

## ARTES DE FIANDEIRO

Rodrigo da Costa Araujo<sup>1</sup>  
(UFF)

**RESUMO:** Através da novela *Pela Noite*, do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu (1948-1996), este ensaio tem por objetivo ampliar o inventário teórico-crítico acerca das modalidades de representações desencadeadas pela narrativa, diante do deslocamento de idéias que enredaram as últimas décadas dos séculos XX e início do XXI, acentuando propostas de leitura que divisam correspondências estéticas entre as matrizes labirínticas do Decadentismo e as fanstasmagorias da Pós-Modernidade. Assim, o movimento vertiginoso e a areia movediça que este autor lança sobre uma produção que mistura atmosfera melancólica, depoimentos catárticos, performance, cinema, *flashes* cinematográficos, alteridade e prosa poética, permite-nos chamá-lo de fiandeiro decadentista.

**Palavras-chave:** Caio Fernando Abreu - Decadentismo - *Pela Noite* - fiandeiro

**ABSTRACT :** From the short story "Pela Noite" (By night) by this writer Caio Fernando Abreu (1948 - 1996) born in Rio Grande do Sul, this article has by purpose to improve the theoretician-critique create about ways of representation as a result of narrative tale, in front of ideas dislocation that involved the late decades of centuries XX and beginning of century XXI, making evident reading purpose that boundary esthetic equivalence between primitive labirintic from decadentism and the phantasmagoric from post-modernity. Therefore, the sudden movement and the quicksand that this writer throw on one production that mix melancholy atmosphere, purified testimony, perform, pictures, movie flashes, individuality, and poetic prose, admit us to call him decadent spinner.

**Key words:** Caio Fernando Abreu - Decadentism - "Pela Noite" (By Night) - Spinner.

*Não existe volta para quem escolheu o esquerdo.*  
Caio Fernando Abreu, *Pela Noite*

Responsável por uma constelação significativa de imagens Caio Fernando Abreu (1948-1996) constrói sua prosa sobre constantes colagens: o texto já lido, o texto como

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura Brasileira da FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé, Mestre em Ciência da Arte pela UFF e Doutorando em Literatura Comparada, também pela UFF. E-mail: [rodrigoara@uol.com.br](mailto:rodrigoara@uol.com.br). Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4139426D0>.

recorte e, principalmente, o texto já visto, neste último caso referente ao cinema, uma das fontes e inspiração de sua escritura.

Como uma sanguessuga, “o poeta negro”<sup>1</sup> faz de sua arte representações de outras, arquitetando uma escritura em palimpsesto - textos menores imitam a linguagem cinematográfica e são reescritos e colados de modo que fiquem sobrepostos à escritura. Tudo inserido num contexto discursivo sugerindo, como nas palavras do autor, que “nossa mente (seja) uma grande colagem.”<sup>2</sup>

Constatamos, com isso, o trabalho da tessitura na montagem de suas tramas, bem como o seu esforço por esconder o trabalho “citacional”. Percorrer esses subtextos da escritura, em *Pela Noite*, é o desafio desse ensaio, pois a prosa de Caio Fernando Abreu não desenha um caminho a ser seguido pelo leitor, apresenta-se, para quem dele se aproxima, com certo desconforto, justificando que a escritura está o tempo todo construída sob várias vozes textuais e para si mesma, e é o seu próprio fantasma.

Para contar essa viagem noturna, do “enamorado da morte”, será eleita a analogia do discurso-vampiro, isto é, a narrativa cuja meta é o silêncio, espaço onde as pessoas se destroem, onde os vampiros vivem. Uma narrativa que aponta para a palavra envenenada (*phármakon*)<sup>3</sup>, que constrói no discurso a imagem que conta para ela mesma a história que se pretende apagar, desaparecer, para deixar em seu lugar simplesmente o que designa e, desse modo quem sabe, revelar com maior ênfase, sem a mediação da palavra, a realidade vampirizada.

A epígrafe do conto *Pela Noite* anuncia que a narrativa será sobre o amor, o que segundo BARTHES (2003, p. 161) “querer escrever o amor é afrontar o atoleiro da linguagem: esta região desesperada em que a linguagem é ao mesmo tempo muito e muito pouco, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela subversão emotiva) e pobre (pelos códigos mediante os quais o amor a rebaixa e reduz)”.

Mas também, às vezes, a Noite é outra: sozinho, em postura de meditação (será talvez um papel que me atribuo?), penso calmamente no outro, como ele é: suspendo toda interpretação; o desejo continua a vibrar (a obscuridade é transluminosa), mas nada quero possuir, é a noite do sem-proveito, do gasto sutil, invisível: estoy a escuras: eu estou lá, sentado simples e calmamente no negro interior do amor. (ABREU, 1996, p. 54).

O vocábulo “noite” no título do conto, reiterado da epígrafe de Barthes no texto, instaura os sentidos predominantes que percorrem a realidade descrita, como passeios pela paisagem noturna da cidade assumida pelo narrador. O que também pode sugerir o

universo tátil, a sensação do corpo e a exploração da linguagem amorosa, onde os sistemas semiológicos (tacto, gestual e gustativo) se misturam profundamente para darem origem a um grande código de comunicação sensorial.

Nesses “fragmentos de amor” que se montam, apesar dos medos que rondam os personagens, das culpas e das dificuldades, das referências a AIDS<sup>4</sup>, ainda que indiretamente presentes na narrativa, dos comportamentos estereotipados, da mistura do nojo e desejo que sempre acompanha toda experiência erótica<sup>5</sup>, é a busca do encontro amoroso com o outro, que está em jogo.

*Pela Noite* narra a história de dois jovens, sem perspectivas, que partem numa noite de sábado em São Paulo em busca de algo maior que o preenchimento do vazio e o mascaramento da solidão. A trama gira em torno do relacionamento homoerótico entre Pérsio e Santiago cujos nomes dos mesmos fazem parte de um jogo proposto por um deles que é crítico de teatro. Pautados nesse terreno de ilusão, da simulação/máscara, o dono do apartamento fica sendo Pérsio, do romance *Os Prêmios*, de Júlio Cortazar e seu convidado - Santiago, da obra *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel Garcia Márquez, forma como são identificados ao longo de toda a narrativa.

6

O amor homoerótico tematizado no conto, como um “filme em câmara lenta. Talvez três vezes, repetindo os mesmos fotogramas – gesto incompleto, gesto incompleto e gesto incompleto”<sup>7</sup> remonta valores da estética *camp* em que tudo pode ser caracterizado por ‘uma predileção pelo artificial e pelo exagero, por um tipo de esteticismo, uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético’. (SONTAG, 1987, 318)

Quase não vejo ninguém, quase não saio mais. Dou aquelas aulas, volto para casa. Aí fico lendo ou vou ao cinema. Vou ao cinema quase todo dia. Ou vejo uns dois filmes na televisão cada noite. Já ando vendo as coisas, as coisas todas como. Como se meus olhos fossem lentes. Dessas de cinema, um “close”, pá, vejo mais perto. Um “zoom”, pá vou afastando. (ABREU, 1996, p.98)

Verdade e falsidade ou jogos de montar, nesse sentido, passam a designar limites inalcançáveis, tanto no campo do real, quanto no campo da performance teatral nas relações entre Pérsio e Santiago. O autor parece pouco interessado em localizar suas personagens no tempo ou cenários muito verídicos (no sentido de identificáveis), mas

fica clara a presença da atualidade como contexto de toda a paranoia que vai se desenvolver entre eles.

A atitude camaleônica da narrativa, que embora faça uso do narrador em terceira pessoa, constrói o foco narrativo mais complexo e variado do que se pode perceber numa visão superficial.

O excessivo detalhamento, aliado à técnica descritiva, é um elemento que corrobora a impressão de que se está diante de um painel fotográfico. O leitor é arrastado pela ilusão de realismo inerente à palavra do narrador, que também encontra uma narrativa lenta em consequência das interrupções do pensamento. Esse recurso desencadeia no corpus narrativo uma morosidade como nos recursos fílmicos. É por isso que se tem a impressão de um texto que fotografa o real, transpondo-o tão fielmente quanto a palavra consegue transpor.

Nessas colagens e caleidoscópios repletos de imagens, nessas utilizações de recursos da linguagem cinematográfica, nas citações literárias que lembram os nomes dos personagens, nas intrincadas relações entre imagem e linguagem verbal, Caio vai construindo uma poética do recorte-colagem ou simplesmente do recorte, o que também pode ser intitulado de um discurso vampiresco, um discurso que depende de outros discursos.

Na escrita cinematográfica de Caio, o leitor atento, fisgado pelo jogo de simulações, tenta decodificar o simulacro do “amor inventado”, como dizia Cazusa. Cinema, teatro e música culminam, nesse conto, para representar “marginais que vivem com ironia nas entrelinhas” que falam da AIDS, dos desvios do amor, da loucura lúcida, “dessa magia de encantador de serpentes, que, despojado e limpo, vai tocando sua flauta e as pessoas vão se aproximando de todo aquele ritual aparentemente simples, mas terrível, porque revelador de um denso mundo de sofrimento. De piedade. De amor.”<sup>8</sup>

A mistura de planos narrativos extra e intradieгéticos, a discussão da própria ficcionalidade do que está sendo representado (ou filmado) ou do gênero do texto (conto? novela?), a composição polifônica para estruturar o discurso (cinema, teatro e música), a mistura de biografemas e ficção, a ironia e o simulacro reforçam o discurso metafictional apontado por Linda Husteon em *Poética do Pós-Modernismo* ou em outros enfoques discutidos no famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*, de Walter Benjamin.

Assim, a questão do enredo e suas implicações na sequência lógica e temporal dos acontecimentos em *Pela Noite* ficam comprometidos, pois desconstroem normas já questionadas pelas narrativas truncadas e carregadas de elipses de Clarice Lispector, uma das maiores influências de Caio para moldurar sua escritura cinemática.

Nesse filme pelas ruas da cidade, com identidades “emprestadas”, Pêrsio e Santiago constroem com máscaras, um amor homoerótico, de seres ex-cêntricos que “buscam o conhecimento do ser humano que existe por trás das máscaras de cada um. A história termina quando realmente começa:” Eu não me chamo Santiago. E eu não me chamo Pêrsio, portanto nós não nos conhecemos”. Aí é que eles começam a se conhecer, porque até aí foi um jogo.” ( BESSA, 1997, p. 8)

Esse estilo vertiginoso e impressionista marcado pelo jogo como na crônica *O rosto atrás do rosto*, do mesmo autor, lembra que “o rosto não era um rosto vivo. O outro rosto era uma máscara morta sobre um outro rosto vivo. Estendeu as duas mãos e arrancou a máscara do outro rosto” ( ABREU, 1996, p. 37)

Entre máscaras, amor, solidão e morte Caio estabelece pontes de sua narrativa com os valores do Decadentismo “ que floresceu maquiando a escritura, na tentativa de transfigurá-la ao máximo, através de fulgurações, refinamentos estéticos, numa exacerbada consciência de estilo”. (MUCCI, 1994, p. 67) Outra metáfora tecida do tapete onírico do neodecadentismo de Caio envolve o conceito de amor nessa trama:

Mesmo sabendo que, ao fim ao cabo, a frustração total espera-o, o decadentista constrói uma teia de amor, onde se enreda mais mentalmente do que fisicamente, apesar da carga de volúpia que raia sua emoção intelectualizada. (...) O artifício do simulacro, o fingimento perpassam por todo o Decadentismo, ferindo a obra, conferindo a vida dos escritores finiseculares, que arquitetam um mundo de sonhos quase parecido com o mundo real, onde o amor, como o deus Jano, possui duas faces, uma atingível, outra inatingível. (MUCCI, 1994, p. 70)

Essa estética da libido, ainda que envenenada (*phármakon*) por Caio nesse conto, salpicada com goles de vinho, que os personagens sempre tomam, foge da fotografia realista-naturalista para ceder lugar a um filme que explora tons desmaiados, ou ações de divas experimentadas pelos personagens como numa espécie de pose que ficou no imaginário gay.

“Ficou olhando na capa os olhos profundo de Lana Turner. Levantou-se para virar o disco. Aproveitou que estava em pé para entreabrir as duas folhas de vidro da janela. Um vento quase gelado bateu em sua testa. Ao recuar, viu o próprio rosto misturado às luzes da cidade, corado como o de um garoto em meio a um ato obsceno.” (ABREU, 1996, p.79)

Entre pensamentos obscenos, sinestésias e embriaguez dos sentidos, o texto flui com personagens imersos numa escrita cinematográfica dionisíaca. É o que se percebe como um narrador-câmera que filma os corpos e o ambiente erótico num determinado momento que Santiago constrói seus devaneios, enquanto Pérsio toma banho:

Como se fizesse algo proibido e pudessem surpreendê-lo assim, vampiro de intimidades.... o rosto erguido para a câmera de um, em direção à luz, o rosto do outro mergulhado nos cabelos do peito, como o quadro da sala, os músculos tocando-se tensos, luz azulada sobre os dois, estrelas emaranhadas nas peles, nas carnes matas cerradas, pântanos de estranho perfume, o grande pau em ereção ...o vinho misturado à cor do tapete, tinto sobre tinto, poça onde se refletiriam não os edifícios, mas esquisitas luzes íntimas... Tocou o próprio pau endurecido contra a calça. E ouviu a voz rouca de Pérsio, do meio da água, num grito, no banheiro:  
\_\_ Vira o disco. Esse é ótimo. (ABREU, 1996, p.78)

“Saídos de um filme preto-e-branco para a rua repleta de cores”, os vampiros da noite, partem pelas ruas de São Paulo numa noite chuvosa. O brilho falso dos luminosos mascara a noite e as chuvas constantes se associam à dificuldade de circulação pelo espaço: “a grande avenida cheia de carros em movimento, anúncios luminosos, a cidade encharcada, alagada, nunca mais pararia de chover. Charco e brilho, pensou sem querer.” (ABREU, 1996, p.130).

Além de charco e brilho, o jogo do duplo nessa narrativa reforça as representações e atitudes teatralizadas dos protagonistas que também podem ser percebidas no significante “Santiago” – como união de Santo e Iago, renunciando características contraditórias do personagem – o primeiro, tranquilidade, beatitude e o segundo imagens muito diversas – “dentre elas uma aproxima-se em hebreu, a Jacó, que significa aquele que segura pelo calcanhar, que tenta derrubar ou deter seu oponente” (PIVA, 2001, p. 72). Duas identidades e nenhuma ao mesmo tempo, apenas um jogo de simulações.

Apesar de “deter seu oponente” Santiago não domina a cena. Pérsio, nome que ele próprio se autodenomina, tomado como empréstimo conduz frequentemente a trama através de longas falas dirigidas a Santiago e teatrais discursos diretos, e mesmo assim ficam no ar o silêncio e o vazio interior, embora ele próprio afirme que não possua valor. “Ninguém se chama Pérsio” (ABREU, 1996, p.66)

O jogo proposto por Caio é o da narrativa que entende a leitura do complemento, do já conhecido (nomes Pérsio e Santiago), seja na apresentação ou no representado. Esse modo de se posicionar diante do leitor leva a narrativa e o objeto plástico pós-

moderno à definição de suas próprias regras, de modo que nada escapa ao seu propósito questionador.

A partir da indeterminação, ironia e jogo, decorrentes da arte pós-moderna, instaura-se a prática vampiresca de um olhar recortado e descontínuo – uma poética de recorte colagem - que se apresenta em muitos contos desse autor. Mas entre tantos discursos recortados nessa prática textual, Lenirce Sepúlveda (2003, p. 170) esclarece que o mais forte é o discurso fílmico.

Fronteiriça no que confunde o confessional com o ficcional, o real com o simulacro, o del pastiche estereoscópico del pasado e la realidad actual<sup>9</sup>, o apolíneo com o dionisíaco, esta narrativa lembra “A Festa de Babete”, que instaura crises e silêncios e as cenas transgressoras e capazes de absorverem nosso sangue, como no filme “Má Educação”, do cineasta Pedro Almodóvar, tudo regado ao vinho para ser possível ir mais longe do que os sentidos e a razão permitem. Uma consciência perversa, uma “má educação”, uma narrativa revestida de amor, mas extremamente requintada de ironia, fragmentações, subtextos na cidade vertiginosa.

Como vampiros vestidos de preto, Pérsio e Santiago conjugam as pulsões de Eros e Tanatos, encarnam a violência e a solidão urbana, o amor e a “coragem de ser bicho”. “O amor só acontece quando uma pessoa aceita que também é bicho. Se o amor for a coragem de ser bicho. Se o amor for a coragem da própria merda.” (ABREU, 1996, p. 114)

Essa prosa catártica, porém carregada de lirismo, aproxima-se das considerações de Bataille sobre o erotismo. O nojo, o medo, a repulsa, mas essencialmente o amor: “amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura”<sup>10</sup>.

Em *Pela Noite* fica no ar um tom de que as tensões não sejam resolvidas, uma angústia que permanece combinando extremos, mínimos e máximos – mergulhados, os leitores devem perceber que se trata de uma poética tátil-visual idealizada pelo narrador pós-moderno, que adentra numa noite escura, com personagens difusos e, ao mesmo tempo, múltiplos, imagens que filtram através de recortes fílmicos, temporais e espaciais, histórias não concluídas feito movimentos emprestados da câmera cinematográfica.

Todos esses recursos vampirescos de Caio, concretizados através de recortes, colagens e montagens, sempre incompletos, negam o poder de onisciência do sujeito. As imagens assim constituídas são, no limite, simulacros, pois, como afirma Silviano Santiago, o narrador pós-moderno, “sabe que o real e o autêntico são construções de linguagens” (2002, p. 47).

A narrativa vampiresca e neodecadentista, por sua vez, não se fará a partir dos pedaços desses recortes de outros discursos, mas do seu fluido vital, o sangue dos leitores-vítimas, que contaminados com seu *phármakon*, reproduzem fluidos sanguíneos na conotação erótica camp de morder e sugar, cujo resultado é a reprodução ou a repetição de uma identidade aparentemente idêntica à do invasor da relação.

Como num vampirismo-narrativo em mosaico, Pérsio e Santiago vivem um conflito homoerótico pós-moderno que exige sangue fresco para alimentar a narrativa sublime e demiúrgica, ou segundo MAFFESOLI (2005, p. 158) um “orgiasmo<sup>11</sup> que penetra todas as instâncias da vida social.”

Essa narrativa de amor, embriagada, encharcada de vinho, que exige leitores que não aceitam os episódios lineares, e principalmente que “procuram exatamente o que será capaz de doer ainda mais fundo, o verso justo, a música perfeita, o filme exato, punhaladas revirando um talho quase fechado, cada palavra, cada acorde, cada cena, até a dor esgotar-se autofágica, consumida em si mesma”. (ABREU, 1196, p.152) como citou Caio Fernando Abreu. Uma narrativa doída, fingida e antiepifânica<sup>12</sup>.

#### Notas:

---

<sup>1</sup> Ensaio feito por José Castello. Intitulado *O poeta negro*, referindo-se a Caio Fernando Abreu. O autor afirma que Caio era enamorado da morte. Preferia sempre as atmosferas sombrias e se deixou guiar por uma estética *dark* que começava nas roupas negras, nas olheiras emprestadas de El Greco, no porte arqueado, e que se ampliava em suas idéias depressivas a respeito do mundo e a seu redor. p. 58.

<sup>2</sup> ABREU, Caio Fernando. *A Grande Fraude de Tudo*. Entrevista concedida à Revista *Escrita*, São Paulo, nº 6, 1976. p.7-8.

<sup>3</sup> *Phármakon* – segundo Evando Nascimento de acordo com a polissemia da palavra pode ser permitida a tradução por remédio, veneno, droga, antídoto ou filtro, a depender do contexto. p. 112.

<sup>4</sup> *Pela Noite*, publicado em 1983, segundo Marcelo Secron Bessa, é provavelmente o primeiro texto literário brasileiro que trabalha com o tema da AIDS. p.51

<sup>5</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Arx. 2004.

<sup>6</sup> Apesar de não serem os nomes dos personagens, os quais não são dados a conhecer, por isso serão identificadas ao longo desse ensaio a fim de se distinguir com mais clareza a quem se refere cada citação.

<sup>7</sup> ABREU, Caio Fernando. *Pela Noite*. p. 57.

<sup>8</sup> FERRAZ, Geraldo Galvão. *Pelas Noites Vazias*. Isto É. São Paulo, nº 355, ano 7, p. 86, 1983

<sup>9</sup> JAMESON, Fredric. *El posmodernismo ou la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

<sup>10</sup> ABREU, Caio Fernando. *Os Dragões não conhecem o Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. (Prefácio)

<sup>11</sup> Orgiasmo: neologismo criado pelo autor que transpondo para o social, pode-se dizer que viver um orgiasmo é ter múltiplas identificações, é se entregar para vários amantes, que não são somente pessoas, mas coisas, programas de TV, atividades, esportes, entre outros.

<sup>12</sup> Anti-epifanias: termo usado por Olga de Sá para representar as epifanias do feio, da náusea ou epifanias irônicas e corrosivas que também revelam o ser, pelo seu avesso. Conceito utilizado pela autora para estudar a obra de Clarice Lispector.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Caio Fernando. *Estranhos Estrangeiros e Pela Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *O rosto atrás do rosto*. In: *Pequenas Epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.

\_\_\_\_\_. *A Grande Fraude de Tudo*. Entrevista concedida à Revista *Escrita*, São Paulo, nº. 6, 1976. p.7-8.

\_\_\_\_\_. *Os Dragões não conhecem o Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. (Prefácio)

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo. Martins Fontes, 2003. (coleção Roland Barthes).

\_\_\_\_\_, *O Prazer do Texto*. 4ª ed. SP. Perspectiva, 2004.

BESSA, Marcelo Secron. “*Quero Brincar Livre nos Campos do Senhor*”. *Palavra*, Rio de Janeiro, nº. 4, 1997. p.7-15.

\_\_\_\_\_, *Histórias Positivas: a Literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. SP, Ars, 2004.

BENJAMIN, W. *A Obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*. In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

---

CASTELLO, José. *O poeta negro*. In: *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 58-71

FERRAZ, Geraldo Galvão. *Pelas Noites Vazias*. *Isto É*. São Paulo, nº 355, ano 7, p. 86, 1983.

FERREIRA, Cid Vale. VOIVODE. *Estudos Sobre os Vampiros*. Jundiaí, São Paulo :Pandemonium, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad: Ricardo Cruz. RJ: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo ou la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

MAFESSOLI, Michel. *A Sombra de Dioniso: contribuição a uma sociedade da orgia*. Tradução Rogério de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Zouk, 2005.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura*. "Notas" de Literatura e Filosofia nos textos da Desconstrução. 2ª ed. Niterói, EDUFF, 2001.

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e Simulacro Decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

PIVA, Mairim Linck. *Uma Figura às Avestas*. *Triângulo das Águas*, de Caio Fernando Abreu. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SANTIAGO, Silviano. *O Narrador Pós-moderno*. In: *Nas Malhas da Letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60

SEPÚLVEDA, Lenirce. *A escrita do corpo: a citacionalidade em Caio Fernando Abreu*. Niterói: UFF: Faculdade de Letras, 2003. mimeo. (Tese de Doutorado em Letras).

SONTAG, Susan. *Notas sobre o camp*. In: *Contra a Interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987