

Pedras de Calcutá: tramas e resistência

Odiombar do Amaral Rodrigues

RESUMO

Pedras de Calcutá (1977), de Caio Fernando Abreu, é um testemunho dos momentos sombrios por que passava o Brasil durante o regime militar. Por esta e outras razões, é um texto repleto de simbolismos e sugestões. A leitura dos contos não se esgota no plano lingüístico, pois no processo de construção há elementos que apontam para uma correlação com outras artes como música, teatro e pintura. A significação ressurge a cada leitura mesclada por procedimentos que tramam as diversas interpretações possibilitando uma leitura crítica e reveladora de subjetividades. Tal processo de construção do texto aponta tanto para uma resistência aos “anos de chumbo” como para uma revelação do esgotamento da palavra que se socorre de outras áreas da arte a fim de conseguir revelar o mundo caótico pelo qual o Brasil passou na década de setenta do século passado.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Literatura Gaúcha. Literatura e resistência.

Pedras de Calcutá: Plots and resistance

ABSTRACT

Pedras de Calcutá (1977,) by Caio Fernando Abreu, stands as a testimony to the dark political moment within which Brazil faced the military regime. Therefore, the text is full of symbolic features and suggestions. Reading the short stories goes beyond the linguistic plan owing to an array of elements that relate with other arts, such as music, theater, and painting. Signification is brought up at every reading instance enmeshed with procedures that weave the several interpretations that enable reading as critical and capable of disclosing subjectivities. Such a process of text construction suggests both a form of resistance to the “blacklist years” and the exhaustion of the expressive capability of the word, which is aided by other arts to reveal the chaos in which Brazil finds itself plunged during the 1970s.

Keywords: Caio Fernando Abreu. Literature of Rio Grande do Sul. Literature and resistance.

O interesse pela obra de Caio Fernando Abreu¹ vem de longa data, mas o presente estudo é fruto do esforço para marcar os dez anos de falecimento do autor, em 2006. A ausência de Caio entre nós é percebida pelo silêncio na luta contra a opressão e, na Literatura Gaúcha, pela falta de sua voz lúcida e engajada no seu tempo, mas sempre em defesa da subjetividade e dos valores humanos, tão esquecidos na contemporaneidade. Ao mesmo tempo em que não temos como negar o valor de sua obra, temos a lamentar a falta de estudos críticos consistentes e uma circulação maior entre o público leitor. O presente estudo tem a pretensão de estabelecer uma ponte entre o texto e o leitor, ampliando o seu horizonte de percepção.

Odiombar do Amaral Rodrigues é Doutor em Letras pela UFRGS. Professor do curso de Letras da Universidade Luterana do Brasil. E-mail: odiombar@yahoo.com.br

¹ Caio Fernando Loureiro de Abreu nasceu em Santiago/RS, a 12 de setembro de 1948 e faleceu dia 25 de fevereiro de 1996 (Porto Alegre).

Textura	Canoas	n.18	p.80-89	jul./dez. 2008
---------	--------	------	---------	----------------

A obra de Caio Fernando Abreu *Pedras de Calcutá*, numa primeira leitura, parece ser bastante hermética e oferecer muita dificuldade para a sua compreensão. A procura de caminhos que nos levem a uma interpretação melhor de seus textos é tarefa primordial do presente trabalho. O presente texto é parte de um estudo mais amplo, que analisa a obra em três níveis: o estrutural, o onírico e o das personagens. Nesta publicação, o texto fica restrito ao estudo dos aspectos estruturais.

Para a análise de *Pedras de Calcutá*, entendemos que a psicanálise seja um bom caminho e, partindo deste pressuposto, reunimos alguns instrumentos teóricos para a abordagem do texto. Guiamos nosso trabalho de pesquisa, em especial, dando prosseguimento às discussões iniciadas em *Crítica literária e psicanálise* (RODRIGUES, 1999).

Não podemos considerar que uma obra literária possa ter uma chave para sua interpretação, mas todas as ordenações simbólicas podem-nos ajudar na compreensão de uma obra. A interpretação deve ser um meio de melhor penetrarmos no mundo simbólico do texto e não um pretexto para exposição de teorias. Por tal motivo, ficam afastadas desta parte do trabalho as discussões teóricas sobre símbolos; tomaremos, em especial, um direcionamento psicanalítico freudiano para a interpretação, reconhecendo, porém, que muitas outras direções podem ser seguidas e, ao mesmo tempo, afirmando-nos conscientes das nossas limitações no conhecimento de tal assunto.

A compreensão de um texto literário dá-se pelo desvelamento dos conteúdos que, muitas vezes, não são percebidos pelo leitor na superfície da obra. De qualquer forma, uma leitura crítica torna-se uma visão ideológica no sentido de que é capaz de trazer ao leitor certos posicionamentos que a sociedade faz questão de não reconhecer. Na crítica literária, o impasse instala-se quando alguns buscam no texto o jogo da construção, através do exame da estrutura, sem estabelecer elos com o mundo das significações. Por outro lado, há os que encontram na obra literária uma justificativa para a produção de discursos que nem sempre estão pautados pelo universo sugerido no texto.

No momento de partirmos para o estudo do nível ideológico, devemos deixar de lado tal divisão e trabalharmos na obra como um todo, observando que um mesmo princípio de ordem ideológica poderá surgir em todos os níveis, quer como construção, quer como símbolo, quer como assunto expresso no sintagma, ou sugerido através de ambigüidades criadas no texto.

No processo de decodificação surge, em primeiro lugar, uma abordagem da temática. De início a fim, a obra é pontilhada de denúncias contra a opressão imposta ao indivíduo. Ao expor tais opressões, surgem questões como drogas, sexo, política, padrão de comportamento humano e muitos outros que se prestam para uma abordagem crítica do modo de vida do ser humano no meio de uma sociedade opressiva, repressora e, acima de tudo, destruidora dos valores mais subjetivos do ser humano. Sob este aspecto, podemos afirmar que *Pedras de Calcutá* é uma obra de denúncia contra todas as opressões sofridas por toda “Uma geração violentada, colonizada e drogada a partir de 1964”, como afirma o próprio autor.

A opressão se estabelece na obra através do clima de medo, insegurança e destruição que surge a cada conto. É neste momento que o autor usa especialmente o jogo luz-trevas, entre a cor e sua ausência. As personagens surgem como portadoras de luz e cor, porém são destruídas ou aniquiladas ao entrarem em contato com o mundo exterior. Um dos contos mais significativos neste aspecto, é “Uma estória de borboletas”. Nele, as duas personagens reagem às imposições da sociedade contra o seu padrão de comportamento que, embora não expresso no enunciado, percebe-se nitidamente, pelas sugestões simbólicas, ser um comportamento condenado pela sociedade. As duas personagens retiram de suas cabeças borboletas coloridas; isso, porém, passa a ser reprimido pelos demais e aquelas personagens são, à força, subjugadas e submetidas a um estado de inconsciência.

A obra é um conjunto de contos que se aproxima bastante do universo onírico pelo processo de estranhamento que freqüentemente surge em seu interior e, ao mesmo tempo, remete ao campo do simbólico pelo largo uso da sugestão e do simbolismo. É um texto que exige um olhar descompromissado do leitor, pois nem sempre a significação está presente no plano sintagmático. Em muitos momentos, uma “atenção flutuante” é capaz de captar sentidos e relações muito sutis, estabelecendo, assim, associações muitas vezes não perceptíveis no plano lingüístico.

A análise que se segue está centrada no texto e não no autor, pois o crítico não se pode deixar levar por interpretações simplórias que estabelecem relações diretas entre o texto literário e o autor. Se, por um lado, não nos deixamos levar por uma interpretação subjetiva e determinista, do mesmo modo, não podemos deixar de reconhecer os fatores históricos que estão presentes como contexto.

O uso que Freud fez da literatura foi, em especial, como exemplificação para a sua teoria, o que não autoriza o crítico literário a seguir seus passos, aplicando seus conceitos sobre o autor, como se fosse sua tarefa proceder a um diagnóstico do artista. Freud, como grande pensador da cultura, possibilita ao crítico a compreensão de determinadas manifestações literárias que, num outro modo de leitura, poderiam passar despercebidas.

Partindo assim de um conjunto teórico, torna-se possível a sua aplicação a obras literárias, evidenciando-se suas particularidades e demonstrando suas ligações com o mundo simbólico, tão universal quanto a própria psiquê do homem. (RODRIGUES, 1999, p.58)

A abordagem do texto literário leva em consideração o sujeito aí presente. Numa abordagem psicanalítica deve-se distinguir o sujeito psicanalítico do sujeito ficcional. O primeiro é uma entidade abstrata e ausente na linearidade do texto, a análise de sua fala cabe ao campo da psicanálise. Por outro lado, o sujeito ficcional é a presença que pode ser alcançada pela análise literária. Não é de todo desnecessário ressaltar que, ao analisarmos a obra, colocamos em questão o texto e não o autor. As interpretações que

se seguem são direcionamentos possíveis para uma leitura de *Pedras de Calcutá*. Cada interpretação é uma possibilidade de leitura que se nos apresenta.

O sujeito ficcional não é um ente isolado, mas mantém relações com o texto e com os elementos que o cercam. Propor uma leitura crítica do texto literário é atender a todas as relações, como diz Affonso Romano ao definir o papel do crítico literário:

(...) o analista deve ler mais do que o inconsciente de um determinado autor; deve ler o texto enquanto sintoma de uma determinada escritura ideológica. (SANT'ANNA, 1977, p.41)

Para a análise da presença do inconsciente na obra literária, há necessidade do exame da rede de associações que se regem pelo próprio inconsciente. Para captar a significação, há necessidade de desvendar as relações associativas que se estabelecem entre o nível do sintagma e do sistema. Para a revelação da significação, há necessidade da observância de dois fatores, conforme Maria Antonieta Borba:

Duas atitudes básicas: a) abandono dos termos supérfluos ou enganadores; b) percepção dos termos reincidentes, pois há uma relação menos ou mais estreita e, possivelmente significativa, entre o conteúdo latente, isto é, a representação da realização do desejo e a insistência com que aparecem, no texto manifesto e em suas associações, certos signos paradigmáticos ligados àquele conteúdo. (BORBA, 2004, p.100)

Sendo assim, a análise centra-se na técnica de associações, buscando estabelecer relações significantes entre o plano do sintagma e o do sistema a fim de revelar os conteúdos latentes. A crítica psicanalítica faz um percurso circular ao partir dos elementos sintagmáticos, percorre as suas relações no nível paradigmático e volta para o sintagma, reforçando a lógica da interpretação.

Para a redação deste trabalho de análise mantivemo-nos fiéis a dois princípios estabelecidos desde o início da pesquisa. O primeiro foi suprimir a discussão sobre o método empregado e o segundo deixar de lado relações biográficas, por mais pertinentes que possam parecer para a compreensão da obra.

Em termos estruturais, a obra apresenta uma série significativa de relações que apontam para conteúdos latentes. A avaliação do aspecto estrutural deve ultrapassar o nível descritivo para apontar os elementos indiciais da interpretação. Por esta razão, depositamos mais ênfase na interpretação do que no jogo que as estruturas do texto propõem.

A distribuição dos contos na obra apresenta-se com simetria, pois estão divididos em dois blocos, considerados como parte I e parte II, cada uma inicia com um conto intitulado *Mergulho*. O total é de 21 contos, sendo dez na primeira parte e onze na segunda, na qual aparece o conto-título da obra.

Assim como a distribuição dos contos, seus respectivos títulos apresentam algumas particularidades como:

Emprego de línguas estrangeiras – Zoológico blue's, Recuerdos de Ypacaráy.

títulos optativos – London, London ou Ájax, Brush and Rubbish, a verdadeira estória de sally can dance (and the Kids) história.

Assim percebe-se o primeiro caminho apontado pelo texto: o mergulho. Ler *Pedras de Calcutá* é um salto para o interior do texto, num “mergulho” por águas profundas e turvas. A compreensão do texto dependerá, acima de tudo, da capacidade do leitor/mergulhador. O aspecto estrutural é apenas o trampolim para o impulso do salto, manter-se preso a ele é deliciar-se com seu balanço e perder o prazer do encontro com as águas mais refrescantes e desafiadoras do campo interpretativo do texto.

A experiência de vida de Caio sustenta o encontro entre Inglês, Espanhol e Português. Por outro lado, a recorrência de títulos e frases alternativas permite ao leitor caminhos diversos para a leitura, bem como demonstra o grau de abertura da obra para a sua interpretação.

A obra traz, também, diversos elementos paratextuais, mas que devem ser levados em conta na hora de examinar as alternativas da interpretação. Surgem com certa frequência dedicatórias e epígrafes nos contos.

Dedicatórias: o inimigo secreto – para Mário Bertoni; Zoológico blue's – para Juarez Fonseca; Gerânios – para Ivo Bender; Recuerdos de Ipacaráy – para Lucianne Samô; London, London... – para Carlso Temple Troya.

Epígrafes: na abertura da obra há um texto de Mário Quintana, o qual mantém relação com o título da obra pela citação direta do sintagma “pedra de Calcutá”. No texto de Mário Quintana há individualização, enquanto que Caio transfere para o plural – “*Pedras de Calcutá*”.

No início da parte I, aparece uma epígrafe bem significativa para o entendimento do texto: “tudo é divisão. Esquizofrenia. Drama”. Essa epígrafe tirada de Luiz Carlos Maciel².

A segunda parte inicia com uma frase de Carlos Drummond de Andrade: “E tudo é proibido. Então, falemos”. Outras epígrafes surgem como Emanuel Medeiros Vieira, Antonio Astaud, Clarice Lispector e uma citação do Almanaque do Correio do Povo.

O ponto de vista é bastante significativo, pois os contos escolhidos se apresentam, predominantemente, em primeira pessoa, porém o narrador não tem consciência dos fatos, ainda que tudo suceda com ele mesmo. Tal recurso aumenta a tensão no leitor. Esse recurso narrativo permite ao autor anular parte da subjetividade e estender ao leitor as suas angústias e medos.

² Luiz Carlos Maciel nasceu em Porto Alegre/RS, (15/03/1938). Ensaísta, diretor de teatro e escritor. Foi um dos fundadores do Jornal *O Pasquim*, como editor de páginas sobre a contracultura no Brasil. Publicações: *Geração em Transe* (Nova Fronteira) e *As Quatro Estações* (Record). Tem no prelo *O Poder do Clímax, Fundamentos do Roteiro para Cinema e Televisão* (Record).

Entre quatro contos escritos em primeira pessoa, três apresentam o final de destruição, enquanto que “Rubrica”, surge com final inconsequente, pois novamente o conto está estruturado no nível da trama e não da fábula, como ocorre em “Acontece na Praça XV”.

Três contos estão estruturados em terceira pessoa: “Mergulho I”, “Mergulho II” e “Aconteceu na praça XV”. Nos dois primeiros, o autor procura a terceira pessoa como forma narrativa a fim de conseguir uma tomada geral de cada parte da obra, conseguindo assim trazer o leitor para o primeiro plano da narrativa. Eles são a porta de entrada para o narrador e o leitor manterem-se afastados, para, logo a seguir, unirem-se no mesmo clima fantástico da narrativa.

No conto “Aconteceu na Praça XV”, a terceira pessoa justifica-se pelo fato de ser um texto que objetiva uma análise social, é um conto que está estruturado no plano da trama e não da fábula. Uma abordagem em terceira pessoa favorece a visão despreocupada do leitor, levando-o, aos poucos, para dentro da trama e assim apelando ao seu subconsciente indiretamente. O jogo entre primeira e terceira pessoa deixa de ser apenas uma técnica narrativa para se tornar um modo de sedução.

Cortes na narrativa são uma técnica freqüentemente usada pelo escritor. Com ela, consegue apresentar simultaneamente mais de um tema, sobrepondo-os. Analisemos essa questão preferentemente no conto “Rubrica”. No conto citado, surgem dois níveis principais. O primeiro é o da personagem principal que se mantém atento ao jornal que lê e dele retira uma seqüência de frases que aparecem no texto como que deslocadas do contexto, porém, em verdade, trata-se de fragmentos de um outro nível da narrativa que ocorre apenas na mente da personagem. Destaquemos do texto as frases para uma análise:

América Latina – dominada – pelo – militarismo.

Ácido – arsênico – caiu – no – mar – próximo – ao – Japão.

Ainda – falta – redemocratizar – o – país.

Torturado – até – a – morte – o – professor – de – Sociologia.

Imposto – sobre – combustível – vai – atingir – outra – vez – o – consumidor.

Confissão – não – foi – suficiente – para – esclarecer – o – homicídio.

Apunhalou – sete – vezes – a – mulher – ao – surpreendê-la – nua – com – a – vizinha.

Epidemia – de – raiva – e – meningite – no – interior.

Quadrilha – vende – questões – e – vende – ao – Supletivo.

Ao nível de enunciado, o leitor fica apenas com essa seqüência de frases jogadas sem mais explicações no desenrolar do conto. Extraindo-se esses sintagmas para analisá-los separadamente, podemos observar que eles apontam para uma realidade político-social, contrastando com a narrativa que se apresenta descomprometida e girando em torno de

uma conversa entre o rapaz e a moça. Esse procedimento empregado pelo autor exige do leitor o estabelecimento de relações associativas entre os elementos lingüísticos que, de forma aparente, não mantinham entre si elos de contigüidade, mas que, numa análise mais apurada, revelam o contexto político e social que dá sentido ao diálogo descomprometido das personagens.

A escrita é também significante. O uso do hífen de forma sistemática reduz a frase ao nível de vocábulo, tornando-se assim um fato mais concreto e unitário. Esse processo é usado em muitas outras personagens na obra, como no conto “Sim, ele deve ter um ascendente em peixes”.

“um – daqueles – serviços – públicos – sempre – tão – deficientes”.
dentes – claros – muito – bons.

É nesse conto que aparece a maior frase construída por esse processo em toda a obra:

“muro – baixo – meio – descascado – separado – da – madeira – escura – da – porta – pela – grama – áspera – quase – morta”.

No conto “Aconteceu na Praça XV,” aparece esta mesma técnica de construção de frase por diversas vezes, vejamos dois exemplos apenas:

“um cruzeirinho – pra – minha – mãe – entrevada”.

“ardido – suor – dos – trabalhadores – do – Brasil”.

“... (f) possa ...” no conto London, London...

“...con-cen-tra-ção...” em “até oito, a minha polpa macia”.

Este processo de compressão das palavras, através do hífen, adquire sentido no momento em que se percebe que o texto tem uma dimensão onírica e que a condensação é uma das formas de manifestação do sonho. Assim como no plano onírico, no plano narrativo essa técnica permite ao leitor estabelecer relações significantes não perceptíveis se nos detivermos apenas na análise descritiva dos elementos significantes.

Em geral os contos apresentam uma estrutura linear, isto é, mesmo sendo contos fantásticos, eles aparecem com uma ordem comum, com introdução, meio e fim. Partindo da exposição de um fato, o conto segue para o desenvolvimento do mesmo, atingindo o final no qual a solução surge como mais uma intromissão do fantástico na obra. Esta aparente linearidade deixa o leitor em situação mais confortável para a leitura, pois a lógica narrativa permite o estabelecimento de vínculo entre o mundo conhecido do leitor e o mundo desconhecido da narrativa. É dentro dos limites dessa ordem que Caio estabelece a subversão dos sentidos aparentes, pois o autor não rompe com o fio condutor da linearidade do texto, mas o enreda na trama das palavras.

O único conto que se afasta bastante desta estrutura é “A verdadeira estória/História Sally Can Dance (and the kids)”.

Os rompimentos verificados nos contos são todos ocorridos na série literária especialmente ao nível de organização do texto. Assim o estranhamento se estabelece na obra não só em nível de conteúdo, mas também em nível de forma. *Pedras de Calcutá* é uma obra fantástica em todos os níveis, estabelecendo-se assim um certo hermetismo só quebrado no momento em que desvendamos os símbolos usados e nos familiarizamos com as soluções técnicas usadas pelo autor.

Em matéria de técnica, a obra apresenta uma grande variedade de rupturas em relação à série literária tradicional. Contemporaneamente muitos dos empregos feitos por Caio já se tornaram comuns, porém o autor inova constantemente os já conhecidos e introduz novos elementos na narrativa. No geral, os contos apresentam uma certa uniformidade em matéria de extensão, contando com uma média de em torno de cinco páginas; a extensão, portanto, não nos apresentam inovações.

Quanto a aspectos formais, não podemos deixar de registrar o largo uso de línguas estrangeiras. O que chama a atenção é que esse uso não está só no nível de frases, mas mesmo na introdução de termos estrangeiros no meio de frases construídas em português. É deste último caso que daremos um exemplo bastante significativo tirado do conto “A verdadeira estória...”: “la madrecita empezó a hablar machucado, nem se podia se quer tentar.... até y aqui estoy guapa”.

Na mesma frase, o Espanhol e o Português estão presentes, e esse fato não pode ser atribuído apenas ao bilingüismo da fronteira Brasil/Argentina. Uma razão fonética parece ser mais convincente. A frase no Espanhol permite uma seqüência de vogais abertas /a/, /i/, /ó/, /a/ o que não ocorreria se o texto fosse em Português: (a mãezinha começou a falar) no qual a série fonética estaria alterada: /ã/, /ĩ/, /o/, /a/. A série do Espanhol permite uma significação sonora mais aberta e, portanto, acrescenta ao texto um sentido maior de confiança, segurança na fala materna.

Um processo de construção bastante interessante usado pelo autor é a redução gradativa da frase. O processo de redução é uma forma de visualizar a degradação e a redução constantes na significação da frase no contexto. Esse recurso é, no plano lingüístico, semelhante ao da condensação no plano onírico.

No conto “Divagações de uma marquesa,” temos um bom exemplo desse processo:

“A marquesa caminhava devagar na rua”.

“A marquesa caminhava descuidada”.

“A marquesa caminhava”.

“A marquesa”.

“A”.

Este processo de construção está amparado também no plano do conteúdo do conto, onde aparece uma gradação que vai da futilidade a uma conscientização e destruição. À medida em que a personagem evidencia o seu modo de vida, ela reduz a sua experiência,

chegando à completa ausência no último sintagma. Assim, o vazio do ser manifesta-se na linguagem de uma forma concreta, substituindo a forma discursiva pela representação espacial. Este não é um procedimento comum para a narrativa, mas é largamente usado no texto poético.

A decomposição da palavra em morfemas unidos por hífen ou intercalados nas palavras por parênteses é uma forma bastante usual no texto e pode ser percebida como um modo contrário ao uso do hífen visto acima. Este recurso é capaz de nos transmitir, através de um mesmo significante, mais de um significado, estabelecendo assim a ambigüidade necessária à obra. Observem-se alguns exemplos:

“... trans-in-lúcido...”, no conto “Uma história de borboletas”.

Aqui o espaçamento estabelece um prolongamento do sentido, uma forma de fazer o leitor ler soletrando, percebendo os sentidos ocultos em cada elemento mórfico (trans-in-lúcido). O recurso permite também ampliar o sentido pelas leituras possíveis: translúcido / lúcido e (in)lúcido um certo neologismo para significar “não lúcido.”

“... (f) possa...”, no conto “London, London...”.

Neste outro exemplo, o uso de parênteses permite a alternância entre “possa/fossa” o que cria novas significações. Cabe ao leitor optar por uma ou outra forma e, assim, construir o sentido. Estas formas alternativas são evidências claras de um projeto de escrita que, ao permitir alternativas ao leitor, revela o clima de opressão que contextualiza a produção da obra. Oferecer ao leitor alternativas é mais do que sugestão, é declarar-se impedido de desenvolver significados que a censura não permitiria.

A obra *Pedras de Calcutá* é repleta de construções inovadoras e toda a sua estruturação está baseada nelas. Estas estruturas devem ser decodificadas pelo leitor para que se possa desvendar o seu conteúdo que, na maioria das vezes, não se encontra em nível de enunciado, mas sim no próprio processo de enunciação. A própria estrutura do texto, em *Pedras de Calcutá*, é altamente significante e oferece ao leitor muitas pistas para a interpretação.

Muito longe de considerarmos encerrada esta análise, julgamos que muitos outros estudos devem seguir as direções aqui mal delineadas, para que então possamos aprofundar e valorizar mais a obra desse excelente escritor contemporâneo. Caio foi um meteorito em nosso universo literário, passou rápido, mas encantou a todos.

Ao findar o trabalho parece que um vazio se estabelece, pois mesmo com todas as leituras e todo o esforço de pesquisa, a obra conseguiu permanecer velada em muitos pontos. Todavia, *Pedras de Calcutá* é inesgotável em recursos para sua análise.

Resta-nos uma certa decepção por constatar as limitações do estudo, porém firma-se a alegria de termos conseguido penetrar um pouco mais fundo na obra de Caio. Esse autor, que para nós já era de um grande apreço, ao final deste trabalho revela-se cada vez mais importante para um estudo literário e para uma leitura capaz de questionar o mundo em que vivemos e as condições agressivas que a sociedade nos impõe.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá: contos*. São Paulo: Alfa Omega, 1977.
- ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Tópicos de teoria: para uma investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*, Edição C. 100 anos. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- LAPLANCHE; PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- RODRIGUES, Odiombar do Amaral. Literatura e psicanálise. In: *Revista Textura*. Canoas: Ed. da ULBRA. 1999. (vol. 12).
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.