



O AMOR NÃO É CEGO, É LOUCO: EFEITO PASSIONAL DA LOUCURA EM DOIS CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

Ricardo Augusto de Lima¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo principal evidenciar as relações que a loucura e o amor mantêm entre si em dois contos de Caio Fernando Abreu. Pretendo discutir o conceito de loucura e os procedimentos a partir dos quais se torna possível explicar o surgimento do efeito passional como resultado do jogo entre as modalidades do *querer ser*, do *dever ser* e do *poder ser*. Desta forma, espero evidenciar que a loucura é uma das faces que o amor incorpora na literatura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Loucura, amor, Semiótica, efeito passional, Caio Fernando Abreu.

ABSTRACT: This article aims to evidence the relations developed between madness and love in two short stories of Caio Fernando Abreu. I intend to discuss the concept of madness and the procedures which make it possible to explain the arising of the passional effect as a result from the contest between the modalities of the *wanting to be*, *having to be* and *being able to be*. Thus, I hope to show that madness is one of the faces that love embodies in the contemporary literature.

KEYWORDS: Madness, love, Semiotics, passional effect, Caio Fernando Abreu.

Introdução

Os homens são tão necessariamente loucos que não ser louco seria uma outra forma de loucura. [...] Louco porque tudo o que o homem faz em seu mundo simbólico é procurar negar e superar sua sorte grotesca. Literalmente entrega-se a um esquecimento cego através de jogos sociais, truques psicológicos, preocupações pessoais tão distantes da realidade de sua condição que são formas de loucura – loucura assumida, loucura compartilhada, loucura disfarçada e dignificada, mas de qualquer maneira loucura. (BECKER, apud ABREU, 2005, p. 31).

A citação acima ganha destaque (recoo e fonte diferenciada) no conto “O dia em que Urano entrou em Escorpião”, de Caio Fernando Abreu, presente na coletânea *Morangos mofados*, de 1983. É dessa coletânea um dos dois contos sobre os quais me debruçarei nesta análise: “Caixinha de música”. Entretanto, ao longo dos dezessete contos desse livro, a loucura perpassa vários momentos e nuances. Ao mesmo tempo, o amor é o elemento patêmico essencial na literatura caiofernandiana, não apenas nessa obra, mas em toda a literatura do autor gaúcho, na qual as paixões **amor** e **loucura** são apresentadas como sentimentos paralelos, complementares e necessários ao homem. Trocando em miúdos, Caio Fernando Abreu escreve principalmente sobre a necessidade e a dificuldade de amar, como ele mesmo indica no começo do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (2001, p. 5), afirmando que seus contos giram sempre em torno do mesmo tema: “amor e sexo, amor e morte, amor e

¹ Doutorando em Letras – Estudos Literários na Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: ricardodalai@gmail.com

abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura”. Ecoa nesses textos a afirmação de Octavio Paz (1994, p. 93) de que “uma das funções da literatura é a representação das paixões; a preponderância do tema amoroso em nossas obras literárias mostra que o amor tem sido o tema central dos homens e mulheres do Ocidente”.

Etimologicamente, “amor” é “1. forte afeição por outra pessoa, nascida de laços de consanguinidade ou de relações sociais; 2. atração baseada no desejo sexual; [...] 5. afeição baseada em admiração, benevolência ou interesses comuns; forte amizade” (HOUAISS, 2009, n.p.). Nota-se que a atração sexual vem em segundo lugar no verbete, enquanto que o sentimento nascido de admiração e benevolência aparece em quinto.

Por outro lado, o verbete “paixão” apresenta primeiro a ideia de sofrimento:

1. o martírio de Jesus Cristo [...] 4. grande sofrimento; martírio; 5. sentimento, gosto ou amor intensos a ponto de ofuscar a razão [...]; 7. furor incontrollável; exaltação, cólera; 8. ânimo favorável ou contrário a alguma coisa e que supera os limites da razão; 9. sensibilidade, entusiasmo que um artista transmite através da obra; calor, emoção, vida [...] (HOUAISS, 2009, n.p.).

E continua: para a filosofia de Kant, “inclinação emocional violenta, capaz de dominar completamente a conduta humana e afastá-la da desejável capacidade de autonomia e escolha racional” (HOUAISS, 2009, n.p.).

Perceba-se que o verbete “paixão” já aproxima o sentimento da loucura, pois afasta o sujeito da capacidade de escolha racional. Por sua vez, “loucura” é definida, no mesmo dicionário, como “desarranjo mental que, sem a pessoa afetada estar ciente do seu estado, lhe modifica profundamente o comportamento e torna-a irresponsável; demência; psicose” (HOUAISS, 2009, n.p.).

Posto isso, pode-se aferir que “amor” e “loucura” são dois sentimentos ligados por um terceiro: a “paixão”.

Grande parte dos contos que compõem os livros *Morangos mofados* e *Os dragões não conhecem o paraíso* retratam a busca erótico-amorosa do sujeito diante da contemporaneidade, sendo ela uma possível causa das diferentes formas de loucura desses personagens. “Sargento Garcia”, por exemplo, narra a iniciação sexual de um adolescente que sonha com a perda da virgindade de forma poética e se depara com outra realidade: um sargento no primeiro dia do alistamento militar, que, de forma louca, o possui em um quarto de hotel barato. “Pela passagem de uma grande dor” mostra a busca por uma voz amiga na madrugada em um difícil momento, e o telefone, que deveria aproximar, acaba afastando cada vez mais as pessoas. A loucura, aqui, é marcada pela falta de razão ao agir e ao falar: a mulher ao telefone busca assuntos e emite frases soltas, deixando implícito que fará um aborto no dia seguinte. Alguns contos trazem personagens presos em diálogos surreais, como aquele entre um homem e sua mulher no meio da noite, enquanto ele ouve a música de uma caixinha com certa nostalgia.

Essa mudança de estados da alma apresentada nos contos torna necessário um diferente olhar sobre o amor. Para tanto, a semiótica de linha francesa se apresenta como ferramenta essencial para a análise dessas paixões no texto literário, visto que, a partir da década de 1980, ela deixa de se prender às ações do sujeito (modalidades do *fazer*) e passa a abranger também suas paixões. O objetivo era, desde já, “construir uma semântica da dimensão passional nos discursos, isto é, considerar a paixão não aquilo em que ela afeta o ser efetivo dos sujeitos ‘reais’, mas enquanto efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem” (BERTRAND, 2003, p. 357-8). Essas paixões ilustram como o sujeito é mutável, modalizável, sempre em transformação a partir de suas ações.

Par opposition à action, la passion peut être considérée comme une organisation syntagmatique d’“états d’âme” en entendant par là l’habillage discursif de l’être modalisé des sujets narratifs. Les passions et les “états d’âme” qui les composent sont le fait d’un acteur et contribuent, avec ses actions, à en déterminer des rôles dont il est le support. Cette opposition représente donc la conversion sur le plan discursif de

l'opposition plus profonde et abstraite entre être et faire, ou, plus précisément, entre être modalisé et faire modalisé² (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 162).

Ou seja: da modalização do ser e do fazer do sujeito, originam-se suas paixões, seus estados de alma, cuja análise deve se centrar no nível narrativo, pois “la passion designe un ensemble d'effets de sens qui surgissent très fréquemment dans le champ narratif, mais qui n'ont pas trouvé leur analyse en termes de narratologie des actions”³ (GREIMAS ; COURTÉS, 1986, p. 163). Em outras palavras, a paixão é muitas vezes expressa na figuratividade subjacente à narrativa e deve ser, portanto, analisada no nível estritamente narrativo.

Fontanille (apud MELLO, 2005, p. 50) explica que Greimas distingue quatro modalidades diferentes, a saber: o *querer-ser*, o *dever-ser*, o *saber-ser* e o *poder-ser*. Cada uma dessas quatro modalidades implica em quatro predicados de negações consequentes, pois um *querer-ser* remete a um *não-querer-ser*, a um *querer-não-ser* e, finalmente, a um *não-querer-não-ser*.

Entretanto, uma mesma sequência modal pode originar paixões diferentes. Como exemplifica Mello (2005, p. 51), um *não-querer-ser* seguido de um *não-poder-não-ser* pode produzir diferentes efeitos passionais, como *angústia*, *vergonha*, *medo*, *desespero*. Por isso, um estudo sobre as paixões deve ir além dos arranjos modais, não analisando fragmentos de discurso e, sim, o discurso como um todo.

Para explicar as paixões, é necessário, portanto, recorrer às relações actanciais, aos programas e percursos narrativos. Só assim se podem determinar o sujeito que quer ser, o objeto de seu desejo, o sujeito em que o outro crê, o destinador a quem o sujeito passionais quer fazer mal ou bem e assim por diante. A “complexidade” das paixões depende em grande parte das estruturas narrativas. Em outras palavras, as paixões não são propriedade exclusiva dos sujeitos, mas dos discursos inteiros (BARROS, 1995, p. 92).

Assim, analisar a loucura em textos literários produzidos nas décadas finais do século XX mostra como ela nasce de situações que outrora eram vistas como porto seguro para o sujeito. Nos dois contos que me proponho analisar, a loucura nasce do amor, sentimento divino e sublime por excelência. A priori, o sentimento insano nasce do *não-poder-ser* diante do *querer-ser*, isto é, a partir de uma não correspondência amorosa. Nessa quebra, se finda o acordo fiduciário proposto pelo objeto-valor, que é o outro, consequentemente afastando-o.

No primeiro conto, “Caixinha de música”, de *Morangos mofados*, é visível que o sentimento do amor se transforma a partir de modalizações nos dois sujeitos personagens. Tal transformação fica evidente a partir dos recursos discursivos do personagem masculino, tomados aqui como traços seminarrativos que comprovam que “as paixões não são propriedades exclusivas dos sujeitos, mas propriedades do discurso inteiro” (FONTANILLE;GREIMAS, 1993, p. 21).

O segundo conto, “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, publicado em *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, traz apenas a voz de um sujeito: aquele que deseja o objeto-valor, mas que acaba se afastando dele, possibilitando o aparecimento da loucura.

² Em oposição à ação, a paixão pode ser concebida como uma organização sintagmática dos “estados da alma”, ou seja, pela habilidade discursiva de ser modalizado dos sujeitos narrativos. As paixões e os “estados de alma” que os compõem são o feito de um actante e contribuem, com suas ações, para determinar os papéis nos quais ele é o apoio. Esta oposição representa, então, a conversão no nível discursivo da oposição mais profunda e abstrata entre o ser e o fazer, ou, mais precisamente, entre ser modalizado e fazer modalizado (tradução minha).

³ A paixão designa um conjunto de efeitos de sentido que ocorrem muito frequentemente no campo da narrativa, mas que não encontram a sua análise em termos de narratologia das ações (tradução minha).

Tocando realejo na beira do rio: quando o amor se torna loucura

A narrativa do conto “Caixinha de música” começa dentro da mente da personagem feminina, que, adormecida, ouve uma música e sente-se “como se estivesse com a cabeça inteira dentro d’água e alguém começasse a tocar realejo na beira do rio” (ABREU, 2005, p. 115)⁴. É nesse momento que o leitor é inserido na história, em uma ambientação bucólica, com certa fantasia e romantismo. “Pequenas bolhas de som explodiam sem choque contra seus ouvidos, nota após nota, até formar-se também por dentro aquela melodia tão remota e lenta que parecia vir não mais da margem, mas do fundo” (p. 115). A mulher tenta, inutilmente, mergulhar cada vez mais fundo em um mundo aquático, isto é, continuar adormecida naquele ambiente onírico. Entretanto, “em vez de afundar, peixe, de repente foi içada para cima, para fora, para uma penumbra cheia de contornos onde divisava vagamente qualquer coisa como as costas de um homem grande sentado” (p. 115).

Perceba-se que neste momento ocorre uma primeira quebra no fio narrativo: da beleza calma e bucólica ela é puxada para um ambiente de penumbra, vultos e contornos. Essa mutação será um dos eixos de leitura do conto, no qual sujeitos e estados de alma se modalizarão a todo o momento. O homem visualizado, segundo personagem do conto, tem uma caixinha de música nas mãos. Acordada, a mulher continua em parte no mundo dos sonhos, vendo brilhos e pequenas luzes na penumbra do quarto, sabendo que, “se quisesse, ela poderia fechar os olhos para afundar novamente. Talvez sereias, líquens, corais, grutas de nácar” (p. 116). Mas não. Em uma linguagem que se aproxima da cinematográfica, na qual o personagem se sente observado, o enunciador declara que, “como se estivesse do lado de fora e espiasse pela janela do próprio quarto, viu um homem sentado à beira da cama e uma mulher deitada, cabeça ereta, tensa, imóvel, para sempre à espera de algo que não acontecia” (p. 116).

Ela pergunta se está tudo bem, se foi um pesadelo, se ele quer fumar, mas ele nada diz. A caixinha de música continua nas mãos, agora também muda. Ela acende um cigarro e brinca com o brilho da chama até que ele diz: “A árvore”. Sem irritação e devagar, ele diz que não importa se foi sonho, se foi hoje ou ontem, só sabe que acordou pensando na árvore.

— Não era uma, eram duas. Espera, eu conto. Você quer ouvir?

Apressada, ela fez que sim com a cabeça. Sem ver direito o rosto dele, percebeu que sorria talvez irônico. Ou amargo, ou triste, ou apenas distante, compreendeu melhor, encolhendo-se contra a guarda da cama. E aquilo de repente pareceu talvez respeito, submissão ou interesse, porque ele começou a falar:

— No começo, achei que era uma árvore só. Eu a vi de longe, eu vinha caminhando e lá estava ela, enorme, toda florida, assim com pencas de flores de todas as cores, mas acho que principalmente roxas e amarelas, despencando até o chão. Não parecia de verdade, parecia uma coisa desenhada, assim meio de quadro, de ilustração de história infantil, filme de Walt Disney. Sabe Branca de Neve? — Ela sorriu também, cruzando os braços sobre os seios tranquilizada. Ele não percebeu. — Uma árvore assim, de fantasia. A mais bonita que eu já tinha visto em toda a minha vida. Aí eu parei e fiquei olhando. Tinha uma coisa forte ali me chamando e eu não conseguia ir em frente, eu devo ter hesitado muito tempo antes de chegar cada vez mais perto, e de repente eu estava dentro dela. Não, espera, não foi assim. Entre os ramos cobertos de flores havia uma espécie de vão, uma fresta, uma porta, e eu fui entrando por ela até ficar dentro

⁴ A partir daqui, para evitar repetições nas remissões de fonte, usarei apenas a página da citação. O leitor fica ciente de que todos os trechos são dessa mesma edição.

daquela coisa colorida. Era escuro lá dentro. Era cheio de galhos trançados e torturados, e muito escuro, e muito úmido, parecia assim ter feito uma grande dor ali cravada naquele centro cheio de folhas apodrecidas e flores murchas no chão. Pelo vão, pela fresta, pela porta eu conseguia ver o sol lá fora. Mas aquele lugar era longe do sol. Era uma coisa, uma coisa assim desesperada e medonha, você me entende? Então pensei em sair lá de dentro imediatamente, sem olhar para trás, mas ao mesmo tempo que queria ir embora, queria também ficar para sempre lá, e se me descuidasse, se alguma coisa mínima em mim perdesse o controle eu me encolheria ali naquele chão frio, olhando os galhos tão emaranhados que não passava nunca um fio daquela luz do sol lá de fora. Eu fui embora, eu não queria olhar para trás, mas sem querer olhei e lá estava ela de novo como eu a tinha visto da primeira vez.

Uma árvore encantada, dessas que você pode fazer pedidos e talvez entrar num estado especial embaixo dela e ver, como se chamam, como é mesmo? os devas, isso, os devas, as ninfas, os faunos. Vista de fora, de onde eu estava, era uma árvore assim, com um lindo deva que eu quase via, roxo e amarelo como as flores, meio que dançando, quem sabe tocando flauta em volta dela [...] (p. 118-9).

A descrição do personagem cria uma atmosfera bucólica e maravilhosa, própria de contos de fadas, cujo espaço está no imaginário coletivo do leitor. Não apenas os elementos inimagináveis, como os possíveis seres vivos: fadas, faunos, ninfas e devas. Fica claro, pois, a importância que o sonho terá na narrativa. Carl G. Jung (2008, p. 18) lembra que o “o homem utiliza a palavra escrita ou falada para expressar o que deseja comunicar. Sua linguagem é cheia de símbolos, mas ele também, muitas vezes, faz uso de sinais ou imagens não estritamente descritivos”. Essa descrição que o personagem fornece ao leitor do conto explicita não ser descrição, mas simbolismo.

O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. [...] Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão (JUNG, 2008, p. 18-9).

Os símbolos presentes na descrição do conto serão de suma importância na modalização da paixão amorosa. Após essa apoteose de seres fantásticos, o homem relata uma sensação que teve ao olhar aquele emaranhado de galhos. Pensou que fosse daquele espaço, “cheio de dor e angústia fria e solidão escura que ela arranca essa beleza que joga pra fora”. Ele diz isso cheio de pena, e a mulher apenas pergunta bruta: “Foi lá?”.

Ele não responde a sua pergunta. Ela acende outro cigarro e traga com fúria por ter sido ignorada. Nesse momento, a atmosfera bucólica de antes já não existe mais. O leitor é inserido em outro ambiente, frio, escuro e solitário. A mulher, outrora compreensiva, é tomada por uma raiva sem explicação. “Eu preciso saber. Me diga, foi lá, naquele lugar? Meu Deus, você ainda não esqueceu aquele maldito lugar?” (p.119), e crava suas unhas no braço do homem talvez esperando uma resposta igualmente agressiva. Mas

Como se não tivesse escutado, ele tocou de manso as unhas cravadas em seu braço com a mão também grande e quieta.

— Você entende?

Ela relaxou a pressão.

— Entendo, claro que entendo. — Recolheu a mão, baixou a voz. — É uma história bonita. E tão... tão *simbólica*, não é? — Suspirou, exausta. — É assim que você se sente? Eu entendo, claro que eu entendo muito bem, melhor do que você possa imaginar. Muito melhor, meu bem. — Passou devagar os dedos sobre os pelos crespos do peito dele. Se houvesse mais luz, agora poderia ver os pelos se adensando grisalhos em direção ao umbigo, e quem sabe até mesmo sentir então o que sentia sempre: aquela espécie de piedade comovida, semelhante a algo que tinham dito, certa vez, chamar-se carinho, ternura, amor ou qualquer outra coisa dessas. Mas no escuro, apenas sentindo os pelos macios e frágeis cedendo sob a pressão das pontas de seus dedos, assim, agora: não sentia nada. Uma segura como a do cigarro que tragou novamente, queimando com raiva a garganta. Tossiu (p. 119).

O riso dele, que antes era quase infantil, se torna “silencioso e mau, um riso de canto de boca, dentes cerrados que não se mostram” (p. 120), marcando outra quebra. Ele diz, então, que voltou na árvore mais uma vez, se aproximou dela e percebeu que eram duas árvores. “Sabe uma dessas árvores que dá na beira dos rios? Essa caída, de galhos até o chão, uma árvore grande que parece sempre cansada e triste” (p. 120). Era um chorão, um salgueiro, e a outra era uma primavera. A metáfora criada é clara: o chorão é o homem, enquanto a mulher é a primavera, cheia de vida, de cores, de flores. O enunciador enfatiza a natureza infantil e tola do homem, tão grande e tão pesado na beira da cama. Como se quisesse mostrar ao leitor que entre ele e a “professora séria” havia um abismo, apesar de existir também um sentimento que, a priori, se percebe ser amor. Tal sentimento fica explícito na cena seguinte, quando

De repente ele deu um salto sobre a cama e ficou em cima dela, rindo enquanto enfiava a língua morna nas suas orelhas. Sobre a camisola, ela podia sentir os músculos duros das coxas dele apertadas contra as suas.

— Era um caso de amor — ele disse baixinho no ouvido dela. — O salgueiro e a primavera, era um lindo caso de amor entre duas árvores.

Ela trançou as mãos nas costas dele, aquelas costas largas de homem grande, aquele cheiro bom de bicho limpo que ela conhecia fundo, há tanto tempo. E enquanto ele roçava lento uma boca móvel e molhada pelo seu pescoço, ela abriu suave as pernas, rodando a bacia como numa dança oriental, até sentir o volume do sexo dele enrijecendo aos poucos sobre seu ventre. Desceu a mão pela cintura dele, para enfiá-la sob o tecido fino do pijama, acariciando a bunda que se movia sobre ela. E lambeu aquelas orelhas grandes de homem tão profundamente e há tanto tempo seu, intensificando os movimentos até o membro dele ficar tão rígido que escapou de dentro do pijama para roçar, quente, a barriga dela.

— Vem — pediu. — Meu menino **louco** (p. 121, grifo meu).

Após esse vocativo, algo o faz se levantar brusco, se justificando: “A história ainda não terminou”.

— Mas ainda? — ela tentou rir, mas ele estava distante outra vez. De repente alguma coisa tinha se transformado em outra, e percebendo a transformação só depois de falar como se nada tivesse se transformado, ela sabia apenas se comportar de acordo com um momento antigo, não com este novo, desconhecido. — Então conta — pediu, sabendo de maneira obscura que não era assim, que não era mais assim, que de alguma forma nunca mais seria assim. Cruzou os braços como quem fala com uma criança. — Mas conta rápido (p. 121-2).

O ar infantil em volta do personagem masculino ainda existe, mas o narrador deixa claro que algo estava se transformando. E ela, por enquanto só ela, havia percebido que algo mudara. O homem continua narrando o sonho, dizendo que voltou lá no dia seguinte, o terceiro dia. E último, pois nessa vez ele viu tudo. O dia nascia, e puderam perceber isso pela “claridade cinza” que “varava as frestas da persiana” (p. 122). Junto do dia amanhecendo, ela o percebeu de outra forma:

O homem pegou a caixinha de música e ficou com ela entre as mãos, como se fosse tocar. Com a luz mortiça da manhã iluminando o rosto dele, ela agora podia ver os olhos muito abertos, fixos em algo que ela não via, a barba por fazer, a mão parada no ar e o grisalho dos pelos no peito. E continuava sem sentir nada, a não ser um calor fugindo entre as coxas (p. 122).

Ele não dizia nada. O ar infantil dá lugar à barba por fazer e aos pelos grisalhos no peito, sinais de maturidade. E ele finaliza:

— Descobri que não era um caso de amor. O salgueiro estava seco, morto. A primavera tinha assassinado ele. Não era um caso de amor. Ela estrangulou, vampirizou, assassinou ele. Aquela escuridão de dentro era a fraqueza dele, o fracasso dele, a morte dele. Você está me entendendo? Eu vou falar bem devagar para que você compreenda: aquela loucura de flores e cores do lado de fora era a vitória dela. A vitória da vaidade dela às custas da vida dele. Uma vitória louca, você está ouvindo? [...]

— Uma vitória louca, uma vitória doente. Não era amor. Aquilo era solidão e loucura, podridão e morte. Não era um caso de amor. Amor não tem nada a ver com isso. Ela era uma parasita. Ela o matou porque era uma parasita. Porque não conseguia viver sozinha. Ela o sugou como um vampiro, até a última gota, para que pudesse exibir ao mundo aquelas flores roxas e amarelas. Aquelas flores imundas. Aquelas flores nojentas. Amor não mata. Não destrói, não é assim. Aquilo era outra coisa. Aquilo é ódio (p. 122-3).

E se concretiza a modalização do personagem. A atmosfera do quarto se torna densa, mortuária, louca, na qual o amor deixa de ser qualquer um daqueles significantes positivos para ser comparado a morte, ódio e destruição. O discurso, no início marcado pela quase infantilidade, característica, diga-se de passagem, própria de casais apaixonados, e pelo cenário maravilhoso dá lugar a um discurso insano, racional, realista-pessimista, marcado de orações curtas.

Diante disso, ela, “muito calma e um tanto casual”, acendeu outro cigarro, afastou o cabelo da testa suada, “ergueu levemente a sobrancelha esquerda, num gesto muito seu, um gesto cotidiano, habitual e sem novidades”,

e pergunta: “Você está querendo dizer que acha que eu o destruí?” (p. 123). Ele, igualmente calmo, deposita a caixinha de música no criado, diz algo que ela não entende. “Como?”, ela pergunta.

Não ouviu a resposta. As duas mãos grandes e fortes do homem fecharam-se rápidas e precisas em volta da garganta dela. A mulher estendeu a perna como se chutasse algo no ar, derrubando a caixinha no chão. O dia estava quase claro quando uma nota de corda arrebatada ficou ressoando aguda no ar. Entre o som e a luz, ela ainda conseguiu ver o sorriso iluminado do homem, e se pudesse falar diria então que era exatamente: como se estivesse com a cabeça inteira dentro d’água e alguém começasse a tocar realejo na beira do rio (p. 123).

Todo homem mata aquilo que ama: quando amar é loucura

O conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” não possui um acontecimento claramente narrativo. Trata-se de um texto híbrido de carta e diário, ambos com alto tom confessional. Dividido em três partes e uma epígrafe, a primeira e a terceira são escritas para um interlocutor certo: Dudu, um morador da cidade fictícia Passo da Guanxuma. O narrador-personagem, que dialoga com o leitor na segunda parte, também veio dessa cidade gaúcha, mas agora mora em uma cidade grande, cheia de prédios e de cor cinza (São Paulo, implicitamente). Ao fazer a barba, gesto costumeiro, o narrador-personagem percebe ser setembro, mês de aniversário desse amor do passado.

Perdido em si mesmo, o narrador, ao contrário dos personagens do conto anteriormente analisado, dá pistas de sua loucura desde o começo do texto, pois “você não sabe, mas acontece assim quando você sai de uma cidadezinha que já deixou de ser sua e vai morar noutra cidade, que ainda não começou a ser sua” (ABREU, 2013, p. 82). A solidão, a saudade e o remorso darão luz à uma loucura singular e farão com que ele procure sexo pago com homens e mulheres, na tentativa escapista de encontrar consolo, afeto, prazer e, principalmente, amor.

Amor picadinho, claro, amor bêbado, amor de fim de noite, amor de esquina, amor com grana, amor com fissura, chato nos pentelhos e doença, nas madrugadas de sábado desta cidade que você não conhece nem vai conhecer. De qualquer jeito, amor, Dudu, embora não mate a sede da gente. Amor aos montes, por todos os cantos, banheiros e esquinas.

Não é isso, nem a falta disso. Me roendo por dentro, é outra coisa que só você poderia saber o que é, mas nem você mesmo soube naquele tempo, e agora nem eu sei se saberia explicar a você ou a qualquer outro (p. 86).

Ecoa na solidão e na procura desse sujeito, que não sabe o que procura, que tampouco sabe o que lhe falta, as observações de Bruno Leal (2002, p. 61-2) sobre esse tipo de personagem na obra de Caio Fernando Abreu:

Sozinho com seus anseios, suas faltas e contradições, [o sujeito] vê desaparecer muito do horror ou dos fantasmas que já o assombraram. Ele busca reconstruir-se na solidão da própria trajetória, na sua biografia, nas marcas da própria individualidade. A sexualidade e o erotismo ocupam, então, um espaço nunca antes visto, emergindo e tomando conta do cotidiano das personagens e se tornam algo concreto, visível, marcante.

O que mais dói, porém, é a impossibilidade de voltar ao Passo, de onde saiu há sete anos. Ele se sente tonto, como “quando [você] pensa que não quer ficar, e que também não quer – ou não pode – voltar” (p. 82). É dessa impossibilidade nostálgica que nasce a visualização da imagem de Dudu, reaparecendo um dos “fantasmas que já o assombraram”:

Não queria pensar no Dudu agora, mas quando abri a porta e vi a mesinha do corredor vazia – vazia de cartas, quero dizer, porque tem sempre aquele elefante rosa com flor de plástico do lado – sem querer, fiquei pensando bem assim: como seria bom se tivesse uma carta do Dudu agora. Aí eu pegava a carta, me sentava, lia devagar, devia ter notícia do Passo, devia falar naquela praiazinha, em setembro, numas tardes quase quentes outra vez, já dava para começar a tomar sol de novo, eu e ele, porque além de mim ele era o único cara que conhecia aquele lugar (p. 84).

Devido a uma experiência onírica e/ou irracional, o personagem se entrega à uma escrita que visa, aparentemente, a absolvição:

Foi no Bar, a primeira vez que fui ao Bar, e foi por sua causa que fui lá, faz uns três, quatro anos. Eu vinha descendo a rua Augusta quando vi você dobrar aquela esquina da banca de frutas, sorrir para mim, acenar com a mão, mascando chiclete (de hortelã, eu sabia) como sempre, depois entrar num portão de ferro desses altos, antigos. Eu fui atrás, eu nem sabia que aquilo era um bar. [...] Eu atravessei as salas, a fumaça dos cigarros, os sons estridentes de todas as palavras que aquelas pessoas jogavam feito bolas no ar, passei pelo balcão, atravessei aquele corredorzinho de entrada, afastei umas gentes amontoadas no portão enquanto você esperava por mim do outro lado. Então precisei parar e dar passagem a um desses ônibus elétricos que o tempo todo sobem e descem a Augusta. Quando o ônibus passou, você tinha desaparecido outra vez.

Loucura, não é, Dudu? (p. 87).

Ver (ou achar que viu) o antigo amor faz o sujeito transbordar de sentimentos nostálgicos, capazes de fazê-lo remontar a memória na tentativa de reconstruir o passado. Assim, com pensamentos de suicídio, ambiguidade sexual, neurose por limpeza, depressivos a ponto de permanecer no quarto chorando, o narrador-personagem, em crise de identidade, enfim, assume: “Loucura, não é”, pois essa não foi a única vez que o narrador vê o antigo amor, mas sim a primeira, e em todas as outras o rapaz, mascando chiclete, sorri, acena e desaparece. O motivo da escrita dessa carta é explicitado na última parte do conto:

Nunca falei sobre você a ninguém. Nem vou falar. Não falaria de você nem a você mesmo, se hoje não tivesse percebido que, além de fazer sete anos que saí para sempre do Passo da Guanxuma, é um dia próximo do teu aniversário. Por isso estou te escrevendo, depois de tanto tempo. Também para deter aquela vontade de saltar pela janela e acabar de vez com esta saudade do Passo, onde não vou voltar, com essa mania louca de procurar você no Bar quase todas as noites, sem te encontrar. *Eu sinto tanta falta, Dudu* (p. 88, grifo meu).

Essa falta do objeto-valor faz com que toda a realidade do sujeito seja comprometida, possibilitando que sua racionalidade se coloque no espaço híbrido entre sanidade e loucura. Reencontrar Dudu seria, portanto, a

oportunidade de encontrar paz mental, mesmo que seja em uma espécie de reencontro pós-morte, quando ele “estiver pronto, embora não tenha a menor ideia de como possa ser estar-pronto” (p. 88). Assim, o narrador espera “um dia, um dia comum, um dia qualquer”, encontrar Dudu, “claro e calmo sentado no Bar”, até que ele possa o “abraçar dando um soco leve no ombro” (p. 88). Ora, o abraço é, como descreve Roland Barthes (1997, p. 7), “o sonho de união total com o ser amado”. Ele não apenas quer encontrar Dudu; ele *precisa* encontrá-lo. Ser um sujeito realizado para ele é literalmente entrar em conjunção com o objeto-valor, isto é, o outro.

E desde quando existe essa falta?

Desde aquela tarde quase quente de setembro, quando nos estendemos nus sobre a areia clara das margens da sanga Caraguatá, um dia perto do teu aniversário, o céu azul feito alguém tivesse pintado ele, essas ventanias de primavera secando rápido nossos cabelos molhados, enquanto uma borboletinha amarela esvoaçava entre nós para escapar depressa no momento exato em que, ali do meu lado, você se debruçou na areia para olhar bem fundo dentro dos meus olhos, depois estendeu o braço lentamente, como se quisesse me tocar num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir o seu olho nos pelos crespos do meu corpo, a sua mão na minha pele que naquele tempo não era branca assim, o seu hálito de hortelã quase dentro da minha boca. Foi então que peguei uma daquelas pedras frias da beira d’água e plac! ó, bati de uma só vez na tua cabeça, com toda a força dos meus músculos duros — para que você morresse enfim, e só depois de te matar, Dudu, eu pudesse fugir para sempre de você, de mim, daquele maldito Passo da Guanxuma que eu não consigo esquecer, por mais histórias que eu invente (p. 88-9).

Voltamos, assim, à epígrafe do conto: “*Each man kills the things He loves*”, atribuída a Oscar Wilde e citada por Fassbinder em *Querelle*. Diga-se de passagem: três personalidades homossexuais da literatura aqui reunidas: Wilde, Fassbinder e Genet.

O amor não é cego; é louco

Sabe-se que, para a semiótica, os textos (literários ou não) são tecidos de paixões, sendo essas os motores das ações humanas. Essa contradição entre os momentos dos dois contos revela o desacordo entre enunciado e enunciação, conforme escreve Fiorin (1988, p. 55):

O enunciatador pode, em função de suas estratégias para fazer crer, construir discursos em que haja um acordo entre enunciado e enunciação ou discursos em que haja conflitos entre essas duas instâncias. É preciso sempre lembrar que a discordância entre enunciado e enunciação não é um desacordo entre um conteúdo manifestado e uma intenção comunicativa infável, uma vez que as únicas intenções do sujeito que se podem aprender estão inscritas no discurso. Isso quer dizer que o conflito pode estabelecer-se entre o enunciado e a enunciação enunciada, ou seja, as marcas deixadas pela enunciação no enunciado, os elementos do discurso que remetem ao eu que o organiza.

Desta forma, ao mesmo tempo em que o discurso no começo dos contos era permeado, em um, de marcas bucólicas, infantis e românticas, e de marcas de saudade e amizade no outro, sabemos, ao terminar sua leitura,

que aquele discurso era permeado pela negação, o *não-querer-ser*, e pela afirmação, o *saber-ser*, real do sujeito. Como um cônjuge que sabe da traição e inicia uma conversa manipuladora, o homem em “Caixinha de música” inicia a narração do seu sonho já recém-realizado: ele já *sabe-ser* realmente. Em outras palavras, enquanto narra o que aparentemente é seu *querer-ser*, ele caminha para o que realmente é, isto é, seu *saber-ser*. O mesmo ocorre com o narrador-personagem de “Uma praiazinha...”: rememorando, é conhecedor dos fatos.

A repetição da palavra “como”, classificada pelos gramáticos normativos como conjunção e por Oswald Ducrot (1987) como operador argumentativo de comparação, é uma frequente nos dois contos, como se os enunciadores quisessem ter a certeza de que a mensagem estivesse sendo recebida de forma completa se utilizando desse recurso didático. Embasado na teoria da Semântica Argumentativa, Ducrot explica que as conjunções, além de ligarem orações, estabelecem uma linha argumentativa. Nesse caso, a repetição desse operador argumentativo demonstra, em “Caixinha de música”, um sujeito a princípio perdido em suas ideias, mas que em seguida é despertado e lançado à vida, tornando-se “homem”. Mudança que não ocorre no conto “Uma praiazinha...”, pois seu tempo diegético se encontra no pretérito: o sujeito já começa o texto realizado, embora esteja, mesmo assim, perdido em suas memórias.

A presença dessa figura de linguagem age, portanto, como recurso argumentativo por parte do narrador, enunciador por excelência nos contos. Ele decide ocultar do leitor uma série de informações que seriam, ou não, relevantes para a compreensão do texto. Porém, mesmo ocultando essas informações, a repetição das comparações permite que a marca da sua argumentação esteja presente.

No conto “Caixinha de música”, esse didatismo do enunciador reflete uma possível forma de tratamento que a mulher exerce sobre o homem. Ela, na sua ânsia de “exibir ao mundo aquelas flores roxas e amarelas”, exerce sobre ele uma série de manipulações (modalidades do *fazer-fazer*) que ficam implícitas na narrativa. Delas só sabemos que resultou na morte dele. Morte essa, obviamente, não física, mas social e/ou identitária. Por um tempo, ele aceita essa manipulação, acreditando ser o sujeito modal do *querer-fazer* e *querer-ser*, enganado pelo parasitismo dela. Após o sonho, o sujeito desperta: torna-se um sujeito do *querer-não-ser*, do *querer-não-fazer*, do *querer-ser* algo que ele determinasse. Assim, a sua realização se converte em não realização. Dito de outra forma, enquanto antes ele possivelmente se via como um sujeito realizado, após perceber que era vítima da manipulação feminina ele dá mais um passo nessa realização. E isso se dá justamente quando o dia começa a amanhecer, lembrando a leitura que Michel Foucault (1978, p. 49) faz da loucura:

Sob controle, a loucura mantém todas as aparências de seu império. Doravante, ela faz parte das medidas da razão e do trabalho da verdade. Ela representa, superfície das coisas e à luz do dia, todos os jogos da aparência, o equívoco do real e da ilusão, toda essa trama indefinida, sempre retomada, sempre rompida, que une e separa ao mesmo tempo a verdade e o parecer. Ela oculta e manifesta, diz a verdade e a mentira, é luz e sombra. Ela cintila: figura central e indulgente, figura já precária dessa época barroca.

E ainda:

[...] o acaso é a única ligação necessária entre a verdade e o erro, o único caminho da paradoxal certeza. E assim a loucura, como exaltação desse acaso — acaso nem procurado nem desejado, mas que aparece por si só — aparece como a verdade da verdade, e também como erro manifesto, pois o erro manifesto é, trazido para a luz do dia, o ser que ele é, e o não-ser que o torna erro. E é aí que a loucura assume, para o mundo moderno, um novo sentido (FOUCAULT, 1978, p. 380-1).

A mulher, indiferente, apática e arrogante (características reconhecidas por meio de seus gestos e traços, e nunca dadas pelo enunciador), quebra, antes mesmo de ele revelar sua angústia, qualquer tipo de “obrigação” do relacionamento: fuma enquanto ele fala, revelando sua falta de entusiasmo; estica o braço para tocá-lo, mas não o toca; reclama da história ser longa demais, de ser um sonho repetido; ergue a sobrelanceira esquerda, “num gesto muito seu, um gesto cotidiano, habitual”, e permite que o leitor entenda que, em um ambiente como esse, o personagem masculino tenha sofrido um tipo de trauma, enquanto, da parte dela, não há sinal algum de compaixão.

Ela só se revela realmente mulher dele quando se entrega em um começo de relação sexual. Nesse momento, ao leitor é permitido entender que sua manipulação de outrora visava essa realização: seu objeto-valor estava no ato sexual com ele. Era a partir desse ato que ela, vampira, parasita e louca, tirava dele suas forças. E era por meio desse ato que ele, frágil menino preso em corpo de homem, se deixava levar pela mulher mais experiente.

Por outro lado, em “Uma praiazinha...” não se entende o porquê do assassinato de Dudu na praia. Aparentemente, o narrador-personagem deseja fugir daquela relação, não porque ela não lhe faz bem; ao contrário, porque ele parece se sentir sujo com a relação, sendo essa uma justificativa alcançada pelo leitor somente via leitura paratextual com a epígrafe do conto. O remorso de ter matado Dudu por esse motivo se converte em um transtorno obsessivo pela limpeza, que vai, de certa forma, salvar a vida do sujeito, que não se joga pela janela do quarto que aluga porque cairia em latas de lixo.

Entretanto, ambos os contos apresentam poucas informações sobre esses personagens, traço este, também, característico da literatura contemporânea. Devido a isso, a abordagem segue no campo das possibilidades, seguindo uma lógica (se é que ela existe) dos relacionamentos amorosos. Digo isso para afirmar que os sujeitos, sendo modais, se envolvem com outras pessoas em um ato de espera fiduciária, seja de fidelidade, companheirismo, amor, cuidado ou qualquer outro objeto-valor, incluindo a própria pessoa, como é o caso do segundo conto. O amante, desde o ser andrógino mitológico, se reveste do simulacro de eternidade, pois seu maior objeto-valor é exatamente esse: o “felizes-para-sempre”.

Disso, a loucura pode surgir de duas formas: a primeira é pela ânsia de contrair esse pacto fiduciário com alguém; a segunda, pela quebra dele. Em “Uma praiazinha...”, a loucura surge pela ânsia de se contrair tal pacto. Uma vez contraído, o narrador-personagem não sabe lidar com ele. No conto “Caixinha de música”, sou levado a fazer uma terceira leitura: o homem se reveste da loucura, primeiro para manter o relacionamento, o que explica a infantilização da qual é vítima; segundo, para vingar a quebra do contrato fiduciário — ela não foi a companheira que ele esperava.

Dito de outra forma, se existe a loucura a partir da discursivização do sentimento amoroso, quer dizer que, em um momento anterior ou posterior a ele, o sujeito estava em conjunção com seu objeto-valor. A sua percepção de não ter mais, ou nunca ter tido na realidade, rompe a relação (real ou imaginária) fiduciária. Como escreve Fiorin (2007a, p. 2), “a organização da intersubjetividade é articulada por meio de estruturas polêmicas e contratuais”. O contrato e/ou sua quebra será o responsável por inúmeras paixões, que vão desde *falta* e *saudade* até *ressentimento* e *cólera*. Essa diferença entre as paixões mostra a necessidade de se “distinguir uma falta objetual de uma falta fiduciária. Aquela é a carência do objeto que se desejava; esta é uma crise de confiança” (FIORIN, 2007b, p. 15). A primeira constitui a ausência do contrato fiduciário por qualquer razão; a segunda, sua quebra.

Assim, a loucura do homem em “Caixinha de música” nasce da mistura de duas paixões anteriores: da *angústia* de *não-poder-ser* o que ele pensava que era, isto é, um sujeito que vivia uma história de amor; e da *cólera* originada da quebra do contrato fiduciário que ele acreditava existir. Como escreve Greimas (1983, p. 229-30): “En effet, l’attente du sujet n’est pas un simple souhait, elle s’inscrit sur la toile de fond antérieure qu’est la confiance: le sujet d’état ‘ pense pouvoir compter ’ sur le sujet de faire pour la réalisation de ‘ ses esperances ’ et/ou de ‘ ses

droits' ”⁵. Tal espera faz nascer o simulacro com o qual o sujeito se relaciona, identificado por ele como a verdade do sujeito do fazer.

Já no homem de “Uma praiazinha...”, a loucura nasce do *querer-não-ser* diante do *saber-ser*: há, aparentemente, um repúdio em ser homossexual por parte dele. Uma vez descoberto, devido ao crime, esse segredo o impossibilita de voltar. Assim, tem-se uma nova configuração patêmica diante do *querer-ser* em uma realidade de *dever-não-ser*. Ele quer voltar (no tempo e no espaço), mas não pode. A loucura surge, então, de duas esferas: no momento do assassinato e na fantasia que se cria em seguida, quando o sujeito vê Dudu diante de si, com o mesmo cheiro, os mesmos gestos, as mesmas características.

O assassinado se coloca, então, como uma forma de limpar o passado. Como Sigmund Freud escreve em “Neurose e psicose” (1974, p. 191), o “delírio se encontra aplicado como um remendo no lugar em que originalmente apareceu uma fenda na relação do ego com o mundo externo”. O assassinato de Dudu será a transgressão do amor romântico: enquanto lá temos o final escapista no qual o protagonista morre ou se mata (vide Werther, Romeu, Julieta e outros), aqui temos o protagonista que mata a pessoa amada, seu objeto-valor. Ocorre, pois, uma inversão do sentimento amoroso e da loucura que dele pode se originar, pois “a paixão é entendida, inicialmente, pela Semiótica como efeitos de sentido de qualificações modais que alteram o sujeito de estado, o que significa que é vista como um arranjo das modalidades do ser, sejam elas compatíveis ou incompatíveis” (FIORIN, 2007b, p. 5).

Em uma mesma direção, pode-se inferir que o suposto assassinato da mulher no conto “Caixinha de música” se configura, também, como uma tentativa escapista diante da situação de quebra da ilusão ou do contrato fiduciário que o sujeito homem acreditava existir, como uma vingança, um ato de justiça que se faz no exato momento em que o dia nasce, pois

Somente as luzes nas quais se executam a confissão e a punição podem equilibrar as trevas de onde se originou. Existe um ciclo de realização do mal que deve passar necessariamente pela confissão pública e pela manifestação, antes de alcançar o acabamento que o suprime (FOUCAULT, 1978, p. 162).

Entretanto, a loucura se coloca no campo das paixões complexas (BARROS, 1990), pois é derivada de toda uma organização narrativa patêmica anterior. Não surge da simples desilusão amorosa sofrida, mas do amor, e dele se expande em outras paixões e culmina na ira que brota de um estado de loucura. Barros (1990) lembra que as paixões complexas pressupõem todo um percurso modal e sucessivos estados de alma. Assim, antes da *ira louca*, pressupõe-se um estado de *paixão, amor e espera*; um estado de *aflição, angústia, abandono*; um estado de *decepção, mágoa, raiva, de cólera*; por fim, um estado de *perda de razão e de ira*.

A descrição do sonho ressoa no conto como manifestação delirante, visual e sensorial do personagem masculino que o soma à questão de sua condição enquanto parceiro, afirmando uma subjetividade e diferença entre ele e ela, entre o mundo que ele desejava e aquele que se apresenta (o mundo ideal e o mundo concreto). Ao despertar do sonho, o delírio onírico dá lugar ao delírio “real”, operando um sobre o outro a partir de questões empíricas vivenciadas na vida a dois. A loucura/o delírio é, então, compartilhada entre o casal, ferindo a ambos.

⁵ Na verdade, a expectativa de o sujeito não é um simples desejo, ela é parte do pano de fundo anterior que é a confiança: o sujeito do estado “pensa poder contar” com o sujeito do fazer para a realização de suas esperanças e/ou de seus direitos”. (tradução minha).

No segundo conto, ocorre a situação inversa: de uma realidade “real” nasce a sequência fantasiosa, na qual o narrador vê Dudu nas ruas depois de ter sido assassinato. O sujeito não desperta de um sonho para uma realidade, mas inclui um delírio em sua realidade.

Os últimos parágrafos dos textos, mais concisos que o restante dos contos, nos permitem pensar em sentimentos de *fúria* e *irracionalidade*, sendo essa última não um sentimento novo, que só aparece ao final. Em ambos os contos, a loucura é apresentada desde o início, seja pela posição do homem na cama, seja pelos hábitos descritos pelo narrador-personagem para o interlocutor imaginário, mostrando que não apenas quando se revela, mas desde sempre, todo amor tem sua dose de loucura.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. “Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos”. *Cruzeiro semiótico*. Porto, n. 11/12, p. 60-73, 1990.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. “Sintaxe narrativa”. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; LANDOWSKI, Eric (Eds.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: Educ, 1995. p. 81-99.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC, 2003.
- DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas-SP: Pontes, 1987.
- FIORIN, José Luiz. “As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário”. *Alfa*, São Paulo, n. 32, 1988. p. 53-67. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3798/3506>>. Acesso em: 20 jul 2014.
- FIORIN, José Luiz. “Paixões, afetos, emoções e sentimentos”. *Cadernos de semiótica aplicada*, v. 5, n. 2, dez 2007a. Disponível em: <<http://www.felar.unesp.br/grupos/casa/CASA-home.html>>. Acesso em: 15 jul 2011.
- FIORIN, José Luiz. “Semiótica das paixões: o ressentimento”. *Alfa*, São Paulo, v. 51, 2007b. p. 9-22. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1424/1125>>. Acesso em: 20 jul 2014.
- FONTANILLE, Jacques; GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FREUD, Sigmund. “Neurose e psicose”. In: *Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 189-234.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens II, Essais sémiotiques*, Paris: Seuil, 1983.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986. v. 2.
- HOUAISS, Antônio. *Houaiss eletrônico*. Versão monousuário 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009. *Software*.
- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.
- LEAL, Bruno S. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro — Contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: AnnaBlume, 2002.
- MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira. “Sobre a Semiótica das Paixões”. *SIGNAL: Estudos da Linguagem*, Londrina, n. 8/2, dez 2005. p. 47-64. Disponível em: <www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3705/2979>. Acesso em: 20 jul 2014.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.