desse período, o enfoque teórico sobre a intertextualidade e sua operacionalização, independentemente da visão teórica adotada, se linguística ou literária, trabalha com a relação entre textos.

Essa segunda perspectiva da intertextualidade como um processo de criação poética é particularmente interessante para a proposta de investigação sobre o conto de Caio Fernando Abreu apresentada neste artigo. Reconhecemos a multiplicidade de concepções teórico-críticas sobre intertextualidade, dentre as quais se inserem conceitos de Julia Kristeva, Laurent Jenny, Gerard Genette e Antoine Compagnon, e entendemos que a posição deste último estudioso é oportuna para analisar a inserção de um “discurso alheio” no conto do escritor gaúcho, acostumado a explorar o texto de outros para compor os seus, criando sentidos diferentes e histórias que se entrecruzam com os textos originais, mas que não ficam presas à escritura primeira. Dessa forma, propomos uma análise de narrativas curtas de Caio Fernando Abreu à luz da concepção de intertextualidade materializada no trabalho de citação, tal como teoriza Compagnon, com o objetivo de compreender uma das facetas do processo criativo do contista, a absorção de textos para a construção narrativa, e de investigar o significado das apropriações textuais na composição narrativa do autor.

## **Intertextualidade e trabalho de citação**

A concepção teórica de intertextualidade proposta por Julia Kristeva remete a estudos de Bakhtin (1999), para quem o discurso literário (e linguístico de um modo geral) é uma construção dialógica. Nesse dialogismo, o discurso citado pode ser introduzido “no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, ‘em pessoa’, como uma unidade integral da construção” (BAKHTIN, 1999, p. 144). O discurso alheio que se insere no discurso conserva, pelo menos de “forma rudimentar”, a autonomia primitiva, e a enunciação de outrem num segundo discurso é apreendida por um ser preparado e dotado de bagagem de leitura ou, nas palavras de Bakhtin, a essência da apreensão do discurso citado é captada por um ser “cheio de palavras” (1999, p. 147). A preparação do leitor, dessa forma, é sinalizada pelo teórico

como condição necessária para a compreensão do que atualmente se define como intertextualidade. Essa reação ativa diante do discurso de outrem no discurso também se justifica por haver no interior do texto associações de sentido não simples de compreensão, pois “O discurso citado e o contexto narrativo unem-se por relações dinâmicas, complexas e tensas” (BAKHTIN, 1999, p. 148).

Deixando claro, então, que todo discurso é passível de uma interlocução com outro discurso, o discurso de outrem, Bakhtin (1999) enfatiza a existência de diálogo entre textos. No entanto, é preciso destacar que a proposição de Bakhtin (1999) acerca do dialogismo deriva dos anos 20 do século XX e o autor, em nenhum momento, usou o termo “intertextualidade” apesar de ter destacado a integração dos gêneros literários (e com base nisso a noção de hibridismo) e multiplicidade de discursos construída através das palavras.

O teórico russo identifica o romance como o gênero literário em que predomina a introdução do discurso citado no discurso literário. A inserção da palavra de outrem no texto pode acontecer através do discurso direto ou indireto e aparece de “forma dissimulada”, pois “é um enunciado de outrem numa linguagem estranha ao autor” (BAKHTIN, 1988, p. 109). O discurso alheio ainda pode ser introduzido no discurso do narrador ou da personagem, e, nessa perspectiva, consolida-se um entrecruzamento de linguagens e de vozes que acarretam o hibridismo e que deixam transparecer duas visões de mundo e duas linguagens.

Essa perspectiva segundo a qual há um cruzamento de vozes na construção discursiva literária que sinaliza um diálogo entre a obra, a sociedade e a história interessa para efeitos da análise literária dos contos de Caio Fernando Abreu, na medida em que textos do escritor pautam-se com frequência na sobreposição de discursos, alguns com indicativo direto da alternância da voz, outros com pistas sutis da mobilidade narrativa, mas com o acento de que essa fusão de enunciados

relaciona-se a um conteúdo não restrito à imanência do texto, e sim ao contrário, pois é indicativo do diálogo do texto do escritor com um tempo histórico-cultural.

Numa linha de análise linguística, Roland Barthes (1992) também se refere à relação entre o texto e outro texto, a qual, segundo o autor, cria a ilusão referencial no romance realista e assegura as relações entre literatura e realidade ou, na expressão do próprio autor, o “efeito de real”. E os códigos devem ser compartilhados por autor e leitor, entendendo código como uma “perspectiva de citações” em que o realismo, então, é construído pela intertextualidade. Essa visão sobre a intertextualidade na teoria de Barthes é apontada por Compagnon (1999) como uma “maneira de abrir o texto, se não ao mundo, pelo menos aos livros, à biblioteca” (p. 111), passando-se do texto fechado ao texto aberto, embora a preocupação maior seja a produção do texto e não a preocupação com o mundo que havia sido sinalizada na concepção de dialogismo de Bakhtin.

De fato, Barthes propõe uma análise textual da intertextualidade e a relaciona ao tecido das citações apresentadas no texto de forma inconsciente ou automática e sem aspas, de modo que dessa relação não se evidenciam fontes nem influências e sim movimentos de produtividade do texto. O conceito de que todo texto é um segundo texto, no sentido de que se constrói através de citações, é explicitado por Compagnon, que, no final dos anos 1970<sup>11</sup>, apresenta uma perspectiva crítica e não teórica sobre a prática intertextual dominante: a citação.

O texto de Compagnon é aberto com fragmentos literários – epígrafes da obra crítica – que aludem diretamente ao trabalho de inserção de um texto em outro, de um “redizer”, de uma cópia, expressões extraídas de excertos de romances de Maurice Blanchot e Gustave Flaubert. Assumindo uma postura de construção crítica permeada por analogias sutis e conceitos

---

<sup>11</sup> O tratado de Compagnon sobre as citações foi publicado em 1979 na obra *La Seconde Main ou Le Travail de la Citation*, dividida em 39 tópicos. O texto do autor citado neste trabalho é uma tradução publicada no Brasil em 1996.

elaborados com base em associações entre o trabalho do escritor e do leitor, Compagnon (1996) aproxima a prática de escritura do texto através da citação com o jogo lúdico-infantil do “recortar-colar” do qual pode ser apreendida uma semelhança: da mesma forma que a criança usa tesoura e cola para montar um mundo em papel, o escritor serve-se de citações para (re)compor um texto.

De acordo com o crítico, quando elabora um texto, o escritor recorre a leituras anteriores, recupera fragmentos literais de uma obra e transforma-os em outro texto, e as partes do texto primitivo ganham vida própria num outro contexto. Nesse processo de leitura, o sujeito leitor vivencia o que Compagnon (1996) chama de “acomodação”, pois o texto possibilita que o leitor identifique “lugares conhecidos e reconhecidos” e ainda desconhecidos, as leituras prévias, as frases destacadas no processo de recepção do livro, para os quais será preciso usar alguma habilidade de leitura e assim compreender a obra. Nesse âmbito, o crítico aponta a citação como “um lugar de acomodação previamente situada no texto” (1996, p. 19), já que a citação integra o texto lido a um conjunto ou rede de textos, mesmo que no ato primeiro de leitura a citação possa ser reconhecida, mas não compreendida.

O processo de citação, nessa linha de raciocínio, é, ao mesmo tempo, leitura e escritura, desagregação e junção, montagem e contextualização, recorte e cola, “mutilação e enxerto”:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas

órgão recortado e posto em reserva. (COMPAGNON, 1996, p. 13)

Compagnon (1996) ainda destaca que a identificação das citações em um texto assume um papel fático de acordo com a teoria de comunicação de Roman Jakobson no sentido de que a citação “marca um encontro, convida para a leitura, solicita, provoca como uma piscadela: é sempre a perspectiva do olho que se acomoda, do olho que se supõe na linha de fuga da perspectiva” (1996, p. 19-20). E, como uma etapa anterior à criação textual, a leitura “prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação” (p. 14), entendida como um quase sinônimo de metáfora, pois as citações são imagens captadas de uma leitura que torna mais viva a representação do texto novo.

As citações, na proposta de Compagnon (1996), podem ser configuradas por epígrafe, considerada pelo crítico como “a citação por excelência” (1996, p. 79) – porque sinaliza a relação lógica do texto com um outro texto, doador, dando início à enunciação e sendo uma condensação do prefácio – e são a base do trabalho de escrita, entendendo-se que toda escrita é uma reescrita que “converte” elementos fragmentados e descontínuos em um todo dotado de coerência e continuidade. Para Compagnon, “toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário” (1996, p. 29) e, mas importante do que apontar uma definição precisa de citação, é discutir o que ele chama de “trabalho da citação”.

O texto é o trabalho da citação, e, na perspectiva do autor, este trabalho opera de forma dupla: é matéria e sujeito; em outras palavras, a atividade de citação na produção textual motiva a escritura do texto e obriga o autor a “trabalhar” no texto de modo que cada fragmento extraído de uma obra possa fazer sentido ao texto novo. Exige, enfim, um “trabalho” que parece oculto quando o leitor se depara com a obra pronta, e, isolada, a citação “não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e a faz agir” (COMPAGNON, 1996, p. 35).

Essa ideia de que a citação é um deslocamento e também uma manipulação da dinâmica de sentido do texto faz com que Compagnon aponte ser a citação um “operador trivial da intertextualidade” (1996, p. 41), cujo entendimento depende da competência do leitor, e de uma “ativação do sentido”, estabelecendo um jogo de manobra da linguagem e postura ativa do leitor. A este cabe o papel de apreender o movimento do texto, o poder de mobilização que a citação imprime ao texto. O que Compagnon (1996) chama atenção, no processo de decodificação da intertextualidade, quando sublinha a necessidade de uma intervenção do receptor na apreensão do significado da obra, ligue-se a uma discussão importante no campo dos estudos literários comparados voltados para o exame teórico-crítico da intertextualidade e para a formulação de uma “teoria da leitura”.

Ao postular que a citação é um exercício de intertextualidade na produção textual, Compagnon (1996), segundo Samoyault (2008), aborda a intertextualidade mais como um processo de transferência de um texto a outro do que um processo de transformação de um texto na escritura de outro, o que distancia a perspectiva de que a intertextualidade seja uma absorção e transformação de outro texto, uma recriação. Essa perspectiva teórica em relação ao trabalho de citação exercitado no processo de criação literária põe em destaque o papel do leitor, cuja postura e bagagem cultural possibilitam não só a identificação das retomadas, transformações ou citações, mas também oportunizam uma reflexão maior sobre a criação literária e o efeito de sentido da apropriação de um texto em outro texto. Existe, com base nessa perspectiva, um trabalho de “solidariedade” entre leitor e autor e também entre autor e leitor, uma vez que as “pistas” textuais podem tornar-se chaves de uma leitura proposta pelo autor ou de uma leitura construída pelo leitor de acordo com o contexto de produção e de recepção.

E, servindo-se das contribuições teóricas e críticas acerca do trabalho de citação, busca-se desvendar mais um traço formal do conto de Caio Fernando Abreu através da construção de uma

leitura textual que considera os “encaixes” de outros textos na escritura do contista como forma para o processamento do sentido das narrativas.

## **O trabalho de citação no conto de Caio Fernando Abreu**

O olhar crítico sobre contos do escritor busca mostrar como seus contos apresentam processos de absorção e integração de elementos alheios, através de citações diretas ou indiretas (no caso as letras de canções e outros textos), epígrafes ou alusões de outros textos na sua construção e qual o sentido desses diálogos na tessitura narrativa. Nesse sentido, como são inúmeros os contos de Caio Fernando Abreu que sinalizam diálogos intertextuais, optamos por analisar duas de suas narrativas: os contos “Noções de Irene” e “O ovo apunhalado”, de *O ovo apunhalado*, livro publicado em 1970 pelo escritor.

“Noções de Irene” é uma narrativa onisciente em terceira pessoa e tem como personagem central um homem maduro, que casou com Irene e aparece sem nome na história. Ele estabelece um diálogo com um homem mais jovem, pintor e também sem identidade explicitada na narrativa. O tema da conversa dos dois é Irene e sua opção de abandonar o homem mais velho (anfitrião) para ficar com o mais novo (visitante), situação que cria uma repulsa do protagonista, que é o homem experiente, por ser trocado por um outro “Tão jovem”.

Logo depois do primeiro diálogo entre o homem trocado e o escolhido por Irene, o narrador expõe o cuidado do protagonista em não parecer um “idiota” ao se pronunciar diante do outro (o escolhido). Os diálogos entre os dois são curtos, mas não tão vazios. A conversa parece querer tematizar o fim de um romance e o início de outro, numa busca de um “acerto de contas” entre o abandonado e o escolhido. Mas o desenrolar do encontro desvia esse foco, e o contexto narrativo direciona-se para um desabafo do

protagonista em relação ao sentimento de rejeição por Irene ter deixado de ficar com ele para relacionar-se com outro homem.

A partir desse momento, o conto, cujo título induz o leitor a conhecer de forma mais detalhada história de Irene (já que sugere mostrar as muitas facetas ou “noções” da mulher), foca na perspectiva do homem abandonado que sofre por amor. Esse sofrimento torna-se mais intenso por ele se considerar um homem seguro economicamente e bem estabelecido socialmente, sinal de altivez numa sociedade em que a escala econômica intervém nas questões de ordem social e onde a valorização da posição social acarreta um valor especial àqueles que desfrutam de uma boa condição financeira.

O protagonista demonstra claramente não aceitar ser trocado por um homem tão mais jovem, “sou só um pouco mais velho que vocês, uns dez anos” (ABREU, 1975, p. 131), e por quem não tem condições de garantir o sustento de uma mulher, “Não entendo, por exemplo, como é que ela pode trocar a segurança de ficar comigo pela insegurança de ficar com você” (ABREU, 1975, p. 135). Este fragmento explicita que o protagonista compartilha o discurso patriarcal normativo que atribui ao homem o papel de prover a casa e a família.

Irene, apontada como uma mulher segura de suas decisões e ciente de seus desejos, não tem sua voz introduzida na narrativa. Sabe-se de sua forma de viver e de sua personalidade pela descrição que as outras personagens fazem dela. Do contexto narrativo, fica claro que Irene concretiza seus projetos, independentemente das circunstâncias que possam impedi-la ou das consequências negativas que suas decisões podem acarretar, e não se arrepende de ter abandonado o marido para ficar com outro. Para o marido, Irene talvez tenha se cansado da vida monótona que ele lhe proporcionava e do fato de alguém não querer mais do que tem em termos de projetos de vida. Irene queria viver a vida, aproveitando tudo o que ela poderia lhe proporcionar, das aventuras e perigos aos vícios e, nesse sentido, as músicas que canta são bem sintomáticas de seu perfil.

Demonstra não estar presa a normas reguladoras da vida de homem e mulher propagados pelo discurso da família patriarcal que ainda vigora no século XX na sociedade brasileira.

A personagem não é uma mulher totalmente fria, também se comova embora se esforce por dominar racionalmente suas emoções, as quais são tornadas públicas quando a letra de canções ganha voz em sua própria boca. Irene afirmava que “morreria qualquer dia, *de susto, de bala ou vício*” (ABREU, 1975, p. 136), numa referência ao desprendimento em relação à vida e à certeza da finitude do ser humano com a chegada da morte. Para sinalizar essa consciência sobre a instabilidade e fugacidade da vida, Irene recorre a um fragmento de uma canção cuja autoria não é totalmente reconhecida pelo então marido, o que denota uma dissonância entre a experiência cultural dos dois, pois ele declarou que o excerto da música era “algum verso de algum desses cantores que vocês tanto gostam, desses que morrem por excesso de drogas” (ABREU, 1975, p. 136). Ficam claras as preferências musicais do protagonista em oposição ou distanciamento das da mulher e de seu novo amor, mais uma vez inserido num grande grupo que opõe o protagonista aos “outros”, a quem o ex-marido de Irene parece ter repulsa ao associá-los ao universo das drogas.

Apesar de o protagonista não indicar a autoria dos versos que Irene repete, indica uma pista que pode parecer falsa numa primeira leitura, mas que não o é. De fato, Irene citava versos de uma canção bastante conhecida no universo da música popular brasileira, fazendo com que a citação seja neste conto um exemplo de um dos recursos adotados no contexto narrativo que ajuda a identificar as características do conto de Caio Fernando Abreu e a construir o sentido de seus textos. Esse processo de citacionismo, neste conto, não pode ser desvinculado da caracterização das personagens, pois, sinalizada pelo próprio protagonista, a introdução dos versos “*de susto, de bala ou vício*” é uma remissão textual que permite compreender um pouco mais sobre o universo de Irene. Os versos citados fazem parte da canção “Soy

louco por ti América”, interpretada por Caetano Veloso e composta por Gilberto Gil e Capinam.

Essa canção faz parte das produções culturais pertencentes ao movimento artístico da Tropicália, surgido no Brasil no final dos anos 1960, o qual envolvia artes plásticas, cinema, teatro e música. Nesse campo, Gilberto Gil e Caetano Veloso eram considerados os maiores expoentes do Movimento Tropicalista, influenciado pelo pensamento de esquerda da época e, conforme destaca Albin (2003), movido por um interesse em promover uma “intervenção crítico-musical na cultura brasileira” (ALBIN, 2003, p. 290). O autor ainda reitera que o Tropicalismo “ressaltava os contrastes da cultura brasileira, como o arcaico convivendo com o moderno, o nacional com o estrangeiro, a cultura de elite com a cultura de massa” (ALBIN, 2003, p.290), mas, mesmo com a inovação que trouxe à música brasileira, não conseguiu se disseminar junto ao público, que na época atraído pela chamada “esquerda universitária da MPB” (ALBIN, 2003).

A canção “Soy louco por ti América” é apontada por Albin (2003) como uma das “pepitas de ouro” do Tropicalismo, e, tocada ao som da guitarra, instrumento até então pouco usado na música popular brasileira, serve-se das duas línguas mais faladas na América Latina: a língua portuguesa e a espanhola são alternadas nas estrofes. A letra faz alusão ao líder Ernesto Che Guevara e suas lutas por revolução política em países da América Latina e tem como tema a adoração pela América, metaforizada na figura da “mujer playera”, também chamada de “Marti”, inspiradora para a vinda de amores, cores e espumas brancas como sinal indicativo de que a liberdade é possível em meio à guerra. Segundo Esteves (2008), que estuda a influência caribenha na música brasileira, em “Soy louco por ti América”, essa “mujer playera”, numa leitura alegórica, “é a liberdade, liberdade que pode vir através da luta, da guerra, da evolução, enfim” (2008, p. 201).

A perspectiva otimista num contexto de adversidade é reforçada, na letra, pela imagem da poesia como força capaz de trazer esperança, pois ainda há tempo para paz em meio às lutas

e “Um poema ainda existe” mesmo quando o sujeito-lírico afirma estar “aqui de passagem” e tem consciência de que um dia vai se despedir da vida:

Sei que adiante  
Um dia vou morrer  
De susto, de bala ou vício  
De susto, de bala ou vício...

Estes últimos versos da canção repetidos por Irene em conversa com o então marido, associados à imagem da mulher como elemento instaurador da liberdade, permitem identificar na personagem uma postura marcada pela busca de uma autonomia pessoal, em que ser livre é condição básica para a vida em sociedade. Irene, ao repetir os versos da canção de Gilberto Gil e Capinam, ainda instaura um modelo de convivência a dois que destoa das premissas do discurso normativo patriarcal, uma vez que não permite que o marido faça as escolhas por ela, assume-se como um sujeito emancipado e inspira-se no universo cultural em que “palavras tristes” e “canções de guerra” podem se opor a “canções do mar” e de amor. Dessa forma, a imagem da mulher livre que inspira amor pode ser associada à ideia de que o nome Irene, de origem grega, quer dizer “Mensageira da Paz”, denominação anunciada pelo próprio protagonista na conversa com o rapaz. Liberdade, amor e paz, que contrariam a noção de guerra e conseqüentemente de tragédia (tema não bem querido por Irene), são, nesse sentido, princípios ligados à maneira de ser de Irene, e os versos da canção contribuem para que essa relação intertextual reforce a personalidade de Irene, embora seja oportuno destacar que, enquanto a letra da canção expõe um sujeito-lírico fazendo uma declaração de amor à América, Irene perpetua o livre arbítrio e uma vida em que o regramento não se constitui norma e o vício não se manifesta como um erro.

O culto à liberdade, nessa linha de raciocínio, configura-se como polo oposto em relação ao marido. Este é apegado a valores que legitimam a submissão da mulher em relação ao homem e ela, ao contrário, exemplifica a liberdade e a emancipação feminina,

assumindo junto a isso um traço tradicionalmente atribuído ao sujeito masculino: a racionalidade e a frieza na análise das situações e um distanciamento em relação às emoções. Um dado que corrobora essa afirmação é o fato de que o protagonista lamenta a perda da mulher amada, mostrando fragilidade diante da experiência de abandono. E a citação apresentada neste conto com o uso do itálico que a põe em destaque no texto e que sinaliza a presença direta do discurso alheio ao discurso do narrador, o “agente inferencial” como propõe Kristeva (1978), faz com que a narrativa de Caio Fernando Abreu configure-se como um texto aberto na visão de Barthes (1992), mobilizando o leitor a construir a significação do texto que não seria a mesma sem a introdução do fragmento textual da canção.

Em “Noções de Irene”, a alusão a outro texto é também um recurso intertextual que contribui para o sentido da narrativa. A alusão é um elemento que indica a emotividade intensa e a subjetividade em crise do protagonista abandonado pela esposa. Em meio à conversa com o rapaz, o protagonista lembra de um filme a que assistiu com Irene e, em uma das cenas, uma personagem ficava deitada e passava alguém cantando “Io Che non vivo...”, fragmento de uma música, cuja continuidade dos versos o protagonista não lembra mais. Trata-se da canção italiana “Io che non vivo senza te”, de Vito Pallavicini e Pino Donaggio, composta em 1965 e que alcançou o primeiro lugar por duas semanas em audiências de rádio no início de 1966 no Brasil, quando Roberto Carlos, no auge da Jovem Guarda, disputava fortemente a preferência musical e chegava ao topo nas rádios (FRÖES, 2000, p. 83).

O sujeito-lírico da canção italiana declara um intenso amor por uma mulher, de quem não quer se separar por não acreditar poder ser feliz sem ela. Assim, ao recorrer aos versos da canção, o protagonista sinaliza compartilhar o sentimento de não querer ficar sozinho, de não estar preparado para viver sem Irene, simbolizada na mulher a quem se dirige o sujeito-lírico na letra da música. Chama atenção nesta letra a ideia de propriedade do

sujeito em relação à amada, o que acentua, na leitura proposta sobre a posição do protagonista do conto de Caio Fernando Abreu, uma visão da mulher como objeto de desejo, amor e posse. Na letra, entendendo ser a mulher sua, numa noção de posse sobre o outro, o sujeito-lírico da letra da canção implora que ela fique com ele, dizendo:

Io che non vivo  
Piú de um'ora senza te  
Come posso stare una vita senza te?  
Ei mia, sei mia, mai niente lo sai  
Separarci um giorno potrà<sup>12</sup>

No conto, Irene, segundo o que pensa o protagonista, não deveria abandoná-lo por ele exercer sobre ela uma relação de poder e controle materializada na dependência financeira que ela teria em relação a ele. A alusão à canção italiana funciona, neste caso, como transferência de um texto a outro e não como transformação de sentido, conforme aponta Compagnon (1996) ao abordar o trabalho de citação do escritor ao produzir o texto. A visão de poder do protagonista sobre sua amada Irene é a que prevê a divisão de papéis do homem e da mulher segundo uma vivência de grupo social do patriarcado, sendo Irene um exemplo da condição da mulher cuja função se aproxima da condição da mulher naquele contexto em que ela fica “relegada ao espaço privado, passando a ser incluída subjetivamente como propriedade do homem” (IOP, 2009, p. 233).

Irene torna-se, dessa forma, para o protagonista do conto, propriedade e objeto de amor idealizado e não mais alcançado, o que o faz lembrar outra produção cultural, o livro *Cleo e Daniel*. Escrito por Roberto Freire e lançado em 1966, a obra tematiza o amor à moda de Romeu e Julieta de Cleo e Daniel, dois jovens que

---

<sup>12</sup> “Eu que não vivo/mais de uma hora sem você/como posso estar uma vida sem você/Você é minha, é minha/nunca algo, o sabe/nos separar um dia poderá.” Tradução da música “Io che non vivo senza te”, apresentada no meio eletrônico. IO CHE non vivo senza te. Disponível em: <<http://italiasempre.com/verpor/iochenonvivo2.htm>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

vivem em um país sob a ditadura. Assim como o protagonista e Irene não ficam juntos ao final da história, Cleo e Daniel não têm um final feliz, pois morrem.

Ao fazer referência, através da citação e da alusão à letra de duas canções, e ainda fazer referência ao romance de Roberto Freire, o conto de Caio Fernando Abreu introduz um discurso alheio para construir um contexto narrativo em que o sentido forma-se numa associação entre palavra materializada no texto e palavra citada. A caracterização da personagem e o contorno que recebe a história de cada conto não se alcançam sem uma retomada dos fragmentos textuais citados. A citação, na perspectiva teórico-crítica apontada por Compagnon (1996), configura-se como uma estratégia intertextual de que se vale o escritor gaúcho para impor ao seu texto uma densidade narrativa que uma leitura indiferente às citações ignoraria. A busca pela temática das obras citadas, nessa linha de raciocínio, fortalece a leitura do conto à medida que este recebe indicadores que ajudam a compreender o universo ficcional do escritor, a caracterização de suas personagens e a linha interpretativa que pode ser seguida no processo de atribuição de sentido aos seus textos.

A menção à obra *Cleo e Daniel* e a alusão da canção italiana acentuam a perspectiva sombria do protagonista do conto para quem a desilusão amorosa decorrente do abandono de Irene acarreta uma crise na subjetividade, já que, ao mesmo tempo em que desqualifica o rival pela instabilidade econômica, desqualifica a si mesmo por ser trocado por um homem “Tão jovem”. Essa noção de desconsolo do protagonista ganha maior efervescência à medida que o autor traz para a narrativa o fragmento de “Io Che non vivo senza te” e o leitor toma conhecimento do teor melancólico do sujeito lírico que julga não poder viver sem sua amada, o que intensifica o sofrimento da personagem de Caio Fernando Abreu, e aproxima o protagonista de uma criação que poderia fazer parte de uma literatura romântica. A imagem do protagonista bêbado ao final do conto e lembrando de Irene como uma mulher de altos e baixos, assim como a alternância de notas

da música que ouvia enquanto bebia é mais um indício do sentimento de perda do protagonista, sentimento que se torna mais nítido quando se associa à perspectiva da personagem com a temática da canção, a qual mantém uma relação de identificação com a situação vivida pelo protagonista do conto.

A apropriação de versos de “Soy loco por ti America” é crucial para a caracterização de Irene e para identificação dela com um contexto histórico de revolução. A música homenageia um revolucionário e inspira a busca da liberdade, em processo análogo, Irene também propõe uma “revolução” não só na vida do protagonista, mas também na forma como toma suas decisões e escolhe seus parceiros, ignorando um discurso de ordem normativa sobre a relação entre homem e mulher o qual seu ex-marido compartilha. Irene, ao manifestar repulsa ao pensamento vigente numa sociedade de base patriarcal, instaura a liberdade de atitude como regra em detrimento da obediência à norma e, assim, mostra-se emancipada. Está é uma das noções de Irene que podem ser captadas na leitura do conto, pois as outras podem se referir às suas preferências musicais e cinematográficas ou às suas avaliações sobre o parceiro, às vezes visto por ela como um sujeito “cafona”.

O recurso da intertextualidade no conto “Noções de Irene” ainda é indício de uma busca de maior interação entre texto e leitor, na qual o primeiro faz o convite à história narrativa e o segundo assume a tarefa de selecionar fragmentos e pistas textuais capazes de incitarem um sentido lógico à história que apresenta. Nessa perspectiva, a citação como elemento caracterizador da intertextualidade no conto propõe um desafio à competência de leitura, mobilizando a bagagem cultural e incitando a proposição de sentido para um texto aberto, pois nem sempre as relações textuais estabelecidas parecem óbvias. A citação é, no conto analisado, um operador de sentido que potencializa a intertextualidade através da montagem, no contexto narrativo, de cenas e figuras através de passagens de outros textos, o que também imprime uma fragmentação da

narrativa, obrigando a se constituir um tecido de significações graças a uma relação de solidariedade ou de trocas entre autor e leitor.

Como em “Noções de Irene”, em “O ovo apunhalado”, a citação é a principal estratégia de forma literária que caracteriza a absorção do texto de outro à escritura narrativa de Caio Fernando Abreu. A história de “O ovo apunhalado” aproxima-se do realismo mágico (ou estética do absurdo) característico da literatura de Julio Cortazar. A personagem principal, que é também o narrador do conto, registra uma história que mistura realidade e fantasia: inserido em um ambiente marcado pela solidão, o narrador-personagem, ao visitar uma galeria de arte, aterroriza-se com uma obra materializada num ovo apunhalado e, a partir disso, passa a ver a presença do ovo em diferentes situações da sua vida até que o ovo o consome e o protagonista tenta se matar, usando o punhal que estava cravado no próprio ovo e assim tanto ovo quanto o homem ficam, ao final, apunhalados.

Elaborar uma narrativa que trata com naturalidade aquilo que é insólito e sobrenatural é um traço do texto realista mágico produzido nos anos 1970 na literatura hispano-americana, e Caio Fernando Abreu já sinaliza um diálogo com essa tendência na abertura da seção na qual se insere “O ovo apunhalado”. A terceira parte do livro, Gama, tem como epígrafe um fragmento do escritor argentino Julio Cortazar, considerado um dos expoentes dessa literatura, e a epígrafe é descrita por Compagnon (1996) como uma forma de citação que gera relações intertextuais.

Do livro de contos “As armas secretas”, do escritor Cortazar, Caio Fernando Abreu extrai o fragmento que inicia o conto de título homônimo em que Cortazar propõe enfrentar a realidade para descobrir o que há de misterioso nela e para desvendar o que está oculto numa primeira percepção, numa alusão à ideia de que há significados e leituras ocultas perante uma cena ou gesto aparentemente banal: “Curioso es que la gente crea que tender uma cama es exactamente lo mismo que tender

uma cama, que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir ao infinito la misma lata de sardinas” (ABREU, 1975, p. 109).

A epígrafe, neste conto, é uma referência cultural importante para compreender o processo de composição do conto “O ovo apunhalado”. Como já sinalizado pelo autor no início da terceira parte da coletânea de 1975, com a citação de um fragmento do escritor argentino, este conto serve-se de uma forma artística fantástica. Assim, na narrativa em questão, o elemento do realismo fantástico introduz o estranhamento como forma de compreensão da realidade histórica, e essa associação é oportuna quando se considera o contexto em que o conto foi elaborado e as outras citações presentes neste texto.

Uma citação do conto “O ovo e a galinha”, do livro *Legião estrangeira*, de Clarice Lispector, introduz a história dessa narrativa que é para ser lida “ao som de *Lucy in the Sky with Diamonds* – Lennon & McCartney” (ABREU, 1975, p. 149), canção gravada pelos *Beatles*, anuncia o narrador logo após o título da história. São mais duas referências que colaboram para a compreensão da narrativa como uma metáfora ou alegoria de uma realidade que pode ser entendida como difícil. No conto clariceano, o ovo representa para a narradora-personagem uma busca do “eu” que se manifesta através do olhar crítico que ela estabelece em relação ao ovo, analisando-o além da superfície e desejando a ele a nação chinesa, conhecida pela sua ampla população. Ao absorver a frase do texto de Clarice Lispector “Ao ovo dedico a nação chinesa”, o narrador de Caio Fernando Abreu, em “O ovo apunhalado”, imprime um tom de reflexão sobre sua trajetória através da imersão na leitura que ele e os outros fazem de uma obra de arte. O processo de absorção do texto alheio e sua integração no texto novo faz com que seja operacionalizada uma dupla ação: a leitura e a escrita que caracterizam o trabalho do escritor, na perspectiva de Compagnon (1996), quando ao autor serve-se de citação.

Em uma visita a obras de arte em uma galeria, o narrador-personagem, sujeito anônimo que relata sua vivência através de uma linguagem subjetiva e poética, depara-se com uma obra que, segundo ele, caminhou em sua direção, deixando-o apreensivo, sensação marcada pela mordida que dá em seu lábio inferior. Ao analisar atentamente a obra, percebe ser ela um ovo branco, com contornos bem definidos e movimentos suaves e um pouco cômicos, que o remeteram a uma antiga namorada. Observa mais um pouco o ovo e vê “um punhal cravado em seu dorso branco” (ABREU, 1975, p. 150). Essa imagem estranha choca o narrador-personagem: “Não gritei, não um desses gritos de voz, mas alguma coisa dentro de mim estremeceu num terror e numa náusea tão violentos que a dona da galeria voltou-se de repente e me encarou com ar pálido” (ABREU, 1975, p. 150).

Mas, para a surpresa do narrador-personagem, a dona da galeria não se mostra aterrorizada com a imagem violenta da obra de arte e expressa uma relação de afeto que deixa transparecer também uma visão sexual do objeto:

Ela aproximou-se sorrindo, parou ao lado dele e estendeu um braço por cima de sua casa, tão desenvolta como se nunca em sua vida tivesse feito outra coisa senão apoiar-se em ovos apunhalados. Não é mesmo? Disse. Tão liso, tão oval, veja como sua superfície é mansa, veja como minha mão desliza por ela, sinta como ele vibra quando eu o toco, agora veja como ele se incha todo e parece aumentar de tamanho, veja como meu corpo se encosta ao dele, veja como minha boca se abre e minha língua freme, ouça esse gemido saindo de minha garganta (ABREU, 1975, p. 150).

Diante disso, aquilo que se mostra aterrorizante para o visitante da galeria parece normal para a dona do espaço. A violência impressa na obra não era motivo nem de preocupação ou espanto nem de reflexão para ela, mas o foi para o narrador-personagem, que questiona a dona quando ela lhe faz a descrição da relação de proximidade que mantém com a obra: “Como se atreve, como se atreve? Eu gritei, eu gritei então um grito de voz,

de garganta, de víscera” (ABREU, 1975, p. 150). O estado de espanto do narrador-personagem não é compartilhado nem pelas outras pessoas que estão na galeria, estas se mostram indiferentes à estranheza da obra e também pouco interessadas em analisar as peças em exposição, pois, além de não prestarem atenção aos gritos do narrador-protagonista, “Rolavam pelo tapete verde sem se importarem com os encontrões que davam nas esculturas” (ABREU, 1975, p. 150).

Atorreado com o que viu, o narrador-personagem consegue, com dificuldade devido ao aglomerado de gente, sair da galeria, anda pela rua e esbarra no cinema, onde lê cartazes e ouve música na casa ao lado sem atribuir sentido ao texto ou prestar atenção na canção. De repente, ao arrumar o cabelo, lembra de uma “estória” que só ele conhecia e na qual ao lado da casa dele moravam uns meninos bonitos que passavam sempre ouvindo uma música, cujos versos são citados e, assim como em “Noções de Irene”, sinalizados pela palavra inferencial do narrador através das letras grafadas em itálico: “A música é quase sempre esta: *you may say I’m a dreamer but I’m not the only one imagine there’s no countries nothing to kill ou die for all the people living in peace*” (ABREU, 1975, p. 151)

O texto que o narrador reproduz são versos de “Imagine”, de John Lennon, canção associada ao desejo de paz para a humanidade e de união entre as pessoas num contexto mundial em que o exercício do poder estatal sobre a sociedade civil, em muitos países, ignorava os direitos dos civis, alimentando lutas de ordem social e política. A letra da canção ainda faz referência aos desejos dos jovens da época, anos 1970, de viver a vida com espontaneidade, lirismo e sonhos. No contexto da narrativa, o fragmento da letra da canção reforça a ideia de que o narrador-protagonista está sozinho, idealizando um espaço em que possa exercer sua liberdade e concretizar seus projetos pessoais numa relação de harmonia entre o “eu” e o “mundo”.

Manifestado metaforicamente esse desejo, é sintomático que ele se torne difícil de ser alcançado porque os outros ignoram

o narrador-protagonista e seus anseios e a evidência disso é a indiferença com que o tratam e com o seu sentimento de repulsa e horror diante de uma obra aterrorizante. A violência simbólica do ovo é também a violência a que está submetido o narrador-personagem, que mais tarde tomará ciência de que a sua vida também está apunhalada. A noção de violência cujo fim é desejado em oposição à paz é anunciada quando ele retoma a canção de John Lennon.

É possível ainda inferir que a imagem do ovo, que é associada ao início da vida e, portanto, à reprodução dos seres, ao estar apunhalada, é indicativa de um desgaste ou o fim da luta e da vida. Num contexto social e histórico em que tanto no plano externo quanto no interno havia movimentos de revolução liderados por jovens que se opunham a autoritarismo e cerceamento da liberdade impostos por regimes ditatoriais, o ato de apunhalar ganha significado mais denso. Por isso, o ovo apunhalado é sinal da brutalidade e impossibilidade de realização de projetos de cunho pessoal e social. A descrença do narrador-personagem, nesse sentido, passa a ser ampliada na medida em que ele, quando estava ouvindo a música de John Lennon assim como faziam os meninos vizinhos seus, com quem ele sinalizava identificar-se, tem uma visão de uma menina que aparece nos fundos da casa dos jovens:

Quando o sol estava se tornando insuportável – porque sempre chega um momento em que até o bonito se torna insuportável –, quando chegou esse momento eu olhei para a janela deles e vi uma menina me olhando atrás das grades. Quando ela viu que eu olhava para ela começou a erguer devagar a blusa, uma blusa curta, cheia de listras coloridas, e me mostrou os seios. Entre os seios recém-nascidos havia um ovo com um punhal cravado no centro de onde sorria um fio de sangue que descia pelo umbigo da menina, escorregava por cima do fecho da calça e pingava devagar bem no meio da clareira de sol onde eu estava (ABREU, 1975, p. 151-152).

Essa é mais uma imagem que desconcerta o narrador-personagem, deixando-o desesperado. A menina que surge para ele ainda se apresenta como Lúcia e diz que está no céu com diamantes numa alusão aos versos da canção de John Lennon e Paul McCartney que fazem parte da epígrafe do conto. O punhal cravado no peito da garota e a sua declaração de que está no céu, o que remete à despedida da vida, são outros elementos sinalizadores de uma violência não mais apenas simbólica.

Ao ver a menina também apunhalada, o narrador-personagem fica confuso: “A minha cabeça gira. Não. A minha cabeça não gira. A minha cabeça cresce e se derrama pela rua e eu fico vendo as pessoas caminharem por entre meus cabelos.” (ABREU, 1975, p. 152). Estar perturbado condiciona também o protagonista a um estado de consciência da banalidade da vida e da brutalidade das pessoas em relação àqueles que são diferentes, pois, na sua alucinação, enquanto ele deita no asfalto, as pessoas enfurecidas cortam e furam seus cabelos “que não param de crescer sobre a cidade” (ABREU, 1975, p. 152). A agressividade dos outros é ainda identificada no “brilho assassino” dos olhos do taxista de quem toma uma corrida e para quem pede que corra e ande depressa para evitar que seja atingido por tomates vermelhos lançados por pessoas que batem contra as vidraças do carro na tentativa de atingi-lo.

Fugir das pessoas que o perseguem sem deixar o motorista do táxi notar é o objetivo do narrador-personagem, que, para isso, tenta estabelecer um diálogo não planejado com o taxista. Diz a ele que se sente sozinho, mas o motorista não o ouve. Decide então comentar sobre uma obra que leu e indica a leitura do texto:

Então pergunto a ele se já leu Goethe, se já leu *Werther*: Ele pergunta o quê, mas eu faço que não entendo, retiro do bolso uma edição portuguesa e digo que ele deveria ler, que não sabe o que está perdendo, e abro à toa e leio um pedaço assim: *Ella não vê, não sente que está preparando um veneno que será mortal para ambos nós. E eu ... bebo com avidez,*

*com soffreguidão, a taça fatal que ella me apresenta. O que significa o meigo olhar com que muitas vezes me contempla?* (ABREU, 1975, p. 152-153).

O texto em questão faz parte de *Os sofrimentos do jovem Werther*, obra do romantismo alemão escrita por Johann Wolfgang Von Goethe que tematiza o amor profundo de um jovem, Werther, por Charlotte, moça comprometida com outro rapaz. Ao constatar a impossibilidade de ficar com Charlotte e não ter seu amor correspondido, Werther se suicida. A morte é o final trágico da história e, na obra do romancista alemão, a solução encontrada pelo rapaz para dar fim ao seu sofrimento. A inserção do fragmento no conto de Caio Fernando Abreu é indicativo da postura que o narrador-personagem vai adotar e uma forma de explicação sobre o desfecho que cria para sua experiência pessoal.

Depois de tentar, sem sucesso, conversar com o motorista do táxi, o protagonista chega enfim à sua casa. Paga a corrida e observa no rosto do taxista “um ovo macio, redondo, liso e branco, com um punhal ficado no centro” (ABREU, 1975, p. 153), mas desta vez não se amedronta com a imagem, pelo contrário, sorri para ele e bate-lhe no ombro, querendo lhe dizer que compreende o seu jeito e que não sente preconceito em relação a ele. Ao entrar na casa, o protagonista observa o varal azul, o sol que se foi, as grades por onde via a menina de seios nus que estava no céu com os diamantes. Mas não a vê novamente. Mas visualiza um ovo de pernas cruzadas sobre o muro. Sorri para o ovo e pressente que o objeto vai o perseguir. Então atravessa a casa e nota que o ovo não foi atrás porque suas “vibrações coloridas” impediram a perseguição, protegendo-o, uma proteção ampliada pelos “eus azuis, vermelhos, amarelos, roxos, eus brilhantes que deslizam e flutuam e se fundem uns com os outros” (ABREU, 1975, p. 154). Entretanto, mesmo sabendo que o ovo não o persegue, fica ofegante, com olhos esgazeados e suor escorrendo na testa, seu rosto refletido no espelho está “espavorido”: “E meu rosto espavorido não é um rosto espavorido. É um ovo”. (ABREU, 1975, p. 154)

O espelho exterioriza para o próprio narrador-personagem a imagem de si, que agora se confunde com a imagem da obra de arte que vira e que o aterrorizara. O espelho ainda força um olhar mais atento do protagonista para si mesmo, um olhar que se foca no punhal cravado nas suas costas. O ovo que toma conta de seu rosto no espelho lhe faz uma “espécie de súplica”, pedindo que o protagonista o socorra, poupe-o e o abrevie. Nesse momento, o protagonista não teme mais o objeto: “Agora é um ovo delicado, tenro, humilde, e não tenho medo, e sinto pena dele, quase ternura. Então estendo os meus muitos braços coloridos e toco no cabo de bronze do punhal.” (ABREU, 1975, p. 155). É o gesto que instaura o desejo de fincar em seu próprio corpo o objeto, que acaba sendo penetrado nas costas do protagonista de forma lenta e firme, anunciando a morte: “Vejo minha casca clara partir-se inteira em cacos brilhantes que ficam cintilando pelo chão do banheiro. O sangue escorre e eu, agora, também estou no céu com os diamantes.” (ABREU, 1975, p. 155).

A morte é uma forma de o narrador-protagonista alcançar a salvação. Como percebe ser complexa a sua aceitação social e como vê possibilidades de realização plena, o protagonista conclui que a vida não faz mais sentido, pois há duas forças de proporções diferentes no conflito que visualiza: ele, de um lado, e os outros, de outro. Enquanto estes se mostram distantes de uma reflexão sobre a violência, o narrador-protagonista se sensibiliza com a situação a ponto de decidir que o fim do sofrimento é motivo que o faz aceitar a despedida da vida. Tal como Werther no romance de Goethe, o protagonista encerra sua dor ao morrer. No conto, o veneno é o cabo de bronze, e o ovo apunhalado é o objeto que estabelece a consciência do protagonista em relação a si mesmo e aos outros, incitando uma reflexão de que a vida, num contexto em que os outros não o aceitam e que condicionamentos históricos e sociais ampliam as forças da opressão, não tem sentido, sendo a morte a concretização da redenção humana.

Cabe ressaltar a importância das citações literárias e de letras de canções que corroboram a perspectiva de desolamento

do narrador-protagonista. Uma associação de sentidos que acentua o conflito vivido pelo narrador-personagem do conto de Caio Fernando Abreu e reforça a sua desistência em lutar num ambiente hostil, apesar de manter vivo o desejo de paz, conforme indica a recorrência à canção “Imagine”. As várias recorrências a textos no conto “O ovo apunhalado” tornam mais fragmentada a leitura do texto, estimulando o leitor a mapeá-las para construir a rede de significações do texto.

Considerando as análises das duas narrativas, parece-nos pertinente afirmar ser o conto do autor uma espécie de “estética de montagem”, uma junção de fragmentos, de textos, ora em epígrafes, ora em citações literais ou em alusão a obras literárias e textos de outra natureza, que condicionam o processo de leitura a uma revisão e ou visitação a textos alheios como estratégia para compreender a narrativa do escritor gaúcho. Os diálogos entre textos revelam, dessa forma, um traço da composição de narrativas de Caio Fernando Abreu que, em virtude de sua ampla manifestação, não podem ser ignorados no percurso interpretativo de seus textos sob pena de ser construída uma leitura superficial e distante da caracterização do caminho formal escolhido pelo autor para representar suas histórias.

## Referências

ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo, 1975.

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: A Teoria do Romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

FRÓES, Marcelo. *Jovem guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/Hucitec, 2008.