

## POLIEDROS: LEITURA DE *ESTRANHOS ESTRANGEIROS*

Evando Nascimento  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Para Onassis

E eu menos estrangeiro no lugar que no momento  
Sigo mais sozinho caminhando contra o vento  
Cactano Veloso, "O estrangeiro"

Passing stranger! You do not know how longingly  
[I look upon you,  
You must be he I was seeking, or she I was seeking  
[(it comes to me as of a dream)  
Walt Whitman, "To a stranger"

Que todos me perdoem, mas escrever agora é  
recolher vestígios do impossível. Para encontrá-lo,  
e isso é tudo o que me importa, eu parto.  
Caio Fernando Abreu, "Bem longe de Marienbad"

**RESUMO:** Leitura de *Estranhos estrangeiros*, de Caio Fernando Abreu, utilizando como fio condutor a categoria freudiana do *unheimlich*. O termo é traduzido ora como *estrangeiro*, quando se interpretam os primeiros contos da coletânea; ora como *estranho*, quando se analisa a novela da parte final, "Pela noite". No primeiro caso, fala-se da experiência desterritorializada do sujeito-narrador e personagem, no exterior e em seu próprio país. No segundo, explora-se a participação, sem pretencimento, de uma identidade homoerótica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Caio Fernando Abreu; desconstrução; homoerotismo.

Um

Em francês, a palavra *étranger* equivale aos substantivos estranho e estrangeiro em português. Ali onde outras línguas teriam dois termos, como o inglês (*stranger* e *foreigner*) e o alemão (*Fremder* e *Ausländer*), uma única palavra francesa reuniria ambos os sentidos. É relevante o fato de um mesmo vocábulo indicar de maneira ambivalente alguém cuja origem é ignorada e um outro alguém cuja procedência em geral é conhecida, pois sabe-se que

vem do *exterior*, ou seja, de um país estrangeiro. O estranho a um grupo ou pessoa qualquer, o desconhecido, se confunde com o estrangeiro à pátria de referência.

A meu ver, o título da coletânea *Estranhos estrangeiros*<sup>1</sup> de Caio Fernando Abreu poderia ser traduzido para *Étrangers étrangers*, pois isso reforçaria o jogo de palavras que o francês permite, à diferença da tradução mais ortodoxa *Étranges étrangers*. A reduplicação do mesmo nome, com toda sua ambivalência substantiva e adjetiva, sinalizaria a *estranheza* que as histórias enfeixadas na coletânea de Caio provocam. Essas questões iniciais de língua não são apenas de ordem semântica, mas estão no fulcro dos contos de abertura, na parte do livro homônima do título geral, “Estranhos estrangeiros”.

Nas três histórias iniciais, e também até certo ponto na novela que conclui o livro, “Pela noite”, tudo é questão de língua, de diferença cultural, de desafeto e solidão provocados pela colisão entre personagens que se desconhecem, seja porque têm origens mutuamente ignoradas (são estranhos uns aos outros), seja porque procedem de países diferentes (são estrangeiros no país onde a história se desenvolve). O desconhecimento recíproco é um dos fios que articula os textos em sua composição insólita. O suspense e a imprevisibilidade como traços gerais da forma conto (é preciso que algo inesperado aconteça para que uma história se encorpe e ganhe o selo do gênero) são postos em relevo de antemão por se tratar de situações que escapam ao solo do familiar.

Esse é o caso da primeira história, “Ao simulacro da *imagerie*”, que narra a incompatibilidade entre uma mulher de aproximadamente quarenta anos, tradutora do alemão, e um homem que tinha sofrido exílio político no Chile, em seguida na Argélia e por fim na França. No plano atual da narrativa, eles se reencontram por acaso na caixa de um supermercado, marcando-se um contraste entre as compras de uma e de outro. Ela adquire “bolachas-d’água-e-sal, água com gás, arroz integral e, num surto de extravagância, um pote de geléia de pêssegos argentinos” (EE, p. 11); ele compra latas e latas de conserva, cerveja, outras bebidas, salgadinhos etc., como que para uma festa. Essa divergência de gostos assinala o desencontro entre os dois. A situação do presente remete para um passado relativamente distante em que tinham se conhecido no retorno dele do exterior, quando ainda era “estrangeiro no próprio país” (EE, p. 13). No relacionamento então mal esboçado, ela tinha aguardado durante três anos o convite para o amor que nunca se concretizara. Depois de muita espera, e com a decepção

sendo alimentada a cada novo encontro frustrante, um dia ela o insulta, agredindo e expulsando-o de sua vida. Ele permanece estranho para ela do início ao fim do curto enredo que teceram para si. No momento presente do reencontro, ela o vê sem ser vista, e se recusa a chamar sua atenção dirigindo-lhe a palavra. Ao fim, soam os temas que já tinham marcado o *desenredo* do passado, sensação de abandono, vazio, fracasso, nada além “daquela não-dor afinal” (EE, p. 15).

Em suspense contínuo se desenrola “Bem longe de Marienbad”. Desta vez trata-se de um estrangeiro (provavelmente um brasileiro, pois parte da intriga, como veremos, se compõe em torno da figura do personagem-narrador como duplo do autor) em busca de alguém cuja identidade permanecerá não revelada, referido apenas pela inicial K, no Norte da França, mais precisamente na cidade “*sinistrée*” de Saint-Nazaire. Tudo começa ao modo de hipótese (“Suponhamos que”), sonho ou fantasia, fazendo lembrar o título do conto anterior, “Ao simulacro da *imagerie*”. História de verdade não há, contam-se apenas os delírios do protagonista, chegando supostamente à estação, na expectativa de encontrar esse que fala aquela “língua que ambos conhecemos muito bem e não ouvimos faz tempo” (EE, p. 20). Aparentemente ambos seriam estrangeiros na localidade de chegada. Mas o outro não comparece, e o personagem se vê lançado numa cidade inóspita, sozinho e em demanda do desconhecido. Uma procura que já começara bem antes numa “dessas cidades do interior de São Paulo” (EE, p. 23). O tema aqui é justamente este, a pesquisa do estranho estrangeiro que se quer ter como familiar, reconhecer, amar talvez; e a impossibilidade de obter êxito.

Em viagem, os recém-chegados têm em geral um cotidiano necessariamente diferente dos habitantes locais. Tudo é de antemão inabitual ainda mais quando se trata de “algum lugar onde nunca estiveram antes” (EE, p. 17), como é o caso da pequena Saint-Nazaire, ao mesmo tempo a cidade onde *se passa* e, ao fim, *se assina* a história. Tal coincidência entre a situação do personagem que vivencia o fato narrado e a do suposto narrador, duplo de escritor, põe em questão a figura do autor. Afinal quem assina verdadeiramente o texto de “Bem longe de Marienbad”? O personagem-narrador anônimo em busca de um outro cujo indício nominativo é um K (referência inequivocamente kafkiana)? O próprio K que vai deixando traços, sinais, rastros escritos de sua passagem? Ou aquele cujo nome aparece na capa do livro e na folha de rosto, por assim dizer, na margem do texto (afinal K evoca os fonemas iniciais do nome próprio e de autor Caio)? Ou qualquer leitor que ao se acercar da obra é introduzido em seu mistério

insolúvel, cuja interpretação se dispõe todavia não numa profundidade quimérica mas na superfície mesma, na pele (nós que recebemos o convite para embarcar nessa viagem explicitamente imaginária; sem nossa aceitação o texto permanecerá para sempre irrealizado como alguns sonhos)? Qual a diferença entre essas assinaturas todas e uma possível *contra-assinatura* que retomasse as marcas textuais, dando-lhes uma configuração ao mesmo tempo familiar e inusitada, indecível? A quem pertence um texto que recusa a identidade definitiva de personagens, narrador, autor e leitor?

Ao modo de um *thriller*, a certa altura o personagem sem nome chega a um *building* (palavra pronunciada “com acento francês” por um motorista de táxi) na expectativa de finalmente se deparar com K... A trajetória do personagem, chamemo-lo o Estrangeiro, vai de surpresa em surpresa, individualiza-se na medida mesma que supostamente compartilha o cotidiano de K, os lugares onde mora, morou ou simplesmente se hospedou. Por definição, o estrangeiro em geral é aquele que encontra sua casa nos lugares por onde passa. Sem teto próprio, mas com um lar sempre por reconstruir, ele tem como única garantia de sobrevivência as leis universais da hospitalidade. Não deve existir comunidade humana que desconheça a hospitalidade, mas nem todas as leis se equivalem. Fazer turismo no interior da França, ali permanecer por algum tempo, implica se expor aos ritos de iniciação da comunidade. Garantia não há de que um estrangeiro, caso decida prolongar sua estadia, será bem acolhido, em todo caso melhor aceito do que se apenas pernoitasse ou ficasse alguns dias. Armar tenda, alugar quarto, apartamento ou casa, instalar-se enfim é tanto mais arriscado quanto em princípio a cidade ou o país desconfiam do estrangeiro.

A estranheza e/ou esquisitice da condição de nosso Estrangeiro é evidenciada de maneira especular no momento que no restaurante do hotel, definido como o espaço mesmo do *provisório*, em todos os sentidos do termo, ele tenta evitar as enguias dispostas face à única mesa disponível: “A menos que eu sentasse de costas para elas, portanto de frente para a cozinha, o que seria esquisito, suponho, no mínimo inconveniente. Nem tanto talvez, mas como ainda desconheço o limite de tolerância para com as esquisitices alheias neste lugar onde nunca estive antes, por delicadeza acabo sentando exatamente onde não suportaria ficar. Em frente ao aquário em que elas estão” (EE, p. 21). Mas como se trata de uma relação, o sentimento é mútuo e portanto a pequena Saint-Nazaire se afigura mais e mais como uma “*ville sinistrée*”, caracterização já dada anteriormente por um francês de nome duvidoso, Alain, Jean-Paul ou François, numa cidade de nome também

duvidoso do interior de São Paulo, Ribeirão Preto, Presidente Prudente ou talvez Piracicaba. A história da cidadezinha tinha sido, pois, antecipada ao Estrangeiro, “num português difícil”, por um outro estrangeiro de origem francesa no Brasil. E o adjetivo *sinistrée*, para indiciar o fato de ter sido destruída por bombardeios nazistas, ecoa inevitavelmente, ao ser repetido, o correlativo e etimológico *sinistre*.

Só o estrangeiro vive a aventura, ainda que sua viagem seja em volta do quarto. Só para o migrante, voluntário ou não, viver é preciso. Como quem navega, mesmo em copo d'água, como já lembrava Jorge de Lima, citando *Le Bateau ivre* de Rimbaud, na abertura de seu grande livro das navegações comezinhas e excepcionais. Mas o ônus pode ser acabar em sinistras paragens.

Ao adentrar a morada que parece ser a de K, o estrangeiro investiga os aposentos, até se deparar com uma pasta sobre cuja capa está escrito “Journal d'une ville sinistrée”, além de uma epígrafe, em espanhol, de um fragmento de Reinaldo Arenas, falando da permanente condição de desterrado, sem sítio onde pousar na terra. Dentro da pasta, encontram-se documentos diversos, “cartões-postais, folhas secas, recortes”, um suplemento de jornal com material sobre Borges, montes de “postais sem nada escrito por trás” (EE, p. 35) - *souvenirs* de lugares possivelmente visitados -, coisas sem nexos entre si, mapa de Praga etc. E também um fragmento da “Ode marítima” de “Pessoa talvez, sempre Pessoa” (EE, p. 28). Na ganga heteróclita dos papéis, encontra-se ainda um trecho de *Querelle*, “que embora lembre Genet ou Fassbinder, parece ter sido escrito pelo próprio K” (EE, p. 37); como se, ao modo do Pierre Menard de Borges, o fato de copiar literalmente um trecho de livro alheio resultasse em apropriação como reescrita. Até que por fim, quando nada mais parece haver na pasta, “cai uma pequena folha arrancada de um bloco de anotações” (EE, p. 39), na qual se inscreve uma última mensagem de K, derradeiro vestígio antes de partir, na véspera, segundo a data indicada. O texto fala da procura do Leopardo dos Sete Mares, cujo sinal de identificação seria “*um leopardo dourado saltando sobre sete ondas verdes espumantes*” (EE, p. 39); e conclui com a necessidade de partir, viajar. Como se chamassem sempre, pelo protagonista e sua “caça”, os bares poeirentos, numa procura *sem fim*.

Já no trem, indo embora, o Estrangeiro abre um envelope dentro do qual se encontra a letra de uma antiga canção também copiada por K, como que de sua autoria, portanto, falando de um amor “de olhos de jade”, encontrado outrora e agora tão longe de Marienbad. Como se a cada chegada,

quando se aporta numa paragem, dali o amor possível já levantou a tenda, num nomadismo igualmente sem termo ou finalidade. Mais abaixo desses versos, na mesma folha a ultimíssima mensagem de K: “Aos caminhos, eu entrego o nosso encontro.” (EE, p. 41).

Em Saint-Nazaire, localidade ao norte de Paris, distante também da África do Norte mas que tem um bairro chamado pequeno Marrocos (em nada parecido com o país), e mais afastada ainda do Brasil... - a essas distâncias todas, o Estrangeiro jamais encontrará K, porém os traços de sua *persona* (pessoa fictícia, máscara) e sua atmosfera restarão selados nas nuvens, por onde passar, partindo para súbitas, inéditas paisagens. Fica como mais um sinal de duplicação, o “leopardo dourado saltando sobre sete ondas verdes”, tatuado no braço do Estrangeiro e repetido no envelope deixado por K, com o derradeiro recado.

No epílogo, o Estrangeiro mira a paisagem pela janela do trem, vendo seus próprios olhos refletidos no vidro, verdes como de jade, e dentro deles sombras, enguias grandes demais para o aquário. Mas ele não se detém muito tempo a se refletir nesse olhar. O narcisismo é transformado em mais uma promessa distendida pelo outro como um arco, cuja seta será um dia quem sabe arremessada por um Príncipe ansioso, “e alguns dizem que há castelos pelo caminho” (EE, p. 42).

É bastante conhecido o jogo explicitado por Freud entre os termos alemães *heimlich* e *unheimlich*, no ensaio traduzido em português como “O ‘estranho’” (FREUD, 1976). Em francês, há pelo menos duas traduções concorrentes para “Das Unheimliche”: “L’inquiétante étrangeté” e “L’étrange familier”. Já em espanhol se tem “El Sinistro” e “El Ominoso”. O ponto de partida para o ensaio de Freud sobre o retorno do recalcado é a oscilação da palavra *heimlich*, que pode passar de uma conotação ligada ao campo do familiar, conhecido, próximo, para o de algo enigmático, estranho, e até mesmo assustador. Ou seja, em pelo menos um de seus usos a palavra *heimlich* (literalmente, o que pertence ao lar - *Heim* -, ou o familiar, doméstico) coincide com seu antônimo *unheimlich* (literalmente, o que não é do lar, ou o não-familiar, desconhecido, estranho, esquisito, bizarro, sinistro, ominoso, “fantástico”). Para Freud, isso é um indicativo de que aquilo designado como *unheimlich* foi de certo modo, noutra momento, algo “pertencente à casa”. O *Unheimliche* seria o *Heimliche* que por diversos motivos adquiriu uma feição estranha e retorna como algo de insólito, no entanto muito familiar. A inquietante estranheza viria de uma familiaridade mal percebida dentro da formação de compromisso própria ao recalque. O *Unheimliche* ligado ao

tema do duplo, por exemplo, como estudado anteriormente por Rank, dá conta de um desdobramento do Eu, como fator de autopreservação, e que mais tarde pode se tornar um anunciador da morte. Na origem, o Eu se desdobra para melhor se preservar, mas em seguida o duplo desse Eu desdobrado freqüentemente se volta como um estranho inimigo contra o próprio indivíduo em que se decalcou (cf. FREUD, 1976, p. 293-294).

Em “Bem longe de Marienbad”, K configura o duplo do personagem-narrador, seu *alter ego* desejado como um amante de sonho, confirmando o narcisismo de base, mas que se torna fonte de ameaça e possibilidade de autodestruição. Daí a ânsia do protagonista, percebida pelo leitor como efeito da narrativa. Entre a esperança e o pavor, o duplo avulta como simulacro produzido pela *imagerie* ficcional. A atmosfera sinistrada e sinistra em que se banha Saint-Nazaire é indicativa da oscilação de sentimentos provocada pela busca de K. O *Aurélio* registra semas para “sinistro” que vão de mau agouro e funesto a desastre e ruína. O conto desenvolve a metáfora de um pesadelo que não se concretiza, numa fantasia sempre adiada.

Fecha a trilogia dos “Estranhos Estrangeiros”, abrindo caminho para a outra aventura do livro, “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish”. Uma outra canção, dessa vez nacional, ainda que escrita em inglês por um brasileiro exilado em Londres entre final dos anos 60 e início dos anos 70, se incrusta no título. A doce canção de Caetano Veloso serve como inspiração para o embricamento das línguas. O pequeno relato é quadrilíngüe, narrado em português mas trazendo diálogos em inglês e cacos do francês e do espanhol. A narrativa é conduzida em primeira pessoa, na fala do protagonista, sem nome próprio e por esse motivo para nós mais uma vez o Estrangeiro, o mesmo e outro, agora no ofício de *cleaner* em casa de gente rica como Mrs. Dixon.

Aqui explodem as identidades dúbias, a legião de estrangeiros por opção e destino. A palavra redobra então sua ambivalência, incidindo plenamente no correlativo *estranho*. Primeiro, são estrangeiros porque o seriam em qualquer parte do planeta. Não por se colocarem à margem, fetichizando um suposto lugar essencial de delinqüência. Mas, por uma questão de atitude vital, se tornam incapazes de se situar plenamente no comum das coisas. Sem dúvida esta fábula psicodélica, publicada pela primeira vez em 1977, traz consigo certa nostalgia dos loucos anos 70, na *swinging* London. Todavia, retirada a capa do tempo, há sempre um fulgor singular no desejo voluntário de não estar de todo. De não poder participar da banalidade das opções,

repetições, estabilidades, estereótipos, em suma, do cotidiano. Com o risco de se cair noutros clichês. O conto leva essa situação ao limite, elencando alguns dos itens essenciais da década que ajudaram a escapar da mornidão das classes médias. Muita droga, rock, badulaques, leituras, viagens, lugares exóticos, misticismos. Etc. Isso não traz, porém, a felicidade imediata, ao contrário. Vive-se na linha medial entre o sentir extraordinário - outra tradução para *unheimlich* - e a morte necessária, esta como condição para fugir a seus próprios estereótipos. Em *Aula*, Barthes, tomando Pasolini como exemplo, defende a necessidade eventual de o escritor *abjurar* seus textos, quem sabe sua própria vida, a fim de evitar a estereotipia criada em torno dele e os conseqüentes usos pelo poder (cf. BARTHES, 1979, p. 27-28). O suicídio aparece para o protagonista de "London, London ou Ajax, Brush and Rubbish" como uma das saídas possíveis, um modo de interromper o fino traçado, que ameaça ganhar espessa consistência. "Caminho, caminho. Rimbaud foi para a África, Virginia Woolf jogou-se num rio, Oscar Wilde foi para a prisão, Mick Jagger injetou silicone na boca e Arthur Miller casou com Norma Jean Baker, que acabou entrando na História, Norman Mailer que o diga" (EE, p. 48). Indecidível entre verbo e substantivo, a palavra caminho assinala que rota nenhuma é segura, a solução buscada é sempre o risco do bordado, provável derrota. Como um desenho no tapete de Mrs. Dixon - ou Nixon, conforme o gosto do narrador. Para esse estranho estrangeiro, viver, morrer são sinônimos do escrever no limite, na margem da espera calculada de um retorno quase impossível ao país de origem. Daí mais um sentido de estrangeiro, depreendido como antimoral da história, o sem pátria única, dividido entre o torrão natal que jamais será para ele de novo o mesmo e as terras estrangeiras para onde imigrou. A viagem para o estrangeiro é sem retorno. O caminho da volta não é o mesmo da ida, pois naquele se aprende em dobro. Como a canção de Gilberto Gil recitada a certa altura, com algum deboche, mas sem o trecho seguinte, ilustrativo: "como se ter ido fosse necessário para voltar". A canção da volta não é de maneira nenhuma a da partida, muito menos a do exílio. Ainda que, como pensa Guimarães em "Antiperipléia", todo curso esteja no fundo sempre regressando, signo e sina de caranguejo, "Tudo, para mim, é viagem de volta" (ROSA, 1979, p. 13).

O final do conto repete uma frase do princípio, "Meu coração está perdido" (EE, p. 43 e 50), evocando para o leitor outra canção, não incluída mas que poderia fornecer a epígrafe, "Like a Rolling Stone". Letra citada e glosada por Silvano Santiago em *Stella Manhattan*, mais um texto sobre o exílio nos anos 70, só que do outro lado do Atlântico. Que tal é sentir-se

sozinho, sem saber o caminho de casa, um completo desconhecido rolando como uma pedra? - poderia ser a indagação que parafraseasse os versos de Bob Dylan (“*How does it feel to be on your own/ with no direction home/ like a complete unknown/ like a rolling stone?*”) e o conto de Caio Fernando Abreu. A resposta, indireta, se encontra em citação de Adriana Calcanhoto, no epílogo, “Lanço o meu olhar sobre o/ Brasil e não entendo nada”. O sentimento de perda e solidão vem de reconhecer a aguda estranheza para com o país em que se nasceu. Ao contrário de nosso mais famoso poema sobre o exílio, não dá para idealizar um “lá” quando se enfrenta o real nacional. Como o “cá” (território inglês, ou francês no conto anterior) está igualmente longe do paraíso, o Estrangeiro está condenado, preso à rocha, a ter seu fígado eternamente devorado. Um ser eternamente dividido, entre a fria França e o cálido trópico.

## Dois

“Pela Noite” tem dois locais e momentos de assinatura: São Paulo (Jardim América), 1980, e Rio de Janeiro (Santa Teresa), 1983 - este último foi também o ano de sua primeira publicação. Fechando *Estranhos estrangeiros*, essa novela poderia ter como tema musical “Strangers in the night”, na voz de Frank Sinatra, junto com o indicado no pórtico e repetido no corpo do texto “Years of solitude”, de Astor Piazzolla e Gerry Mulligan. Enquanto nas histórias anteriores predominava o valor de estrangeiro, aqui se destaca mais o de estranho. Vimos todavia, (com) Freud, que os dois motivos se relacionam intimamente, havendo sempre forte dose de estranheza no estrangeiro e algo de forasteiro em todo estranho.

Esta é a cena. Em São Paulo, dois antigos amantes se reencontram numa sauna e marcam para se ver no sábado seguinte à noite, quando o episódio se desenvolve. Um dos dois personagens inventa um nome para si, o de Pérsio, e outro para seu companheiro daquela noite, assim designado Santiago. Sabe-se deles que tiveram uma infância compartilhada na cidade de Passo da Guanxuma e que o amor esboçado entre os dois não foi adiante. O reencontro atual traz de volta a paixão e a incapacidade de ficarem juntos. Após a transa em sua casa, Pérsio propõe que continuem longa jornada noite adentro. A pseudonímia reforça o falso do narrado. Algo não soa bem desde o começo, já na mistura de afeto e hostilidade por parte do anfitrião. Onde uma acolhida deveria se processar, começa a se instalar o inóspito.

Porém, o dado mais farsesco dos sentimentos mútuos está na teatralidade do texto. Apesar de ser dotado de narrador de terceira pessoa, a composição se faz mais por diálogos, frases entrecruzadas, ditos ácidos sobretudo de Pêrsio, o crítico de teatro. O recurso dialógico articula a metáfora teatral, explicitada em mais de um momento. O que se encena de fato é o drama dos sentimentos baratos, como numa canção de mal-amar ou de fossa. Um barato cujo preço são os anos de solidão em baixo contínuo.

Quando reencontrou o pseudo Santiago, o professor, Pêrsio já estava cansado de freqüentar o chamado “mundo *gay*” e tinha desistido de ceder à pressão do sábado à noite em todas as cidades do mundo. Por ser o cosmopolita que é, tendo morado na França em certo momento de sua vida, a decisão se fez por conhecimento. É essa resistência mesma à felicidade do fim de semana que se insinua desde o começo como uma saída possível. Pêrsio se apresenta, tanto quanto seu parceiro, senão como *outsider*, no mínimo desejando estar alheio às exigências do cosmopolitismo. Comenta Santiago, em conversa dentro do carro continuando a noitada após jantarem numa pizzaria e beberem no Deer’s Bar:

- Para dizer a verdade, não queria ir a lugar nenhum mais. Quero ir embora.
- Mas nós podemos ir.
- Não é isso. Não para casa. Nem para Paris, Londres, Roma, Nova York. Nem para Pasárgada, Xanadu ou Eldorado. Para mais longe. Jacarta, Togo, Bali, Surabaya, Zaire, Java, o mar de Java. Qualquer lugar onde a gente pudesse viver uma coisa mais inteira. Não nesta cidade, não neste país (EE, p. 133).

Nesse caso, abjurar não significa simplesmente renegar o passado, mas *compreendê-lo* em suas limitações. Essa compreensão não se reduz tampouco a uma racionalização *a posteriori* do vivido. Não há moralidade no texto de Caio. Se ele assume forte tom confessional, é menos para prestar contas a uma suposta autoridade de escuta (padre, analista, chefe de polícia, juiz, editor - *leitores*), do que para se tecer e consumir a si próprio, numa autofagia sem objetivo demarcado. Essa ficção se articula com alguns fios amargos e outros tantos de alegria. Se há uma palavra recorrente em *Estranhos estrangeiros*, essa é ilusão. O termo tangencia o código romântico sem a ele se reduzir. Ilusão se comunica intensamente com imaginação, delírio e sonho, essas faculdades fabricantes, por assim

dizer poiéticas, sublinhadas nos textos sobre estética de Freud. Ilusão é o poder mesmo de compor uma vida, no limite entre biografia e ficção. Em Caio, ilusão não se opõe a verdade, pois o primado do filosófico é posto em suspenso. Nada há de propriamente verdadeiro nesses personagens, e por isso mesmo são o que são, personagens. Eles traçam seu próprio itinerário, sem que precisem dos dedos de um demiurgo a guiar por detrás. São dobras num tecido, máscaras, no limite entre a realidade e sua fantasia, um desdobramento imaginário como parte desse mesmo real a que supostamente se opõe. Nesse sentido, e em contrapartida, o viver comporta sempre algo de ilusório, pois toda vida sonha de algum modo com aquilo que “poderia ter sido e não foi”, segundo fórmula célebre de Bandeira. A vida é indecidivelmente realista e irrealista. Vista de perto, uma passagem de qualquer existência mimetiza o impossível, e no entanto essa impossibilidade foi que deu a configuração real do vivido. Em outras palavras, mesmo se a maior parte das existências humanas parece programada, a cada passo é como se incidentes vindos da própria organização individual, e ao mesmo tempo do entorno, dessem uma singularidade tão radical a esse desenvolvimento que o tornassem incomensurável a qualquer outra vida. Donde a sensação de derrisório em toda vida humana, sem que para isso deva ter ocorrido uma catástrofe no sentido estrito do termo. O cataclismo está nessa singularização inesperada, nessa incidência vital e incomparável, abrindo o espaço da bioficção. Esse é o tema dos *Incidentes* de Barthes, diário das ínfimas mazelas do cotidiano, paradoxalmente banais e inusitadas. Evidentemente a maior parte das vidas permanece de si próprias ignoradas, reduzidas ao fosco, a não ser que as lentes da literatura venham ampliar o mísero brilho. Eis o que ocorreu a Santiago, durante a ausência de Pérsio, no Bar do Veado:

Cruzou os braços, jogou a cabeça para trás olhando os outros. Mas quase não conseguia ver ninguém assim sem óculos. O copo de vinho, a coluna de espelhos, depois a grande massa móvel, colorida, cabeças destacadas, agitadas, um único corpo de muitas cabeças nervosas. A Quimera, lembrou, o monstro grego. E repetiu sem pausa, mexendo nas pipocas: quimeras quimeras quimeras. Era Belerofonte? Ou Teseu, ou Perseu. Perseu, Pérsio. Desejou que ele estivesse logo de volta, para dizer coisas sem sentido, para se mexer, para ferir e ferir-se, para sorrir de lado, esfregar as mãos, fazendo estalar as juntas dos dedos, uma saudade prévia, para ficar perto e fazê-lo rir de susto, de prazer, de. (EE, p. 125).

Essa *função* teatral é o traço singular da narrativa de Caio enquanto dobra da própria vida. Em homologia com texto de autora citada na novela, quando n'*A hora da estrela* se diz que Macabéa pode ser reconhecida na rua, como uma transeunte qualquer vinda do Nordeste brasileiro, é menos para pagar tributo a uma crítica sociológica que sempre cobrou realismos de escritores como Clarice Lispector, do que para dizer que a linha entre vida e ficção é pontilhada, plena de vias de passagem. E sobretudo que o efeito estético desse tipo de produção não se desvincula inteiramente de outros efeitos de ficção presentes na realidade mais trivial, pois boa parte de nossas instituições se reveste de forte componente ficcionalizante, bastando pensar nas sessões de júri e outras cerimônias. Devem-se logicamente reconhecer zonas em que tais efeitos se produzem com mais facilidade, sem todavia aí se encerrarem. O melhor do literário está em estranhar a vida com sua insuportável familiaridade.

Muitos podem se reconhecer nas situações descritas em "Pela Noite", logo porque aí se propõe uma sùmula do universo *gay*; muitos outros, ainda, porque a tipicidade desse universo é marcada em vários momentos por um *páthos* de solidão, o qual se pode *partilhar* independentemente do mundo em que se viva. O mundo *gay* tem tanta existência quanto qualquer um dos mundos de que se compõem nossas sociedades. Quer dizer, sua delimitação é extremamente precária no tempo e no espaço. Isso se explica pelo que Derrida chama *participação sem pertencimento* (cf. DERRIDA, 1986, p. 264). Pode-se participar de um grupo sem a ele pertencer. A participação não se fecha numa esfera, podendo tangenciá-la sem referendar dogmas. E mesmo nos casos de adesão radical, o que predomina é a participação. Ninguém conseguiria pertencer de todo a uma instituição ou a um conjunto de elementos mais ou menos homogêneos. A rugosidade assoma nas superfícies mais lisas. Pertencer é, de algum modo, ser, partilhar é tornar-se. Daí a possibilidade de romper com o ciclo, que aliás nunca se configurou inteiramente, de saltar para fora, sem constrangimentos. O tempo que se terá perdido nesses tipos de associação significa o *compartilhar* uma aventura, num trecho da grande viagem, cujo risco maior é cair na asfixia. Donde a necessidade do pulo do gato, em direção a outras paragens, novos agrupamentos. O referido motivo da desistência implica somente um ausentar-se até nova empreitada, às vezes de volta ao território de partida, que, como vimos, nunca mais será o mesmo. Essas migrações servem para romper com a doxa, afirmando a vitalidade do para-doxo: não ser surpreendido onde o esperam. Se o pertencimento total fosse possível, isso

quereria dizer que a identidade absoluta existe, que uma vez feita a descrição completa dos atributos da vida *gay*, por exemplo, pode-se chegar a uma espécie de *eidos* intemporal. Seria, assim, descartada qualquer historicidade e todos os comportamentos desviantes se veriam incluídos num só molde, tornando-se o desvio mais um paradigma. Essa verdadeira aporia se intensificaria na medida em que se anulasse toda individualidade em nome de um ser-homossexual padrão. A palavra *gay*, atualmente de uso universal mas bastante recente em escala planetária - essa palavra incorre nesse risco.

Justamente porque nunca se é de todo isso ou aquilo que se pode dispor parcialmente de traços reconhecíveis como pertinentes a certos grupos. Mas pelo fato de essas comunidades não estarem inteiramente isoladas, exceto em momentos agudos de crise histórica, quando se estabelecem guetos, elas próprias compartilham elementos com outras comunidades. Como em Proust, outro grande encenador da vida como teatro, esses vasos são inevitavelmente intercomunicantes, rompendo-se desde logo com a idéia de compartimento estanque e de identificação exclusiva. Nada impede que a experiência mais codificada de um grupo seja encontrável com fortes doses de homologia em outros mundos. Mas nem por isso os mundos se equivalem, pois uns podem ser mais sufocantes que outros, tudo depende das regras específicas e da margem de respiração. Esses universos jamais poderiam ser totalmente paralelos na medida que há sempre linhas transversais passando por todos. De modo que a identidade do mundo *gay* é sempre a configuração suspensiva entre um mundo e outro, como também entre um estágio e outro de sua própria existência, no espaço e no tempo. O que não anula a necessidade de descrever esses estágios. Ao contrário, suas formas, comportamentos, idiosincrasias, avanços, recuos e liberações devem ser sempre objeto de um discurso efetivamente crítico. Como esse mundo *gay* nunca pode ser apreendido em si mesmo, haverá sempre camadas de discurso tentando dar conta de suas experiências (sempre plurais), e a chance desse tipo de discurso é nunca *recuperar* (no sentido penal do termo) as existências constelares sobre que se debruça. Eis uma citação inevitavelmente longa, a fim de pôr em relevo a acidez da escrita-fala em “Pela Noite”, descrevendo a certa altura um ambiente “típico”:

- Parecem todos iguais.
- E são. Tipo andróides, em série. Vestem as mesmas roupas, usam o mesmo cabelo, dizem as mesmas coisas, vêem os mesmos filmes, ouvem as mesmas músicas. Não existe uma tal *cultura gay*? E se acham todos

muito originais, muito exclusivos. Odeio guetos.

- Odeio a palavra *gay*.

- Mas ela existe, rapaz. E não é só uma palavra. É mais grave, um comportamento, um *feeling*. A sacralização da bobagem. E são todos exatamente assim. Felizes, descontraídos, sem problemas. Leves, levíssimos. Soltos, sem culpas nem traumas. Todos muito bem vestidos com os modelinhos que trouxeram de Nova York, todos adoram Nova York. Todos muito bem-amados. Musculosinhos, liberadinhos, burrinhos. Umas gracinhas (EE, p. 123-124).

A questão a ser colocada diante da passagem acima é: o que haveria de tão *familiar* no mundo *gay* seria o sentimento grupal e o comportamento estereotipado, negando seu potencial corrosivo? E mais, a cultura *gay*, se ela existe, ao menos como hipótese, *uma cultura gay*, seria convergente ou díspar em relação ao atual processo de globalização homogeneizante? Se não parece haver resposta simples para essas questões, cabe demonstrar outros dados singulares da participação sem pertencimento em “Pela noite”.

Pérsio, no exotismo do pseudônimo, consigna sua diferença para com o parceiro mais próximo, Santiago, e no entanto a ele se assemelha extremamente. Esse jogo entre simetria e assimetria, parença, e até mesmo parentesco (vêm da mesma cidade, têm a mesma origem), e dessemelhança compõe um grafismo *pop*, marcado por lugares-comuns e palavras-chaves, a despeito da recusa explícita da homogeneidade: mpb, *jazz*, *disco*, pizzarias, saunas, bares, revistas especializadas, cinemas, boates, luzes, muita ação, dispersões, demanda de afetos, impossibilidades, precipitação, amores. *Shows*. A densidade desses corpos desejantes é proporcional à capacidade de englobar o que lhes apetece, de devorar e ao mesmo tempo ser devorado. Isso é o que outrora se chamava paixão. Canibalismos, antropofagias. Amor do destino, bem além da monotonia de uma existência sem desejo, sem assunção de taras e querereres. Em “Pela Noite”, ao contrário, as vontades se dão em pletora. Há sempre um suplemento de vida indo mais além da mera sobrevivência. Isso não acontece sem conflitos, porém.

A pseudonímia parece indicar uma duplicação do mesmo Eu, até certo ponto como acontece em “Bem longe de Marienbad”. A forte identificação entre os dois, que do ponto de vista da narrativa clássica poderia ser considerada como erro técnico, por serem os personagens mal-construídos, fornece grande parte da originalidade em “Pela noite”. O fator mais diferencial entre eles está em que Santiago teve um caso de longa duração enquanto o outro nunca o conseguiu. Mas no decorrer da narrativa se torna difícil distinguir

um do outro, e a certa altura o que Pêrsio sente poderia ser atribuído a Santiago, ou vice-versa. O que não impede forte estranhamento, como se um grande Eu narrativo, mal disfarçado na terceira pessoa, se desdobrasse para de novo se identificar com suas duas partes e em seguida constatar que se desconhece a si mesmo. O narcisismo é tanto confirmado quanto frustrado. A frustração é evidenciada na metáfora da coisa íntima e preciosa, nova, que cedo se destrói (tema do conto “Preciosidade”, de *Laços de família*, de Clarice Lispector), como se certa beleza interior, excessivamente protegida, estivesse condenada ao fracasso, “tocou o peito, que talvez já tivesse começado a apodrecer, a coisa secreta, o ponto escondido, sem ninguém tocá-la, mais um tempo e sentiria o fedor, os outros sentiriam o fedor de longe, quando o encontrassem sozinho pelas esquinas da noite, procurando a pedra de toque, o aleph, sephiroth, em algum encontro que, se chegasse, chegaria tarde demais porque o verde novo começara a ceder à decomposição” (EE, p. 153).

A solidão e o desencontro são artificialmente suspensos no final, indicando o momento em que a proposta de ficarem juntos parece ser a solução do conflito. O antepenúltimo parágrafo traz a fala do ex-Santiago, em resposta à demanda do ex-Pêrsio sobre o que ele queria, ambos agora desprovidos de nome, “- Quero ficar com você” (EE, p. 154). A frase pode ser entendida no sentido provisório (curtir o momento como se fosse a eternidade, tal a canção gravada por Néelson Gonçalves “Fica comigo esta noite/ e não te arrependers”), quanto no sentido definitivo e ilusório (pois nada nessas biografias confirma a possibilidade de permanecerem juntos). Questão de *conjectura*. A união aqui é desde sempre disjunta, dissociativa, apenas um intervalo para a próxima ruptura, ponto em que dois corpos se separam, duas mãos se dizem adeus. Essa fala é necessariamente *histórica*, fator explicitado por Pêrsio em dois instantes: “Histórico, acho que estou meio *histórico*, não estou?” (EE, p. 72) e “Merda, continuo *histórico*” (EE, p. 102). Uma escrita em jorro descontrolado e contínuo, gritada, como quem não consegue calar (a dor). A histeria vem da permanência do desejo, irrealizado mas sempre por vir. O que é do mesmo modo uma promessa e uma ameaça. Como o amigo ou inimigo, em todo caso, o Estrangeiro, a ponto de chegar e deitar na cama. A história é a iminência da vinda desse outro, duplo de si. Mas o encontro só será conseguido com a suspensão do desespero, atenuando o solipsismo de base. A saída, se houver, depende da afirmação do singular na visada do outro, na aceitação da diferença de si para consigo e conseqüentemente de si para com o mundo, por meio de uma relação que Clarice Lispector aqui também ajudará a compreender.

Em Clarice, o valor de estranho se deixa atravessar pelo de familiar, e o inverso. Não há família que não tenha certo aspecto irruptivo, mais próximo da legião dos seres estranhos. Bando, alcatéia, corja, malta, súcia, coletivos para o que não é um mal em si, todos eles proporcionando um benefício interno, como nas melhores famílias. Isso é tematizado n' "A legião estrangeira", que se encontra no final do livro homônimo de Clarice. Nesse conto, dá-se o encontro de duas famílias, a da narradora caracterizada por uma certa normalidade, e a da menina Ofélia, de origem desconhecida e comparada a uma tribo hindu. A aparente oposição entre o familiar relacionado ao grupo da narradora e dona de casa, por um lado, e o de Ofélia, por outro, é quebrada em diversos níveis. O mais evidente deles é o de a narradora ser descrita como desordenada na conduta das tarefas do lar, enquanto a mãe de Ofélia parece encarnar a própria voz da Lei. Nesse caso, a normalidade familiar é corroída pela imperícia de sua guardiã, e a estranheza da outra família se vê até certo ponto reduzida pela severidade de seus hábitos normativos. A esquisitice própria ao relacionamento em geral aflora no confronto entre essas duas esfinges: a adulta e desastrada narradora, arquivista, duplo de escritora, e a infantil, controlada e soberana Ofélia. Em diversos momentos, elas são flagradas em mútuo espanto. O que é vivo dessemelha, e portanto, surpreende, apavora. Mas a força da experiência em certos contos de Clarice está em mostrar como só se nasce para o encontro consigo mesmo através da alteridade, experimentando-a desde seu lugar relativo. O mesmo é uma invenção do outro no coração da diferença. Dentro de uma pesquisa que desenvolvo há algum tempo em torno dos textos da autora, chamo de *intertroca* a esse encontro consigo na travessia com *e* do outro. E isso não se confunde nem com o simples comércio entre subjetividades (pois sujeito absoluto do conhecimento não há) nem com a mistura (pois esta muitas vezes tende ao homogêneo). Clarice designa tal processo como o "tortuoso amor", dando-se como *aventura*, o *advento* inesperado do outro, rompendo a superfície hegemônica do mesmo. Talvez assim se dê, hipótese a ser verificada em cada caso, a chegada da alteridade radical, totalmente diferente (sintagma derridiano do *tout autre*). Conta a narradora sobre sua experiência com a pequena Ofélia, até então um simulacro de adulto, em seus piores estereótipos (esta poderia se chamar "uma cena de nascimento"):

Nela a grande pergunta me envolvia: vale a pena? Não sei, disse-lhe minha quietude cada vez maior, mas é assim. Ali, diante de meu silêncio, ela estava se dando ao processo, e se me perguntava a grande pergunta,

tinha que ficar sem resposta. *Tinha que se dar - por nada.* Teria que ser. E por nada. Ela se agarrava em si, não querendo. Mas eu esperava. Eu sabia que nós somos aquilo que tem de acontecer. Eu só podia servir-lhe a ela de silêncio. *E deslumbrada de desentendimento, ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu.* Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança (LISPECTOR, 1977, p. 107, grifos meus).

Em “Pela Noite”, o cruzamento dos heteróclitos e semelhantes significa que eles se encontram e com isso acabam por se engendrar mutuamente, com a força da intertroca. A perda do falso nome, e a queda conseqüente no “anonimato” próprio às outras histórias da coletânea, indica a abertura para a diferença. Com isso, uma ruptura se dá, sem paga.

Caberia, nesse sentido, demonstrar como o relacionamento descrito ao longo da novela detém, até antes do desfecho, forte componente de rejeição. Muito do mal-estar na civilização vem de seus mundos secretarem intolerâncias recíprocas. Como se a identidade sempre dependesse da recusa do que não serve para confirmá-la à primeira vista. No entanto, entregue exclusivamente a si mesma, sem poros para o que não for a sua imagem, a comunidade perece. Em contrapartida, ela se revitaliza com a aproximação do diferente, ainda que não seja capaz de aceitá-lo de imediato. O Estrangeiro ameaçador traz também a possibilidade de salvar, como tematiza “A Benfazeja”, conto das *Primeiras histórias*, de Guimarães Rosa. O mal vem de fora, mas igualmente o bem, excluindo a redenção final e sim como mudança no ponto de estagnação.

Do mesmo modo, o indivíduo pode querer declarar sua identidade pela auto-exclusão, afirmando “Eu me excluo”. Mas ele não suportaria o corte absoluto. Foi dito anteriormente em relação à homossexualidade que se pode evitar a estereotipia não recusando certos efeitos identitários. O enigma está em como desconstruir os preconceitos sem repeti-los por simples inversão. A identificação relativa legitima muitas reivindicações. A participação efêmera ou prolongada num grupo exige mesmo um engajamento que pode se tornar mais radical de acordo com a circunstância.

Por definição, o pré-conceito é o valor que não se pensa a si mesmo, nem se reconhece como tal, apresentando-se como uma segunda natureza, a da opinião irrefletida. No conto de *Morangos mofados*, também escrito por Caio Fernando Abreu, “Aqueles dois” é o sintagma-índice do pré-conceito. “Aqueles dois” exerce uma função dêitica, esses dois aí com que não me

confundo e afasto por não pertencer a minha turma. Em relação ao casal de “Pela Noite”, a doxa proporia uma assepsia gregária. Indexação sofrida com toda intensidade por Pêrsio em sua infância interiorana, vinda sobretudo das garotas: “- Sabe que quando eu saía na rua as meninas gritavam *biuuuuuuuicha!* Não, não era *bicha!* Nem *veado*. Acho que era *maricas*, qualquer coisa assim” (EE, p. 100). Derrida assinala n’*A farmácia de Platão* que o *pharmakós* grego era extirpado como um quisto, sacrificado como bode expiatório, suprimido em nome do bem-estar da comunidade (cf. DERRIDA, 1991, p. 77-93). A necessidade de exclusão parece ser o imperativo categórico da lógica da identidade, que mal pode suportar a *lógica do outro*, situado dentro e fora da *pólis*, em seus limites.

Com a figura de Pêrsio vê-se que o cosmopolitismo, a um só tempo assumido e recusado, não exclui os preconceitos. Como se algo da província persistisse nas atitudes mais avançadas, tanto para os indivíduos que exercem determinadas práticas quanto para a sociedade que não consegue se reconhecer neles. O preconceito é tanto mais eficaz quanto introjetado por quem o sofre, e nem sempre é possível diferenciar entre a discriminação sofrida no interior e na capital. Não há que se louvar o mundo *gay*, nem muito menos há que se depreciá-lo, sempre glorioso em suas fragilidades. Toda moral de grupo se reduz a anódinas figuras que no pior dos casos redonda em autocomiseração ou violenta intolerância. A alegria só poderia vir numa aceitação do comportamento individual dentro do bando, como linha de fuga reinventada a cada noite em que se sai. Seja em Paris *la nuit*. Seja em Nova Iorque *by night* ou em São Paulo à noite... Nesse sentido, o jogo só é intenso se for poliédrico, pleno de faces e arestas, afirmadas na dor e no prazer; seja como for, na aceitação do que se é. Sabendo para nunca esquecer que a partida mesma se resolve na linha exígua entre identificação e desidentidade, questão de devir, em vez de ser. Sem ressentimento.

Uma das dificuldades maiores de Pêrsio consistia em assumir sem restrições certa especificidade do homoerotismo masculino, a penetração anal. “Entre dois homens, amor é igual a sexo que é igual a cu que é igual a merda. Sabe que não agüento merda? Eu vejo um cara e gosto e tal e me aproximo e rola umas, sempre rola umas, porque eu canto bem, eu sei cantar, veja que vaidade, e daí eu penso Deus, daqui a pouco a gente vai pra cama e chupa daqui, chupa dali, baba, roça, morde, e no fim inevitável tem o cu e a merda no meio” (EE, p. 111). É mais adiante, na mesma fala histórica: “Eu não consigo aceitar que amor seja sinônimo de cu, de cheiro de merda. [...] Eu não vou aceitar nunca que o ser humano tenha cu e

cague” (EE, p. 112). O cu se torna o signo mesmo daquilo que se deseja e provoca nojo. Como se esse amar fosse mais amaro que qualquer outro, ao se fazer por vias interditas. Como se houvesse para os homens, ou para os animais, vias mais lúdicas que outras. Como se a força, e a delicadeza, do que se chama amor não estivesse justamente na possibilidade infinita de resolver, em cada caso, a disparidade sutil entre intenção e resultado, premeditação e sucesso. E nisso, o aveludado da mão, boca, vagina ou cu apenas difere na singularidade dos prazeres capazes de proporcionar. Questão de puro gosto e gozo possível. Sem traumas nem culpas, como tanto desejavam Pêrsio-Santiago em seus delírios de amantes notívagos. E conseguiram, ao menos por enquanto:

Provaram um do outro no colo da manhã.  
E viram que isso era bom (EE, p. 154).

### Referências bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Incidentes*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991. (La pharmacie de Platon. In: \_\_\_\_\_. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972. p. 69-197.)
- \_\_\_\_\_. La loi du genre. In: \_\_\_\_\_. *Parages*. Paris: Galilée, 1986. p.249-287.
- DERRIDA, Jacques, DUFOURMANTELLE, Anne. *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- FREUD, Sigmund. O 'estranho'. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 271-318. (Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas.)
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.

ROSA, João Guimarães. Antiperipléia. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia*. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979. p. 13-16.

\_\_\_\_\_. A benfazeja. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras histórias*. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981. p. 109-118.

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

#### Nota

<sup>1</sup>As referências a *Estranhos estrangeiros* estão entre parêntescs através da sigla EE, seguidas do número de página.