

CORTES, SUSPENSÕES, RASURAS: UM TEXTO PÓS-MODERNO, POR QUE NÃO?

Lenirce Sepúlveda (UFF)

RÉSUMÉ:

Le but de ce travail est de situer l'oeuvre fictionnelle de Caio Fernando Abreu dans le panorama de la littérature brésilienne contemporaine. Pour autant, on met en relief l'importance de texte, qui a un compromis avec notre époque, en tant que discours post-moderne: espace de réflexion et de problématisation des questions de la différence et de l'altérité.

O único meio de suportar a existência é despojar-se na literatura como numa orgia perpétua. (Flaubert)

Para Caio Fernando Abreu, ficcionista gaúcho, um dos mais expressivos nomes do conto contemporâneo brasileiro, a orgia era a própria suportaçãõ do existir, o anteparo ao drama de estar no mundo — enquanto a literatura, o espaço de representação desse mundo e de refazimento do sujeito, sujeito fendido, fragmentado nos caminhos e descaminhos do estar-aí.

Estrangeiro em seus próprios sítios, garimpou outras terras. Buscou, sonhou, perseguiu incansavelmente o seu lugar no mundo. Onde este lugar? Por trás de que tantos rumos existiria? Introduzindo o seu último livro *Estranhos Estrangeiros* (1996a), define-se com um fragmento tomado de Miguel Torga: *Pareço uma dessas árvores que se transplantam, que têm má saúde no país novo, mas que morrem se voltam à terra natal.*

Definiu-se, também, como transgressor, rebelde, clichê. Como louco, viciado e homossexual foi por outros definido. Cabe-nos agora, ao menos em leve esboço, tentar apreender alguns dos seus traços. E se não é fácil a tarefa, é certamente apaixonante.

Sabendo que o trabalho acadêmico mais que paixão exige lucidez e persistência, procuraremos amparar-nos em pressupostos teóricos que tornem mais segura a empreitada. Trazer para a instituição acadêmica aquele que em todos os momentos de sua obra (vida?) primou pela ultrapassagem dos códigos instituídos e pela

afronta ao "politicamente correto", é tarefa ousada porque implica em desconstruir uma imagem, em desmontar algumas máscaras para deixar surgir o novo. É este o nosso desejo: trazer para a universidade — espaço da busca e da pesquisa — a literatura do quase desconhecido, do ultimamente tão comentado Caio Fernando Abreu. (É intencional o paradoxo!)

Já avançada a nossa pesquisa, fomos surpreendidos por sua morte. E suspensa pelo inexorável a entrevista que tínhamos marcado. Alguns planos, algumas idéias tiveram que ser deixados de lado — pois, de repente, o ilustre desconhecido no Brasil, virou manchete: o fascínio perverso pela AIDS colocou-o no espaço em que já deveria estar por competência (ou genialidade?).

Acalmado o vendaval, prosseguimos. É pela solidão da cidade grande, pelas noites vazias e escuras, por becos violentos e miseráveis que vamos caminhar. Nesses frios centros urbanos, onde paixão e desamparo se misturam, não serão de alegria os nossos encontros. O texto é ácido. Cortante. Verdadeiro. Em labirinto escorregadio, viscoso, onde palavrões grafitados a sangue decoram as paredes, que a todos enjaulam, é que nos meteremos. É este o terreno. Um texto sobre textos: leituras e releituras de outros personagens e autores. Saberes que se entrecruzam e se conjugam na tessitura de um novo texto que, mesmo pontilhado por tantas vozes, traz a marca inconfundível do criador. Do criador que não dispensa falar de sua criação: escala, no mesmo jogo, autor /narrador — lança e é lançado nas mesmas redes. Armadilhas. "No Centro do Furacão" — em homenagem a Clarice Lispector, aí, o divagar sobre a sonoridade e significação da palavra voragem:

Queria tanto poder usar a palavra voragem. Poder não, não quero poder nenhum, queria saber. Saber não, não quero saber nada, queria conseguir. Conseguir também não — sem esforço é como eu queria. Queria sentir, tão dentro, tão fundo que quando ela, a palavra, viesse à tona, desviaria da razão e evitaria o intelecto para corromper o ar com seu som perverso. A-racional. Abismal. (1996b: 42)

Ao mesmo tempo que o ser em perpétua solidão é sujeito marcado por uma cisão básica que deixa emergir o duplo e a multiplicidade de faces — como um Narciso que não consegue desprender-se do espelho — essa mesma solidão o endereça ao outro e instaura o espaço para as diferenças: duendes - cabala - astrologia - umbanda - música - literatura - cinema - artes plásticas etc. . O diálogo é ao "infinitum"; tudo regado com muita música, em cenário teatral e com alguns *clips* hollywoodianos. Diálogos entremeados de citações em outras línguas: "London, London or Ajax, Brush and Rubbish" (1996a:43) é escrito num português recheado de inglês, espanhol, "portunhol" — de portu-ínglês? — com uma ou outra fala em italiano ou francês. O amálgama das línguas como a traçar a desorientação do exilado, do emigrante que buscou o exílio tentando escapar do problemático Brasil dos anos 70, e acaba virando rebanho, perdendo a identidade em terra estranha. Mas este texto traz um desafio: Como traduzir sem deformar? Como apreender o intraduzível que desliza de uma

língua para outra? "*Bien Loin de Marienbad*" foi escrito em francês. Já *Les dragons ne connaissent pas le paradis*, escrito em português e traduzido para o francês, teve na França uma acolhida muito maior do que no Brasil. *Onde andaré Dulce Veiga?*, traduzido para o alemão, suscitou grande interesse do público na feira de Frankfurt em 94. Ao citar (e como cita!) autores estrangeiros, Caio costuma preservar a língua de origem — talvez como recurso de não perder nenhuma nuance da expressão original.

O trânsito, porém por idiomas diferentes, o emprego de várias línguas num mesmo texto — além de testemunho do sujeito à deriva, não testemunharia também o seu permanente endereçamento?

Vozes que se enlaçam, que ecoam umas nas outras como que a buscar na palavra do outro a sua completude: vejamos o diálogo entre estes dois textos:

Cá entre nós: fui eu quem sonhou que você sonhou comigo Ou teria sido o contrário?(1996b:69)

Chang Tzu sonhou que era uma borboleta e não sabia, ao acordar, se era um homem que tinha sonhado ser uma borboleta, ou uma borboleta que agora sonhava ser um homem.(Borges,1979:132)

Um outro desafio: os textos mais simbólicos (justamente os que foram escritos no período do governo militar) nos quais muitas vezes a idéia central vem encoberta por mitos e sonhos, deslizam em delírios e fantasias. Nestes textos a palavra se inaugura como espaço do fingimento e da trapaça e o discurso se faz representação: caminha por aí *O Inventário do Ir-remediável* — publicado em 70, mas escrito a partir de 64.

"Pela Noite" narra o percurso de dois jovens, sem perspectivas, que partem pelos caminhos da noite em busca de algo maior que o preenchimento do vazio e o mascaramento da solidão. A mesma solidão que impulsiona a interminável procura de "K" em "*Bien Loin de Marienbad*"; que desamordaça a voz para o grito desesperado em *Les dragons ne connaissent pas les paradis*; que mobiliza os personagens anônimos a deixarem tudo e saírem pelo mundo, sonhando ir ao encontro de *Mel & Girassóis*. Viagens, procuras. Encontros e Desencontros: itinerário do sujeito que diante do próprio esfacelamento busca no outro a composição do si mesmo. Mas essas idas que não têm propósito, retornos que de bagagem só trazem vazio e desejo de partir de novo, só fazem justificar a movência daquele que, em permanente deriva, em nada se quer fixar.

Viagens. Contos. Pequenos universos a revelarem a estrutura da vida, a pequenez do palco para aquele que, frente à existência, é puro anseio de liberdade. Alçar vôos. Correr estradas. Mesmo sob pena de.

Em *Inventário do Irremediável*, que em edição revista em 1995 passou a *Inventário do Ir-remediável*, perdendo um pouco do pessimismo anterior, Caio oferece ao leitor alguns textos entrecruzados pelo momento histórico dos anos do regime militar.

São todos indagadores, auto-reflexivos e bastante referentes a um momento e a fatos que os circunscrevem a um contexto histórico-político. " Metáforas de um tempo , estes textos vêm marcados por funda ironia — mas não são demolidores, apenas problematizam, num subtexto acentuadamente ideológico, as incoerências e os desmandos de um tempo em que não se podia falar. Não é uma bandeira desfraldada. Não é um grito de rebelião: são constatações amargas e pungentes de dramas que aconteciam por trás dos bastidores — portanto não vêm a palcos iluminados; são alegorias, *flashes* de uma época que se quer esquecer mas não deve ser esquecida; nuances de uma geração encurralada, com a qual temos uma dívida que nos desassossega. Mas essa avaliação crítica não é ajuizante nem se pretende moralizadora, é mais uma forma de passar pelo terreno do contraditório e tentar uma acomodação. E como são textos escritos numa época em que a palavra era proibida, as palavras estão ali dissimuladas, dúbias, já que a representação faz parte do jogo da linguagem. Esses textos não ficaram todos no *Inventário do Ir-remediável* — embora lá se encontre a maioria deles — alguns intercalaram-se em *Morangos Mofados* (1982), outros em *O Ovo Apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977). Como uma denúncia que não podia ficar guardada, tinha que freqüentar vários espaços para ser exposta a todos os olhares. E destes textos escapam palavras-frases-referências-símbolos que vão a outros, e assim vão formando uma cadeia, já que também é disso que querem falar.

Em "O Dia que Júpiter Encontrou Saturno" (1982:125) — metaficção historiográfica, não é ficção (houve de fato, neste dia, uma conjunção astral), num encontro casual, dois jovens que já haviam sido assassinados estabelecem um estranho mas coerente diálogo. Diálogo que vai desvelando o tema da solidão, da procura, da partida — temas caríssimos a Caio — entremeados de símbolos que remetem para a repressão, para os abusos e arbitrariedades do regime militar. Na verdade, estes textos o que pretendem é relativizar, desmistificar uma história oficial mas sem perder o seu estatuto de texto literário, a sua identidade ficcional, de vez que não se propõem a ser documento que retrate uma época. Apropria-se do histórico e traz ao campo do ficcional. O próprio ato de deslocar já provoca o estranhamento que impele à reflexão — pois o recorte de um fato que é tratado convencionalmente dentro do processo histórico, no mínimo faz, com o seu deslocamento, desviar o treinado olhar costumeiro, a fim de, com a quebra da lógica, se quebre também a acomodação desse olhar.

154 O encontro de Júpiter e Saturno, o encontro real dos astros — é o encontro do rapaz e da moça — o encontro simbólico dos jovens que pareciam pintados em aquarela: *ela já não sentia nada fazia tempo, mas tinha as suas memórias e eram tantas; ele, de pouco se lembrava, mas desejava viver em Júpiter onde as almas são puras e a transa é outra.* Haviam morrido em dezembro, com cinco tiros nas costas, e

agora estão ali falando do *Sol que já foi embora da estrada que escureceu* — metáfora do A1-5 que se instalara. Um de virgem, outro de capricórnio, ambos signos de Terra. Terra. Chão. Sete palmos bastou para cada um — ela “parada”, ele “perdido” marcando um encontro para vinte anos depois. Para os que sobraram era tempo de exílio: *Amanhã vou me embora para Paris* Tempo de desaparecimentos misteriosos: *no meu cartão vai ter uma pedra suspensa sobre o mar* (p.126/129).

Fala de um tempo que existe e que devora, onde o *natural é as pessoas se perderem* — principalmente quando se negam a uma *palavra ou gesto suficientes para modificar os seus roteiros*. (p.129) Mas que palavras e que gestos seriam estes capazes de modificar destinos? Esquerda. Direita. Apenas uma questão de posição? Tempo de solidão. De caminhar discreto — para não chamar a atenção de ninguém — num piso instável: o rapaz / a moça não foram fantoches manipulados por alguém que não mostrava a sua cara? Desse tempo de conflitos, porque de desconfiança, de amarga solidão — o autor nos fala numa linguagem abstrata, mas intertextual, ao som de Lennon, Caetano e tendo ao fundo um óleo de Gregório Gruber. E remete a Pessoa: *O sol foi embora. A estrada escureceu. Mas navegamos* — enfim, *navegar é preciso*. (p.129)

Recusar as fronteiras entre a ficção e a vida, parodiar o histórico, ir ao âmago da questão é uma forma de deixar entrar a diferença e de operar mudanças. Com seu discurso ex-cêntrico descrystaliza verdades, desconstrói certezas, verdades e principalmente abala um discurso masculino/heterossexual/branco/ocidental/elitizado e de direita. Em “Os Sobreviventes” (*Morangos Mofados* p. 17), há a narrativa amarga de um caminho interrompido, do vazio diante do desmoronamento de um sonho de toda uma geração — a que sobreviveu ao golpe. Espelho, deixa entrever a imagem de um tempo: ditadura, sonho hippie, liberação sexual, volúpia das drogas e o exílio. Como se fosse um balanço, “o inventário do irremediável”.

O que faz o escritor é contextualizar as contradições da história num texto que coloca em cena questões essenciais para ele — daí colocar-se muitas vezes como sujeito, colocar-se no palco da escritura para participar de um drama que, sendo de sua geração, é o seu próprio.

O conto “Os Sobreviventes” é iniciado com uma indagação, que já nos prepara para o seu teor pós-moderno, para o seu tom reflexivo e questionador. Um diálogo em que o borbulhar de idéias, que se atropelam, jorram paralelas, num texto de sete páginas, mas parágrafo único, como uma represa que arrebatada se deixa entornar. Linguagem represada, mas que ao soltar-se não encontra través, ignora barreiras, vai rompendo limites, rasurando fronteiras entre a ficção e a realidade, entre o narrado e o vivido. Vozes que se cruzam, mascaram, desmascaram e compõem um texto multifacetado, que aponta muitas direções, infinitos acenos. Um texto que fala de fantasias escapistas, de viagens concretas, de viagens sonhadas. Viagens. Mas

viagem nem sempre é fuga, muitas vezes é procura, desejo de trocar experiências, de se fazer marcar, de crescer no coração do outro. Deixar para trás o tempo das passeatas, de pichar muros, tempo de atos públicos, é deixar para trás sonho e luta, é também ir em frente e permitir um mais-além: abrir caminho para seu texto, que é veneno, e envenenamento de outros dizeres. Contínuo movimento. E nessa movência instaura o novo, abre-se às diferenças. Viagens: apelos e endereçamentos; busca de parceria e promoção do outro.

Inicia "Os Sobreviventes" dando um protocolo de leitura: para se ler ao som de Angela Ro-Ro. Muitos dos seus textos são escritos ao som de Billie Holliday, Erik Satie, Caetano etc. . E/ou são endereçados a outros tantos. O seu dizer é sustentado pela música, a sua vida não prescinde da sonoridade. Se a luta com as palavras, o enredar-se com a escritura é deparar com a incompletude, com o signo da ausência, a música preenche o vazio, dá consistência ao ato de existir. No presente texto recorre ao "Noturno número dois em mi bemol" de Chopin.

Em "O Dia que Júpiter Encontrou Saturno" (1982:125) o rock barulhento parou e a voz de John Lennon cantou *every day, every way is getting better and better*. Parodiando os evangelhos, nem só de rock vive o homem. Valia tudo: Lennon, Wagner, Pink Floyd. Muito Wagner. Muita Billie Holliday. Cantares. Cantigas de roda. Pontos de umbanda. O canto consagra a existência, disse Rilke:

O canto, como o ensinas, não é o querer nem busca do que quer que seja de atin-gível. Cantar é existir. Para o deus tão factível. Mas nós, quando é que somos? (1993:149)

Voltando à conversação, o texto logo no início remete a Rimbaud, aparentemente estabelecendo uma associação viagem/partida/aventura. Rimbaud/Caio, seres em permanente exílio, espíritos nunca plenamente saciados. Um apaixonado pela escritura, Caio, sem dúvida encontrou no poeta francês um bom interlocutor e no seu *Barco Ébrio* palavras que marcaram a sua rota. Para Rimbaud a vida integrava-se à arte e ambas tinham que ser permanentemente alimentadas de movimento, renovação, reinvenção: o artista tem que empenhar-se num trabalho árduo com e sobre a língua, mas para operar a língua é preciso reabastecer-se nas fontes de um viver intenso.

O texto, no entanto, também fala de palmeiras e abacaxis — para que o leitor não perca o fio da questão central — e codifica um pedaço do mundo, no caso o Brasil; uma geração de sobreviventes; a desmontagem de um sonho. Passa pelo histórico, ultrapassa esse histórico, faz o seu recorte e caminha pelos descaminhos. Sem mapas, sem roteiros.

156 Os percursos são muitos, vão de Janis Joplin a Teresa de Calcutá. E a antítese tem muito a ver com o sujeito dividido — repete-se por todos os seus textos: juntos o bem e o mal, o socialmente aceito e o marginalizado. *Jornada de oito horas diárias*,

crediários atrasados, maus orgasmos / de que valeram tantos pontos de vista sócio-políticos; tanta tensão mental-espiritual-moral- existencial; tantos livrinhos de Marx-Marcuse-Reich-Castañeda / macrobiótica-psicanálise-drogas-acupuntura-ioga-dança-natação-cooper-astrologia-patins-candomblé-boate gay-ecologia- para depois só restar um nó no peito e na boca um gosto amargo. Morangos mofados? perguntamos nós.

Pelos tantos percursos a busca incessante do grupo, da tribo, que garantisse uma identidade. A constatação de que nem pelo extravio há uma certeza de se constituir. "Os Sobreviventes" é o itinerário (do discurso) de dois personagens anônimos, sem eira nem beira, mas que beiram a tudo na sede de tocar a completude: ambigüidade sexual, drogas, suicídio, loucura. O sujeito como um ser disposto. Solidário. Solitário.

Solidário e positivo diz o texto. Que fazer se vivemos num tempo em que positivo é signo de fim?

Diante da ambigüidade da palavra, viajemos pelo sabor tropicalista do texto, pelo diálogo expresso com Ana Cristina César — diálogo em que as vozes se misturam, se atravessam e confirmam o sujeito, que não quer se submeter a uma razão cartesiana, que é ser-aberto, que é poder-ser, ser referido a infinitas possibilidades, a infinitas inquietações. Caio conjuga num mesmo texto o encantamento das narrativas populares destinadas ao grande público e uma literatura sofisticada, ampliando assim a rede de leitores e estendendo o leque de significações ao infinito. Deixa falar as fotonovelas italianas (Rossana Galli, Franco Andrei, Michela Roc, Sandro Moretti) e isso resgata um tempo que ficou para trás — tempo de sonhos, de ideais românticos, de compromisso com o amor. Também fala Virgínia Woolf — compõe a atmosfera sombria, metáfora da "nuvem escura" que desceu sobre o país — paisagem no mínimo angustiante. De Virgínia, a composição do clima introspectivo, desbravamento interior, caminho aberto à custa de dor e luta: o drama da busca da identidade do sujeito, da escolha e do traçado do caminho. De Virgínia ainda a construção do texto sem enredo, sem parágrafos, rolando direto da consciência, porque é vida pulsando. Além disso as indagações e reflexões falam do repúdio, da não-aceitação de um tempo imposto.

As fotonovelas citadas — as italianas, influenciadas pelo cinema neo-realista da década de 60, histórias fortes, duras, trazem à tona os conflitos de classe, as diferenças sociais. Janis Joplin, embora a beleza da voz, tem a imagem ligada ao extravio e à morte. Madre Tereza de Calcutá é o bem, mas um bem associado à fome e à miséria. A paisagem é sombria e à espreita dos caminantes estão sempre a dor, a falta ou a velha *Angst*. Daí o apelo de Caio (sujeito-narrador) à energia vital de Reich ou a antipsiquiatria de Laing: Buda-mamãe Oxum-Jesusinho-um poster de Freud — vale tudo para ajudar a travessia do rio lodoso, cheio de juncos sombrios. O texto

soa como desabafo, pedido de socorro: pedido para sobreviver às perdas e a tudo que lhe foi tirado. De uma grande noite de sonhos e alegrias perdidas, só lhe restara a certeza de que até a esperança lhe foi roubada.

Diante dos olhos de um dos personagens, *cadáveres se decompõem* juntamente com o espírito de luta e o potencial criativo. Metáfora de um tempo de silêncio, o texto fala pelas imagens. Fala da repressão: *não me permitiram ser a coisa boa que eu era*; fala de uma época mais antiga em que o sonho era possível: *a causa precisa de sua cabecinha privilegiada*; fala de um tempo de falta e desesperança: *atordôo minha sede com sapatinhas do Ferro's Bar*; fala de telefones que não tocam; de marcas no rosto, nos corpos e corações. É um texto amargo, de partidas: *Sri Lanka, quem sabe?* — pois aos que ficam só resta "chafurdar" na dor, rastejar sem fé alguma.

Em "Os Sobreviventes", a voz narradora se desdobra em duas — um narrador masculino, que inicia o texto, e um narrador feminino, que coloca em questão a voz do primeiro. O intercalar das vozes o que faz é processar uma integração, pois quando desdobram suas diferenças, expõem com mais clareza a paisagem de um tempo — ou o recorte dessa paisagem. A visão do homem e da mulher, como a fomentar a dupla face do mesmo: masculino/feminino não são pólos de oposição, mas faces complementares, que apontam para o um que é dois, para o um que, não aceitando limites, busca a inteireza num outro igual.

Também em "O Dia que Júpiter Encontrou Saturno" — texto poético desenhado com suaves pinceladas surrealistas, as vozes se misturam, as falas se intercalam (a atenção do leitor é requisitada o tempo todo): homem/mulher se colam na figura do um — o um que pode ser muitos, porque símbolos de uma geração. A emoção contemplativa diante do quadro de Gregório Gruber, a necessidade de deixar-se comandar pela música que estava tocando, a troca de opiniões sobre as experiências (pessoais?) vividas são traços de união: entrelaçam os dois em um: um fio que aponta para o mergulho na vida do sujeito autor/narrador, o um que não se deixa rotular pelo logocentrismo, pois que é plural, ex-cêntrico, polivalente (as mil e uma correntes alternativas).

O masculino/feminino, apresentado em personagens líricos, simbólicos, reflexivos, desadaptados ao mundo e a sua própria natureza, coloca em cena a recusa a ter que viver um papel previamente determinado, e expõe a perplexidade do que se vê diante da escolha. Por estes textos circulam várias línguas, várias pátrias, várias tribos, várias vozes. Ser um é ser dois. Ser ímpar é ser vários. São textos que denunciam o incômodo do sujeito diante da lei, diante de um grande Pai manipulador — revelando sobretudo a recusa às arbitrariedades dessa lei, aos significados estabelecidos e a ousadia de atirar-se ao mundo para traçar ele mesmo as suas alternativas. Através da escrita, Caio sujeito/autor deixa falar a diferença e põe em cena o reprimido — o marginalizado por uma sociedade centrada no logos. Deixando falar o corpo, deixa

falar a vida, escancarara as portas a Dionisos e deixa vir-o-ser, usando uma expressão heideggeriana.

Olha, antes do ônibus partir eu tenho uma porção de coisas para te dizer, dessas coisas assim que não se dizem costumeiramente, sabe, dessas coisas tão difíceis de serem ditas que geralmente ficam caladas, porque nunca se sabe como serão ditas nem como serão ouvidas, compreende? (1975:103)

Estas palavras fazem parte do conto "Para uma Avenca Partindo", re-escrito em 1992. Palavras que soam como promessa, revelação do que ficava calado mas que urge brotar, pois há um tempo em que não se permite silêncio. Tomando-as agora pensamos que bem poderiam estar fechando o seu último texto, escrito em fevereiro de 1996 — já que também era tempo de partida. Que é a obra de Caio Fernando Abreu senão uma permanente lição de coisas? *Coisas que não se dizem costumeiramente* (p.103), que ficam lá no fundo a nos "catucar", a remexer em feridas, a sacudir o pó de preconceitos; coisas que geralmente ficam caladas mas que ele alardeava aos quatro ventos — pois suas palavras, traduzidas para o inglês, italiano, francês, espanhol, viajaram corações e pátrias. Do como serão ditas, do como serão ouvidas, coloca em questão a própria ambigüidade da palavra, a sua dupla face, como afirma Jacques Lacan:

[...] a palavra não tem um único sentido, o termo um único emprego. Toda palavra tem sempre um mais-além, sustenta muitas funções, envolve muitos sentidos. Atrás do que diz um discurso há o que ele quer dizer, e atrás do que quer dizer, há ainda um outro querer dizer e nada será nunca esgotado... (Lacan, 1983:275)

Jacques Derrida, em referência a Platão, no diálogo de Fedro, re-toma a questão da escritura e da ambigüidade da palavra: a escritura que sendo apresentada como *pharmakon* (Santiago, 1976), uma droga, pode ser remédio e veneno (o que cura é o mesmo que mata.). Tendo uma garantia de vida eterna a escritura tem a ver com a morte — e aqui a vida eterna poderia trazer a conotação de "eterno enquanto dura", como disse Vinícius de Moraes, e do eterno enquanto infinitude — porque é ao mergulhar fundo na vida, ao experimentar toda a sua intenção que o escritor se recicla para o seu ofício.

E é nesse viver profundamente cada e todas as experiências de vida que ele traz para o seu texto os personagens *out-siders*, excluídos, deserdados que retratam a intolerância da sociedade e atestam o poder de sua escritura enquanto *pharmakon*: são palavras de Caio em entrevista à Revista Veredas (Centro Cultural do Banco do Brasil, Fev/96, p.17): "A melhor maneira que eu tinha de melhorar a minha literatura era viver o máximo de experiências possível." Ainda:

O que eu vivi num certo sentido é muito pouco pessoal. Toda uma geração viveu... o que eu vivi os outros companheiros viveram e eu os vi vivendo. A minha literatura é centrada no desamparo da condição humana. Eu cito sempre como exemplo o conto *A la Deriva* de Quiroga. É a história de um cara picado por uma serpente venenosa, que sobe o rio Uruguai num barco sem remo, e vai delirando sem rumo corredeira afora envenenando, envenenando. A minha literatura é isso.

"Para uma Avenca Partindo" é um texto de despedida: duas pessoas numa rodoviária e um ônibus prestes a partir. O silêncio de quem vai. O discurso delirante, como que um fluxo consciencial, de quem fica, numa tentativa de apreensão de um tempo perdido, tentativa última de inventariar o passado e recobrar num dizer-agora tudo que ficara suspenso.

Sendo apenas um que fala — embora dirigindo-se sempre a um interlocutor — são as pegadas dessa voz que perseguiremos para intermediarmos um diálogo com o texto. Tomaremos o conto como uma metáfora do criador, que, ao ver lançada a criação, se deixa tomar pela angústia da incompletude, pela sensação de que sempre restará algo a dizer.

O título já nos anuncia duas pistas: a planta escolhida, a avenca — denotando delicadeza, no sentido de que é muito frágil; e a forma verbal partindo — que aponta para o provisório, para aquilo que não pode ser detido, que está em permanente viagem.

Mais uma vez, a tendência a cuidar dos sentimentos mais delicados, de tematizar o sensível, de ir às profundezas da existência. É por isso, por deparar-se com a precariedade da vida, precariedade do próprio homem diante da vida, que o sujeito se lança na aventura da busca por infinitos caminhos?

Busca profunda. Caminhos re-palmilhados — pois que ele, personagem-narrador *não vivia apenas a dimensão em que era permitido viver*(p.103), queria o indevassável, o proibido.

O tema da viagem: angústia da definitiva partida?

Como uma estratégia para a análise do percurso existencial, o olhar consciente e claro do autor está sobre o que poderia ter sido e que não foi, e realiza a fundação da narrativa como forma de fixar-se ao mundo. É no jogo discursivo que o sujeito se constitui. Para Lacan o sujeito se representa no discurso do outro. "O outro é então o lugar onde se constitui o eu que fala com aquele que ouve, o que um diz constituindo já a resposta e o outro decidindo-se a escutá-lo, escuta se um fala ou não." (Lacan, 1983:242).

Da preocupação com a narrativa como um fincar pés no chão, vem a rasura, que também é forma de garantir a veracidade do texto:

[...] eu, por exemplo nunca pensei que houvesse alguma coisa a dizer além de tudo o que já foi dito, ou melhor, pensei sim, não pensar propriamente não, mas eu sabia, é verdade que eu sabia...(p.104)

Impasse do criador diante da criação. Como dizer o que já foi dito? Como retirar a palavra de sua rede de contaminações e deixar vir o novo?

O desmentido do texto, o apagamento do que foi dito é também a procura de um dizer mais exato, menos comprometido com um discurso já estabelecido. Desmentindo-se o que pretende é a re-signação da palavra ou busca de seu perdido

frescor. Esse desmentido do texto perpassa por toda a sua obra como que estabelecendo com o leitor um pacto: *as palavras enganam mas podem aproximar-se do real*. Por outro lado o desmentido é também uma forma de convidar o leitor a entrar na trama, de puxá-lo para o espaço do texto, de tematizá-lo. Vejamos o exemplo recordado do conto "Morangos Mofados", de que nos serviremos em nossa argumentação: *Amanhecia. Não havia ninguém na rua. Não foi assim: debruçado no terraço ele olhou primeiro para cima — e viu.* (p.106)

Em, "Para uma Avenca Partindo", muito freqüentes e também com vistas à tematização do leitor são as suspensões do pensamento através de cortes — uma forma de colocar a dimensão do tempo no espaço da linguagem: [...] *é muito importante, vou dizer tudo numa só frase, você vai.* (p.106)

E, mais à frente, já no encerramento do texto: [...] *Olha, antes de você ir embora eu quero te dizer quê.* (p.107)

Essa tendência dialógica não seria também uma forma de desacomodar o leitor levando-o a repensar os seus valores, a questionar o seu mundo?

Recorrendo agora a "Morangos Mofados":

Proibido sentimentos, passear sentimentos, passear sentimentos desesperados de cabeça para baixo, proibido emoções cálidas, angústias fúteis, fantasias mórbidas e memórias inúteis, um nirvana da bayer e se é bayer. (p.104)

Aqui, além do corte, a cumplicidade do leitor é requisitada através do clichê: "se é bayer." — o leitor entrando numa co-produção, completando o texto. E na remissão, que faz a Carlos Drummond de Andrade — *é proibido passear sentimentos* — Caio embarca na mesma ironia do poeta, na busca de um sentido para o absurdo de existir, já que também se sentia "gauche na vida" e, como ele, Drummond, ao deparar-se com "uma pedra no meio do caminho" pôs-se a escrever e fez de sua obra o lugar de reflexão do mundo, da investigação da arte e da sua própria escritura. Era também seu destino o "lutar com as palavras".

[...] *que você cresceu em mim de um jeito completamente insuspeitado, assim como se você fosse apenas uma semente e eu plantasse você esperando ver nascer uma plantinha qualquer, pequena, rala, uma avenca, talvez samambaia, no máximo uma roseira, é, não estou sendo agressivo não, esperava de você apenas coisas assim, avenca, samambaia, roseira, mas nunca, em nenhum momento essa coisa enorme que me obrigou a abrir todas as janelas, e depois as portas, e pouco a pouco derrubar todas as paredes e arrancar o telhado para que você crescesse livremente, você não cresceria se eu a mantivesse presa num pequeno vaso.* (p.104)

A perplexidade diante da proporção que tomou a sua obra — na medida em que ganhou novos espaços — e o compromisso com a palavra em movimento, obrigam-no a arredar-se do que era a sua vida, para caminhar com sua escritura pelos espaços abertos pelas viagens, trazendo para o escritor a sensação de aprisionamento: deixando-se prender nas próprias armadilhas.

Assim é Caio : aprisionado pelo instante e de olhos bem abertos na incessante viagem (e como louvo a ambivalência da palavra!) — viagem como sintoma do desajuste com o mundo, como utopia do encontro e/ou verbalização da angústia da definitiva partida. Estrangeiro em sua própria terra, partia sempre. Sai dos seus contextos, dos seus textos, visita, re-visita outros, volta aos próprios, deixa-se marcar por outras vozes — movimento a que se prestou, desde quando menino optou pela escrita. Nas idas, voltas e novas partidas embebedava-se nas mais variadas fontes, deixa-se contaminar por todas as experiências, e não se nega a nenhum diálogo — mesmo para redimensioná-lo, desmontá-lo ou colocá-lo no rang da discussão.

[...] sei, sei, eu também gosto muito do Peter Fonda, mas isso agora não tem nenhuma importância, é fundamental que você escute todas as palavras, todas... (p.104) Também em "Morangos Mofados":

[...] e o que fazer afinal? dançar um tango argentino, ou seria cantar? cantarolou calado assim *quiero esborrachar mi corazón para olvidar un loco amor que más que amor fue una traición*, tinha versos à espreita, adequados a qualquer situação, essa uma vantagem secreta sobre os outros. (p.146)

Peter Fonda. Bandeira. Sara Montiel: o jogo citacional como recurso para travar diálogo com o mais distante, como estratégia para vencer o tempo e o espaço — o eu e o outro como parceiros no enfrentamento da solidão. Percebemos também a preocupação de colocar lado a lado as manifestações artísticas da elite e do povo, num jogo de eliminação de distância, tendência a reunir opostos. Qualquer rechaço implicaria empobrecimento.

Bandeira viveu à espera da "Indesejada das Gentes" — mas a convivência com a *Dama de Branco* não impediu o carinho por *Irene*, as conversas de viagem com a *cotovia* e o sonho de *Pasárgada*.

Peter Fonda em "Sem Destino" (*Easy Rider*), um filme de Dennis Hoper, filme aludido em outro texto de Caio, perambula com Jack Nicholson (que está no conto "Morangos Mofados") pelas estradas do interior dos Estados Unidos : bêbados, drogados, rebeldes — traçando em seu percurso uma ácida crítica à intolerância e ao falso moralismo da sociedade americana.

Sara Montiel é o próprio boletão, o desmedido, a confirmação de que a emoção não pode ser rechaçada.

A referencialidade na obra de Caio Fernando Abreu extrapola as fronteiras da literatura , envereda pelo cinema, música, artes plásticas. Sai do campo da arte para outros saberes, todos os prazeres, numa vivência plena: sede que não se aplaca.

162 Nascido em 1948, o autor de "Ovelhas Negras" não só viveu de perto toda a plenitude dionisíaca da geração de 68, como embebedou-se nas fontes de Camus, Sartre, Pessoa, Rimbaud; deixou-se tomar pela atmosfera do cinema de Godard, Resnais e Bergman; cantarolou com Joplin, Lennon e Caetano. Os apelos do corpo alinhavam-se ao mundo das idéias. Do mergulho na vida sacava a matéria prima para o

aprofundamento do fazer artístico. Daí a obra transgressora que parece tecida com os nervos "à flor da pele", ter metas e propostas bem definidas como afirma Caio em Veredas já citada anteriormente: *Eu sabia que podia e devia escrever. Seria a minha forma de atuar socialmente e de crescer como ser humano.* E em nota introdutória de uma nova edição de *Morangos Mofados* em 1995.

Por saber que textos como as pessoas são vivos e sempre podem melhorar na sua contínua transformação, submeti "Morangos Mofados" a uma severa revisão de forma. Nada em seu conteúdo ou estrutura foi modificado, mas a pontuação foi retrabalhada, novos parágrafos foram abertos ou eliminados, etc. O resultado me parece mais limpo, menos literário no mau sentido, mais claro e quem sabe definitivo. Trabalhando pelo menos 12 anos distanciado da emoção cega da criação (a primeira edição foi em 1982) depurar estes morangos foi como voar sobre uma rede de segurança. Só espero não ter errado o salto.

E é a busca da transparência da linguagem que o faz desconstruir seu próprio texto, seja desmentindo suas falas, seja instaurando a auto-reflexão no interior do seu discurso:

[...] e não fique tentando descobrir sentidos ocultos por trás do que estou dizendo, sim, eu reconheço que muitas vezes falei por metáforas, e que é chatíssimo falar por metáforas, pelo menos para quem ouve... (p.106)

Mas as metáforas ficaram. Até porque fazem parte da estrutura de seus textos e estão conectadas com as questões da vida e da morte. Do que tenta mesmo escapar é da metáfora controladora, da que se presta a uma apreensão racional — não da metáfora associativa, presença ausência como a toma Lacan quando enuncia o campo da linguagem:

A linguagem só é concebível como uma rede, uma teia sobre o conjunto das coisas, sobre a totalidade do real. Ela inscreve no plano do real esse outro plano a que chamamos o plano simbólico [...] a palavra pode ser enganadora. Ora, por ser enganadora, a palavra se afirma como verdadeira — a verdade surge da equivocação. (1983:229)

E se a metáfora se prestou tão bem à metaficção historiográfica dos textos escritos na época do regime militar, a ela também o autor recorre para tratar do tema da AIDS, de forma velada, poética, contrapondo-se ao peso da realidade.

Em "Morangos Mofados", uma consulta médica é que funciona como móvel a permitir uma série de indagações, reflexões, subversões. No Prelúdio, o narrador anuncia o *gosto verde, doentio de morangos mofados*, acompanhado de um sintoma: enumerar frases tais como *é- assim - que- as- coisas- andam, o- que- se- há- de - fazer e até no entanto, dizia agora.* (p.145)

A ironia prossegue no encontro com o médico e, mais que ironia, a inversão de valores: é o paciente que, atento aos menores detalhes, vai dissecando-o desde a aparência de *coadjuvante de filme americano que não ousava ir além do bege, a cara bem barbeada* (p.146) — até a observação acerca das palavras metódicas, calculadas, frias, em perfeita combinação com os acrílicos, metálicos, do *antisséptico* e im-

po-lu-to consultório, em cuja parede, como não poderia deixar de ser, repousa uma natureza morta.

Há como um deslizamento metonímico: a palidez, a imobilidade, a rigidez, que tem a ver com doença e morte, está no médico; no paciente, o lúcido movimento. E é este movimento, este deslocamento que sustenta, no pós-moderno, o desejo de repensar tudo, de questionar todas as certezas e padrões (até os próprios) e que conduz a uma descentralização que predispõe à mistura, à pluralidade, à abertura. E nesse circuito de comunicação, mais que interação a arte exige cumplicidade, e o texto de Caio é sempre uma porta aberta à interferência do leitor: *Azia, má digestão — em lugar de completar o enunciado da propaganda, prossegue debochado sorriso complacente de dentes no mínimo trinta por cento autênticos... e mais adiante: suspirou, suspirava muito ultimamente, apanhou a receita, assinou um cheque com fundos, naturalmente, e saiu antes de ouvir um delicado porque, afinal o senhor ainda é tão jovem.* (p.147)

Dividido em cinco movimentos: Prelúdio; Alegro Agitato; Alegro Sostenido; Andante Ostinato; Minueto e Rondó, o conto apresenta a estrutura de uma peça musical cuja leveza vai destacar ainda mais o teor amargo dos problemas abordados e a irreverência e mordacidade que perpassam o texto. Como na maioria dos contos de Caio, não há propriamente um enredo, mas uma situação engendradora de um clima que o narrador exige para sustentar o permanente questionamento (do autor) diante do mundo.

Observamos no Adágio Sostenuto, a forma especial como o sério, como o componente dramático ganha uma outra dimensão quando tocado pela irreverência: a irreverência que não consegue mascarar a solidão do apartamento de solteiro nem o vazio do fim de semana. Na boca o gosto dos comprimidos *um pela manhã, outro pelo almoço, outro antes de dormir — só que tomados juntos sem as pré-lúdicas providências da sexta-feira depois do almoço. Acende o cigarro que lembra úlceras, enfizemas, cirrose.* Quer recorrer aos Beatles mas eles estão perdidos entre simones e donnas summers. Então liga o rádio e ao som de Wagner começa o que poderíamos chamar um quase delírio: o discurso de terceira pessoa volta à primeira, o pau murcho começa a entumescer, os pensamentos vagueiam entre lembranças de Alice, que abre as coxas, e David, o judeuzinho de merda acariciando as veias inchadas, quase obscenas. *Sabe, cara, quando te aplico assim com a agulha lá no fundo, às vezes chego a pensar que.* (p.149) E a quase presença do Carvalho: [...] o Carvalho me disse que rodando — nas nuvens é do caralho. E a realidade: estar ali naquela bosta colorida fodida & bem paga. (p.149)

164 A linguagem cotejada de expressões vulgares, gírias, "palavrões", citações, termos filosóficos e psicanalíticos, explicitando a questão da diferença e do sujeito desejante, que, não aceitando assujeitar-se às leis sociais, assujeita-se às leis do próprio corpo, aos investimentos libidinais a que não pode furtar-se. Estilhaça-se nos go-

zos efêmeros, deixa-se marcar por significantes vários, díspares, colhidos nos becos e nas brechas, facções sociais por entre as quais perambula o seu transversal desejo.

Para Michel Foucault (1984), a impossibilidade de o sujeito marcar-se como nomeado, de articular uma identidade em sua deriva marginal é que faz com que apresente tendências "esquizes", pois a fragmentação de ambientes variados implica variações gestuais, posturais e novas rotulações. A codificação do inverso, da transgressão, da des-ordem, erige um novo gueto, uma nova tribo, porém essa busca não re-constitui o sujeito fragmentado. Os próprios grupos, ao optarem pelo provisório, pelo desviante, acabam por decretar o esfacelamento do sujeito em sua errância.

O *Andante Ostinato* começa com um sonho do personagem-narrador em que prevalecem as seguintes imagens: Jack Nicholson, antes de ser morto a pauladas pronuncia uma frase-chave: *nem ontem, nem amanhã, só existe o agora*; o personagem-narrador olhando Davi jogado no fundo de um poço (seria Davi ou ele mesmo?); Alice correndo entre os ciprestes do cemitério; Billie Holiday entre os escombros de uma cidade destruída tentando salvar John Lennon. Com o gosto, acorda, e a boca deixa exalar um enorme cheiro de morangos mofados.

Fugindo a uma análise interpretativa e à decifração dos significantes representados em imagens e símbolos, chegamos à conclusão de que em Caio estão enredados num mesmo código: a angústia, a morte e o sujeito — já que todos os personagens do sonho são faces de um mesmo personagem. O sujeito: um eu dividido em muitos eus, esfacelamento que representa o estado de angústia e solidão do narrador (do autor?); metáforas que vão-se desvelando; a iminência da morte impedindo um passado e um futuro; o desespero de perceber que não há como escapar ao destino; o mergulho na realidade, que é apenas um gosto de morangos. Mofados.

Recorremos a *Além do Princípio do Prazer*, texto no qual Freud marca uma diferença que nos pode auxiliar: há um ser que se volta para as solicitações do mundo externo e há um inconsciente, a que ele chamou "isso". E para compreendermos este desdobramento, do eu no sonho, em várias pessoas, recorreremos ainda a Freud, quando em *A Interpretação dos Sonhos* (1976:516) nos fala dos resíduos diurnos que, transportados ao inconsciente, são elaborados e retornam em forma de sonho. E afirma: *O sonho é um rébus que é preciso atar como um texto sagrado, isto é, decifrá-lo segundo leis.*

É simples concluir que a chave do sonho está na frase pronunciada por Nicholson: *nem ontem, nem amanhã, só existe o agora*; que, pensado por vários desdobramentos, aponta para a solução niilista do que se vê, diante de uma única possibilidade: a morte.

O texto é pós-moderno. Plim-plim: a tevê suspende o sonho. A brisa do mar é o vento que entra pela janela, as bandeirolas dos barcos do Passo da Guanxuma ou de Köln são apenas cortinas brancas esvoaçantes. Mas na boca o gosto de morangos, e rondando pelo quarto a presença de Alice.

Alice, já falei que é loucura, pára de bater essas malditas carreiras, teu nariz vai acabar furando, melhor ser monja budista em Vitória do Espírito Santo ou carmelita descalça em Calcutá ou a mais puta das putas na puta-que-pariu, não me olhe assim no fundo do poço, não me encham o saco com esse plim-plim-plim hipnótico, eu fico aqui, meu bem, entre escombros. (p.150)

Sai do delírio, desliga a tevê, debruça-se no parapeito, mas não se joga, afinal *que diferença faz? oficializar o já acontecido: perdi um pedaço tem tempo. E nem morri.* Achamos pertinente aqui tomar Heidegger, num comentário de Vattimo (1987:96):

O existir só pode ser totalidade antecipando-se para a morte. Entre todas as possibilidades que constituem o projeto de existir, e portanto, seu estar no mundo, a possibilidade de morrer é a única a que o existir não se pode furtar.

Existir para Heidegger é *ex-sistere*, ou seja, estar lançado, uma vez que a existência do homem só pode ser compreendida num *ir-se-além-de-si-mesmo*, um estar lançado a um leque de possibilidades. Mas existe a morte. Possibilidade única. Impossibilidade de todas as possibilidades. Daí todos os desejos se encaminharem para a angústia. E que é a angústia senão o sentimento de nos defrontarmos com o impossível?

O quinto e último movimento é o *Minueto e Rondó*, que se inicia anunciando um amanhecer, um céu azul (embora quase preto) e um horizonte. Só que não havia ninguém, exceto os sete viadutos. O personagem narrador dialoga com os seus duplos: *um-de-dentro* (que pensa que ele morreu durante a noite) e *outro-de-dentro* que confirma esse pensamento (*Vou-me embora, pensou: a estrada é longa*), até que tocando o próprio corpo ele se percebe ali, inteiro, lúcido, sem aditivos, *como se enquadrado por uma máquina fotográfica.* Ao som da "Sagração da Primavera", percebe que não há gosto de morangos - e, tomba. Mas ainda tem tempo de pensar: *Será possível plantar morangos aqui? [...] Sim.* (p.152) É com um sim que o texto termina. Um sim que sinaliza para a vida? A última fantasia.

"Para uma Avenca Partindo" é iniciado com a forma verbal *olha*, como que num convite a um aprofundamento maior, a uma decifração de imagens e signos, que sem um olhar atento não seria possível. É uma linguagem fluida: as frases confissões vêm caindo "aos borbotões" como se na corredeira de um rio, pois o não querer *viver apenas na dimensão do que é permitido* implica *cantar desvairadamente até chegar à rouquidão, mas não à da garganta, mas de outra, de dentro;* implica estar disponível para as coisas mais simples e mais terríveis *porque existem coisas terríveis, que precisam ser ditas.*

Sem os pousos dos parágrafos, sem as pausas dos pontos, num ritmo ofegante, em que apenas vírgulas e interrogações permitem um rápido respirar, o narrador sem nome, vai tentando se deixar dizer. Diz da busca. Diz da perda. Diz da falta:

[...] fico só querendo te dizer de como eu te esperava quando a gente marcava qualquer coisa, de como eu olhava o relógio e andava de lá para cá sem pensar definitivamente em nada, mas não, não é isso, eu ainda queria chegar mais perto daquilo que está no centro e que um dia destes eu descobri existindo. (p.106)

A mesma falta geradora de angústia está também ligada à pulsão de morte. E se há falta, há desejo, uma vez que estão interligados.

De acordo com Freud, pulsão de morte/pulsão de vida também se misturam: a morte impulsiona a vida, a vida procura a morte. Mas se a pulsão de vida é conservadora — pois embora se deparando com a angústia da falta o sujeito está sempre insistindo em objetos de gozo, a pulsão de morte é a tendência a uma estagnação, com o fim de reduzir as tensões. Em busca do outro, no itinerário do desejo, o sujeito é movido pela falta. Segundo Lacan não existe, porém, um objeto que supra a falta. Esta só pode ser preenchida com uma formação imaginária, ou seja, com uma fantasia. A fantasia sustenta o desejo.

"Para uma Avenca Partindo" fala de despedida. Uma despedida presentificada pela forma verbal no gerúndio. Como uma tentativa de deter o tempo, de garantir uma continuidade, uma ação em desenvolvimento: partindo. Para onde não sabemos. Importa o movimento.

"Morangos Mofados" também fala de partida. Agora definitiva. Da partida de alguém que vivia todos os seus possíveis, que vivia o risco. Fala da partida de quem — diante das considerações sócio-político-psicanalíticas tecidas pelo discurso médico e comedido — se deixa tomar pelas palavras que uma puta lhe dissera certa vez os *médicos são os maiores tarados*.(p.146) De quem fugindo do mofo, depara-se com uma natureza morta; com certezas nada animadoras, como: cigarro dá câncer, cuecas sintéticas estão associadas a prurido & impotência; com comprimidos "leves leves", que mantêm os seus demônios suficientemente adormecidos. Mas o que quer são pitangas maduras. São morangos sangrentos. Rocks dilacerantes e o afrontoso violino de Wagner. O que quer é a vida pelo avesso, mesmo que em fantasias mórbidas, num "nirvana da bayer" ou no mergulho num *mar infinito onde nenhuma gota é passado, nenhuma gota é futuro, tudo é presente imóvel e em ação contínua*. Isto é o que quer.

O Passo da Guanxuma é cidade imaginária. Köln foi destruída pela guerra. Diante de si apenas os sete viadutos. O fatídico sete e uma certeza: a estrada é longa.

E para falar dessa viagem, estrada longa, deriva sem rumo é que tematizou Peter Fonda, em "Para uma Avenca Partindo", e Jack Nicholson em "Morangos Mofados". Como sujeito errante, sem pouso e sem porto, empreendeu o percurso.

Percurso pela escritura. Pela palavra.

Bibliografia:

- ABREU, Caio Fernando. *Estranhos Estrangeiros e Pela Noite*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- _____. *Morangos Mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *O Ovo Apunhalado*. Porto Alegre: Globo, 1975.
- ARISTÓTELES. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1982.
- BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Porto Alegre: L & PM, 1989.
- BAUDRILARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o Vício: Estudos sobre o Homoerofismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- _____. *A Farmácia de Platão*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1991.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade*: Rio de Janeiro: Graal, 1979. Vol.(s) I., II., III.
- _____. *O que é um autor?* Lisboa: Veja, 1992.
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- _____. *A Origem da Obra de Arte*. Rio de Janeiro:Edições Jo, 1977.
- _____. *Que é Isto — A Filosofia. Identidade e Diferença*. São Paulo: Duas Cidades, 1971.
- HUTCHEON, Linda. *Ironie et parodie: Stratégie et structure*. Poétique. Paris: Seuil, 1978.
- _____. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 1. "Os Escritos Técnicos de Freud." Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- _____. *O Seminário*. Livro 2. "O Eu na Teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise." Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *O Seminário*. Livro 3. "As Psicoses". Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- MORICONI, Italo. *A Provocação Pós-Moderna. Razão Histórica e Política da Teoria de* _____ *Hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1984.