

RECICLAGEM E ANTROPOFAGIA EM *O HOMEM QUE COPIAVA*

RECYCLING AND ANTHROPOPHAGY IN
O HOMEM QUE COPIAVA

Flávia Garcia Guidotti

Resumo: O artigo analisa o filme *O homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado, para refletir a respeito da multiplicidade estética pós-moderna. O suporte conceitual utilizado provém da filosofia contemporânea e do pós-modernismo estético. Reciclagem e antropofagia são os principais conceitos trabalhados. A análise manifesta que *O homem que copiava* pode ser tomado como síntese do processo de multiplicidade presente também em outros filmes escritos e dirigidos por Jorge Furtado e que essa multiplicidade lança a possibilidade de novos agenciamentos entre espectador e filme.

Palavras-chave: Cinema; Multiplicidade; Reciclagem; Antropofagia

Abstract: The article analyzes the film *O homem que copiava* (2003) by Jorge Furtado, to reflect on the multiplicity postmodern aesthetic. The support comes from the concept used in contemporary philosophy and postmodern aesthetic. Recycling and cannibalism are key concepts. The analysis shows that *O homem que copiava* can be taken as the synthesis of the process of multiplicity also present in numerous other films by the director and that the possibility of multiple launches of new connections between spectator and film.

1. Professora do Curso de Jornalismo da Unisinos, mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas, bolsista Capes. e-mail: flaviaguidotti@hotmail.com;

Keyword: Cinema; Multiplicity; Recycling; Cannibalism;

Introdução

Este artigo traz uma análise do filme *O homem que copiava* (2003), o segundo longa-metragem escrito e dirigido pelo cineasta gaúcho Jorge Furtado, como pano de fundo para refletir a respeito dos traços de multiplicidade presentes na cultura pós-moderna. Para isso foram utilizados como suporte teórico conceitos provenientes principalmente do campo da filosofia contemporânea. Primeiramente situo o atual momento cultural, relacionando-o com o pós-modernismo estético, em seguida faço uma análise do filme *O homem que copiava* a partir dessas concepções.

Reciclagem e antropofagia

Neste momento, caracterizado por grandes transformações e inovações culturais, diferentes teorias tentam ler, interpretar e dar sentido a esse estado de efervescência cultural. Entre os diferentes discursos que emergem na segunda metade do século XX, principalmente no contexto europeu, trazendo suas contribuições teóricas, destaca-se o movimento que parte daquilo que em 1979 Jean-François Lyotard (LYOTARD, 2000) denominou com sendo o Pós-Modernismo.

Apesar das controvérsias existentes em torno do que seria o pós-modernismo e quais os discursos e autores que nele se inserem, há certa concordância em identificar e aproximar do movimento artistas e pensadores que, apesar de suas diferenças, possuem em comum o fato de não se enquadrarem dentro das principais metanarrativas colocadas pelos princípios iluministas. Ao comentar o sentido que Lyotard atribui ao conceito de pós-moderno, Michael Peters assinala que, muito mais do que uma nova fase, "o que ele está sugerindo é que o pós-modernismo como um movimento nas artes é uma continuação do modernismo por outros meios" (PETERS, 2000, p. 29), sendo muito mais um estilo, uma atitude, do que necessariamente um novo período, e acrescenta que "embora esses diversos pós-modernismos possam ir e vir, o pós-moderno, como uma episteme, como uma posição filosófica ou como uma periodização histórica, tal como o moderno, está aqui para ficar" (PETERS, 2000, p. 29).

De certo modo, o pós-modernismo poder ser tomado em um sentido amplo que envolve tanto as esferas históricas, filosóficas, econômicas e políticas como as dimensões artísticas e culturais. No âmbito desta pesquisa, a caracterização do pós-modernismo enquanto manifestação artística com um sentido estético próprio é importante porque é possível perceber muitas dessas propriedades no cinema produzido por Jorge Furtado, principalmente no filme *O homem que copiava*.

De acordo com Peters, o pós-modernismo é descendente do Modernismo, que, por sua vez, já consistia em uma forma de ruptura com o velho, com o clássico, com o tradicional e de adesão ao novo, ao presente.

o pós-modernismo [...] desenvolveu-se a partir do contexto de alto modernismo estético, da história da *avant-garde* artística ocidental e, em particular, da inovação e do experimentalismo artísticos que se seguiram à crise da representação que culminou com o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo. (PETERS, 2000, p. 17)

Essa crise da representação gerou certo repúdio aos "efeitos do real", que, segundo Aumont e Marie, é "o efeito produzido, em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme), pelo conjunto dos indícios de analogia: tais indícios são historicamente determinados; são, portanto, convencionais" (AUMONT; MARIE, 2003, p. 92). A partir desse desprendimento foi possível uma série de experimentalismos. Alguns artistas cubistas, entre eles Picasso, já nas primeiras décadas do século XX, começaram a compor suas obras não mais apenas com tintas sobre telas ou papéis, mas também a partir de colagens de recortes de jornais, partituras de músicas e outros tantos fragmentos que disputavam espaço na composição de um quadro, de forma semelhante à de Jorge Furtado em seus filmes. Essa colagem de papéis, ou o *papier-collé*, ficou conhecida mais tarde como uma terceira fase do cubismo, ou cubismo sintético. Picasso e Braque foram os responsáveis pela introdução dessa técnica.

Outra tendência que emergiu com o modernismo foi a *pop art* que, segundo Heartney, "festejada no kitsch comercial, reabriu as comportas à cultura de massa e ao gosto da massa" (HEARTNEY, 2002, p. 12). A *pop art* inseriu em sua constituição ícones da cultura de massa e do consumo com a mesma velocidade com que transforma suas imagens em clichês para serem reutilizadas em tantas outras manifestações artísticas e comunicacionais. O quadro *Campbell's Soup*, de Andy Warhol, é um ícone desse período. A sopa está no quadro assim como ele próprio se torna ingrediente de outros pratos, saladas de fragmentos. Nesse sentido, Jorge Furtado também seria *pop* uma vez que recicla imagens e textos de naturezas diferentes para compor seus filmes.

No Brasil, tal reciclagem começou a ser pronunciada pelo movimento antropofágico e acabou tornando-se uma tradição na arte brasileira. A partir do Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, tenta-se inverter a noção negativa de canibalismo como um ato selvagem. Por meio de frases como: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago" (ANDRADE, 1928), Oswald defende a idéia de que o nosso canibalismo seria responsável pela assimilação crítica das idéias e modelos

européus e geraria uma arte brasileira moderna e autônoma. Segundo o autor, é um momento de "transfiguração do tabu em totem. Antropofagia" (ANDRADE, 1928).

No artigo *Esquizoanálise e Antropofagia*, Suely Rolnik tenta pensar os modos de produção de subjetividade que predominam nesta época de capitalismo globalizado e, para isso, faz uma nova interpretação do Movimento Antropofágico nos domínios da estética e da cultura, opondo a antropofagia à imagem identitária. A pesquisadora define antropofagia como um movimento de "engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação" (ROLNIK, 2000, p. 452-453). Rolnik observa que na era do capitalismo globalizado há uma "multiplicação ao infinito das mestiçagens que se operam na subjetividade, com elementos vindos de toda parte do planeta, não importando onde se esteja" (ROLNIK, 2000, p. 454), o que acaba ocasionando um fenômeno de desaparecimento das identidades fixas e uma emergência de identidades flexíveis à medida que se passa a "agenciar elementos de uma infinita variedade de universos e, a partir do que se engendra nesse agenciamento, produzir as múltiplas figuras da realidade – e não só da realidade subjetiva" (ROLNIK, 2000, p. 455), ou seja, as subjetividades são produzidas justamente através dessa tensão entre os elementos de diversas procedências.

Autores como Michel Featherstone (1997) e Michael Peters (2000), por exemplo, exploram o fato de as identidades não-fixas se constituírem e ajudarem a produzir o que eles definem como um estado cultural e artístico emergente, igualmente singular, denominado por eles como sendo o de uma cultura e de uma arte pós-modernas.

Heartney acredita que "o pós-modernismo é o filho indisciplinado do modernismo" (HEARTNEY, 2002, p. 6) e possui duas características principais. A primeira é a presença da mídia. Conforme o autor, "a nossa compreensão do mundo é baseada, antes de mais nada, nas imagens mediadas [...] vivemos dentro da esfera da influência de uma mitologia invocada para nós pela mídia, pelo cinema e pela publicidade" (HEARTNEY, 2002, p. 7). A segunda característica é facilitada pela primeira e caracteriza-se pela apropriação e reutilização de conteúdos que acontecem no auge do pós-modernismo, quando "artistas ligaram seus nomes a obras de outros artistas e chamaram de 'apropriação' o que antes era chamado de plágio" (HEARTNEY, 2002, p. 12).

André Parente também coloca essa participação da mídia no cinema como uma característica "pós-moderna".

Vivemos o mundo da informação, da mediatização, da simulação, onde as linguagens codificáveis (daí a revisitação de gêneros do passado, em particular o melodrama dos anos dourados e o filme policial), os gráficos, os símbolos e as imagens são mais importantes que a própria realidade. (PARENTE, 1998, p. 126)

Parente ainda salienta o fato de o cinema e da mídia refletirem essa situação pós-moderna com certas palavras de ordem como "fim da história, morte do cinema, morte do cinema documental e de autor, *revival*, *remake* etc." (PARENTE, 1998, p. 127). O autor diz que esse movimento começou a tomar forma a partir da década de 80, do século passado, quando o cinema, sem ter mais o que contar, começa a voltar-se para si mesmo e insere em sua constituição "o rádio, a televisão, a publicidade, a história em quadrinhos, a *pop art*, a música e, sobretudo, o próprio cinema, através de gêneros do passado" (PARENTE, 1998, p. 128).

O que ocorre, segundo Parente, é que a situação pós-moderna agencia a ironia, a paródia, o pastiche e os clichês por vezes de forma acrítica. É como se as imagens tivessem o carma de "transformar-se em meros clichês de clichês, que não param de renascer de suas próprias cinzas, para o deleite das 'viúvas' de Hollywood" (PARENTE, 1998, p. 129).

A mudança estética que ocorre nas artes a partir daí está relacionada com a imagem do pensamento de uma determinada época e perpassa todas as formas de manifestações artísticas.

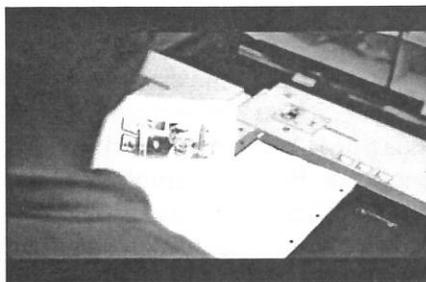
O cinema brasileiro, na mesma direção das transformações dos processos artísticos contemporâneos, tem reciclado em sua constituição diversas linguagens. Os filmes produzidos por Jorge Furtado são exemplos interessantes desse processo por agenciarem histórias em quadrinhos, desenhos animados, recortes de ilustrações de livros e revistas, fotografias, poesia e outras linguagens. Dentre todos os filmes de Jorge Furtado, *O homem que copiava* destaca-se no quesito reciclagem, como veremos a seguir.

O homem que copiava

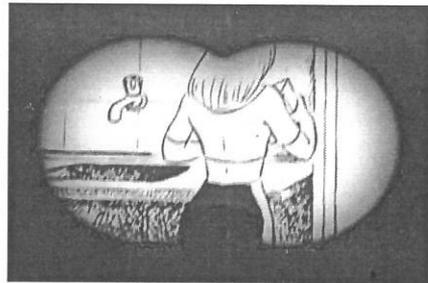
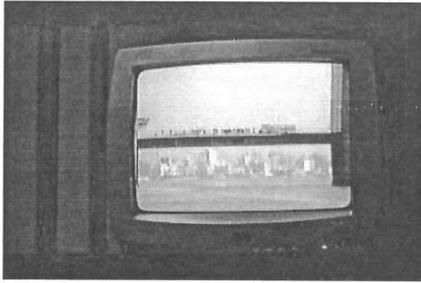
"A vida é original, o resto é cópia". O slogan de *O homem que copiava* antecipa o que iremos encontrar no filme, que conta a história de André, operador de fotocopiadora, que precisa de 38 reais para impressionar Sílvia, que mora no prédio em frente ao seu e é vendedora em uma loja de artigos femininos. O dinheiro move a história e, para consegui-lo, André vai copiar notas de cinquenta reais, assaltar um banco e ainda ganhar na loteria.

A ótica principal do filme é a de André, que, num longo monólogo em *off*, apresenta seu universo: nome, cidade onde mora, local onde trabalha, o que costuma fazer, como seu serviço é executado. A narrativa subjetiva obedece a uma ordem não-linear que pula do passado para o presente a todo o momento, e é acompanhada de um olhar objetivo que mostra imagens de André em seu cotidiano. Essas imagens são montadas paralelamente a *flash-backs*, que funcionam como linhas de fuga, tanto da linearidade do texto narrado como do fluxo imagético, já que essas recordações são inseridas às vezes em preto-e-branco, outras através de desenhos animados, ou ainda por histórias em quadrinhos.

O personagem de André é criado para facilitar o hibridismo no interior do filme. Além de "operador de fotocopiadora", uma profissão bastante metafórica tanto da diegese do filme como da forma como ele é materialmente composto, André é também desenhista e costuma representar as coisas que almeja através de seus desenhos e colagens, que possuem uma estética com clara inspiração *pop*. As ilustrações são compostas através de recortes de revistas, jornais, sobras de fotocópias malsucedidas, tudo isso completado por desenhos feitos através de diversas técnicas e materiais. André faz também histórias em quadrinhos, que, quando ilustram alguma parte da narrativa do filme, são interpretadas pelo protagonista com diferentes tonalidades de voz para diferentes personagens.



Tanto pelas coisas que copia em seu trabalho, como através das descobertas pelo *zapear* da TV ou ainda pelo universo que recorta através de seu binóculo, André monta seu mundo com imagens aos pedaços e, assim, vai compondo sua história particular, composta de partículas. É assim também que Jorge Furtado vai compondo seu filme. Se André, como operador de fotocopiadora, copiava livros, trabalhos escolares, dinheiro, etc., Jorge Furtado, como roteirista e diretor de filme, copiou desenhos animados, histórias em quadrinhos, poesias, a televisão... Nesse sentido, *O homem que copiava* é o protagonista André, interpretado por Lázaro Ramos, e é também Furtado.



O que mais surpreende em *O homem que copiava* é o hibridismo de linguagens de elementos utilizados em sua composição. De que maneira Marilyn Monroe, Shakespeare, Pelé, anjos e galinhas poderiam dividir o mesmo espaço? Vejamos como, na busca dessa colagem do mundo pessoal de André, esses elementos são inseridos no filme.

A multiplicidade se insere logo no início do filme, na representação da infância de André, que acontece através de animações e histórias em quadrinhos. O personagem criado pelo protagonista para se representar é *Zeca Olho*, um menino de um olho só, que mora com a avó, *Vó Doutrina*. *Zeca Olho* é André construído em cima do fato que o protagonista considera a "burrice" de sua vida (André deixa seu colega Mairoldi cego de um olho com uma garrafada); *Vó Doutrina* é montada a partir da fotocópia falhada de Eleanor Roosevelt, que era casada com o Presidente Roosevelt, que além de ser o nome da rua onde mora era também conhecido pela "doutrina", que André acredita ser um "conjunto de regras".

Em cada momento em que a narrativa remete à infância de André, Jorge Furtado opta por experimentar uma linguagem diferente. Às vezes, as histórias de *Zeca Olho*, ou melhor, de André, são representadas por histórias em quadrinhos esboçadas em papel; nelas, a câmera desloca-se de forma um pouco rudimentar sobre o papel; outras, através de história em quadrinhos arte-finalizadas em computador, e a câmera move-se suavemente da esquerda para a direita; outras através de animações digitais dos mesmos desenhos. Em todos os casos, há a narrativa de André ao fundo.



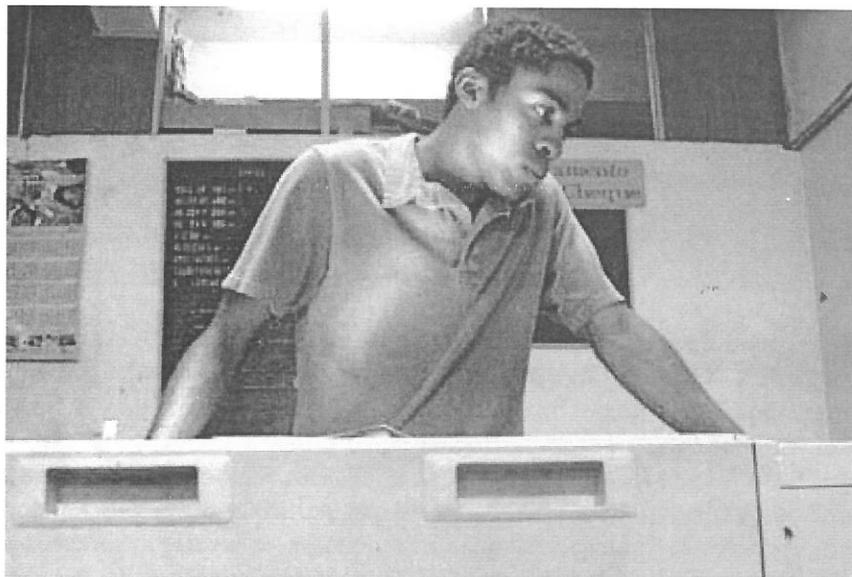
É interessante observar que Jorge Furtado opta por organizar um fragmento temporal (nesse caso a infância) através de linguagens que são bastante apreciadas pelas crianças.

Outro recurso utilizado por Jorge Furtado acontece quando André apresenta sua mãe, através de imagens filmadas, porém presas a quadros, como os de histórias em quadrinhos, que se movem na tela, de baixo para cima, numa alusão ao comportamento repetitivo da mãe. Para complementar, o fato é narrado por André também de forma maquínica:



Minha mãe arrasta o chinelo do banheiro para a cozinha. Schlac, schlac, schlac, schlac. Abre o armário, pega um copo, fecha o armário, abre a geladeira, pega a garrafa d'água, fecha a geladeira, enche o copo, não todo, a metade, abre a geladeira, guarda a garrafa, pega o copo, abre o filtro, enche o copo, fecha o filtro, arrasta o chinelo da cozinha pro quarto e diz: "Boa noite, meu filho, eu vou deitar. Televisão me dá um sono". (Voz subjetiva de André)

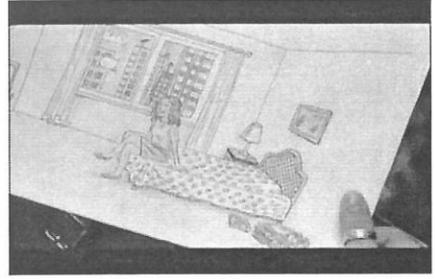
O protagonista tem sua subjetividade bastante marcada pelo zapear da TV, que está presente em diversos momentos do filme. Ao apresentar o lugar da TV em sua vida, André diz ver bem pouco de tudo e preferir ver sem som, "como uma lareira ou um aquário iluminado". Diz gostar mesmo da luz em movimento, que é também o que mais lhe agrada em seu serviço, a luz que passa enquanto a máquina funciona – luz que reflete em sua cara, gerando um efeito como se André estivesse sendo escaneado, como se sua imagem estivesse sendo captada e exposta ao mesmo tempo em que ele se apresenta através do texto narrado em *off*.



A mistura de imagens de diversas procedências também acontece no pensamento de André, como ocorre quando lembra da época em que trabalhou como empacotador de supermercado, mas sonhava em ser jogador de futebol. O *flash-back* é montado através de imagens em preto-e-branco de André jogando futebol, em paralelo com imagens de arquivo de Pelé, na copa de 70, comemorando vários gols; porém, em meio ao jogo, aparece uma mulher que o chama para o presente, reclamando por ele ter colocado a lata de azeite em cima das frutas.

Relações intersemióticas também estão presentes no filme. Da janela de seu quarto, André enxerga um mundo recortado através de um binóculo numa clara referência ao filme *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock, um clichê presente em boa parte dos filmes *voyeuristas*. Jorge Furtado, em entrevista para a Revista *Época*, diz que *O homem que copiava* é um filme "sobre cinema, sobre como montar um filme a partir do olhar" (EDUARDO, 2003).

O binóculo de André é um elemento muito importante no filme, porque ao mesmo tempo em que lhe permite recortar o mundo a seu modo, também ajuda a unir o espaço fragmentado que o personagem tenta reorganizar da mesma forma como se monta um quebra-cabeça. A imagem do quarto de Sílvia, por exemplo, chega até ele através de diferentes fragmentos refletidos por um espelho articulado pela porta do guarda-roupa da menina. André compõe um painel quase fiel ao quarto de Sílvia através da montagem mental dos diversos ângulos permitidos por esse espelho.



Dessa forma o filme vai fluindo como um jogo de revelações e percepções. O auge da imagem-percepção ocorre quando Sílvia é presenteada por André com a cortina japonesa e, finalmente, o quarto revela-se, a imagem-percepção rapidamente passa à imagem-afecção, ao som da *Sinfonia 41* de Mozart, que se intensifica até o momento de outra revelação, outra imagem-percepção – o pai de Sílvia observa-a tomando banho, através do buraco da fechadura –, que passa à imagem-afecção na sua forma mais usual, através de um *close-up* de André, que se desdobra em ação quando ele se desespera e sai de casa. A imagem-afecção passa à imagem-ação através da imagem-pulsão, que, segundo Deleuze "compõe-se de *fetiches*, fetiches do Bem e do Mal: são fragmentos arrancados a um meio derivado, mas que remetem geneticamente aos *sintomas* de um mundo originário operando sobre o meio" (DELEUZE, 2005, p. 46). Essa seqüência revela a imagem-movimento em suas três variações.

As múltiplas imagens são agenciadas através de uma composição dialética, onde uma cena completa a anterior, porém não mais como na montagem clássica, onde há o corte entre duas imagens sucessivas, e sim através de sobreposições, de transparências, ou ainda de imagens simultâneas apresentadas pela tela recortada por inúmeras tomadas.

Na tentativa de reordenar o caos formado por um conjunto de signos incompletos, às vezes sem significação, que compõem o universo de André, Jorge Furtado optou por uma narrativa absolutamente picotada, em que algumas palavras vão sendo explicadas como um hipertexto, lembrando um recurso utilizado também em *Ilha das Flores*, onde a simples referência a uma palavra pode dar origem a um esclarecimento paralelo sobre a mesma. Embora composta por essas interrupções e redirecionamentos, a narrativa mantém-se ágil, passando de um assunto para outro rapidamente para que o espectador não perca o interesse pelo filme.

Nos últimos dez minutos do filme, a narrativa é assumida por Sílvia, que reconta a história através de uma livre interpretação de *Carta ao Pai*, de Kafka. Para fechar o quebra-cabeça, Sílvia diz: "Numa carta tudo acontece rápido, parece que as coisas se encaixam. A vida é mais complicada que um quebra-cabeça. Mas acho que eu consegui, escrevendo

esta carta, contar quase a verdade. E só isso já me deixa mais tranqüila. Agora parece mais fácil entender a vida", remetendo também à importância da narração, uma constante no filme.

O homem que copiava nos leva a pensar sobre a fragmentação das informações que recebemos. Jorge Furtado, em entrevista a Cléber Eduardo para a Revista Época, diz: "a fragmentação faz parte de minha geração, que sabe um pouco de tudo, mas não sabe muito de nada" (EDUARDO, 2003) e, se a geração de Jorge Furtado já tem sua subjetividade formada pela recepção de muitas mensagens através de diversos meios, a geração de adolescentes e jovens de hoje está ainda mais marcada pela multiplicidade, porque mais meios surgiram, gerando uma maior profusão de mensagens.

A reciclagem, reutilização e reordenação das imagens pode trazer novos rumos e sentidos aos dados figurativos, e é daí que vem a força de *O homem que copiava*. Da mescla de vários elementos, da polifonia de discursos, linguagens, temas, estéticas, num exercício de extrema exploração do meio que pode gerar uma recriação constante de sentidos. E Jorge Furtado sabe e gosta disso. Em entrevista ao *site* Pílula Pop, dessa vez copiando Umberto Eco, Furtado diz que "a intertextualidade não convida a todos para o mesmo banquete" (OLIVEIRA, 2005).

Enfim...

Por fim pode-se dizer que a diversidade e multiplicidade presente na produção do filme em questão rompe com os modelos dominantes da análise cinematográfica sustentados pela teoria da representação. Através de um jogo de citações onde são agenciadas obras clássicas da literatura (como um soneto Shakespeare e fragmentos de *Carta ao Pai* de Kafka), obras importantes da história do cinema (como *Janela Indiscreta* de Alfred Hitchcock), imagens de televisão, histórias em quadrinhos, desenhos animados *O homem que copiava* inova no processo de produção, gera novas imagens e levanta outras possibilidades de análise quanto: a recepção, a cultura cinematográfica, a constituição do Sujeito e o próprio pensamento moderno.

Referências

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. Originalmente publicado em Revista de Antropofagia, n.1, ano 1, maio de 1928, São Paulo. Disponível em:

<<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>>. Acesso em 26 dez 2005.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2).

EDUARDO, Cléber. Em entrevista a ÉPOCA, o cineasta Jorge Furtado fala do seu novo filme. Revista Época. n. 264. 9 jun. 2003. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT550012-1661,00.html>>. Acesso em: 12 mar 2005.

FEATHERSTONE, Michel. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel: Sesc, 1997.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 6. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

OLIVEIRA, Daniel. O cara que inventava. In: *Site Pilula Pop*. Se o pop é uma droga, somos a bula. Disponível em: <<http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=11>>. Acesso em: 24 dez 2005.

PARENTE, André. Um Cinema Pós-Moderno? In: _____. *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (Coleção Estudos Culturais, 6).

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropologia. In: ALLIEZ, Éric. (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000. (Coleção TRANS). p. 451-462.