

**LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA E
O DIÁLOGO COM AS
VANGUARDAS HISTÓRICAS: A
EXPERIMENTAÇÃO SURREALISTA
EM “GORDAS LEVITANDO”, DE
JOCA REINERS TERRON ¹**

*[BRAZILIAN CONTEMPORARY
LITERATURE AND THE DIALOGUE
WITH THE HISTORICAL AVANT-
GARDES: THE SURREALIST
EXPERIMENTATION IN “GORDAS
LEVITANDO”, BY JOCA REINERS
TERRON]*

LUCAS TOLEDO DE ANDRADE

Mestrando da Universidade Estadual de Londrina – UEL, Londrina, Paraná, Brasil;
CAPES.

[ltoledodeandrade@gmail.com]

¹ Comunicação apresentada na XIII Semana de Letras – Delet – ICHS – UFOP – *Culturas da Escrita, Culturas da Oralidade* – realizada no período de 24 a 27 de novembro de 2014.

RESUMO

Este artigo buscará tratar do diálogo entre literatura brasileira contemporânea e as vanguardas históricas, neste caso, o surrealismo, a partir da análise do conto *Gordas Levitando*, de Joca Reiners Terron. Essa análise será feita pela discussão de textos teóricos de Walter Benjamin, Peter Bürger, Maurice Nadeau e outros.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura brasileira contemporânea; Surrealismo; Joca Reiners Terron.

ABSTRACT

This paper addresses both the dialogue between Brazilian contemporary literature and the historical avant-garde, that is to say the surrealism, by analyzing the short story "Gordas levitando, by Joca Reiners Terron. The theoretical framework for this analysis includes texts by Walter Benjamin, Peter Bürger, Maurice Nadeau, among others.

KEYWORDS

Brazilian contemporary literature; Surrealism; Joca Reiners Terron.

Introdução

Este trabalho busca identificar um possível diálogo entre a literatura brasileira contemporânea e as vanguardas históricas, especificamente o Surrealismo, por meio de uma leitura do conto *Gordas Levitando*, de Joca Reiners Terron, presente na coletânea *Geração 90: os transgressores*, organizada por Nelson de Oliveira, em 2003.

Para a análise do conto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, que se deu por meio da leitura de autores que tratam das vanguardas históricas, em especial a vanguarda surrealista, como é o caso de Peter Bürger, Walter Benjamin e Maurice Nadeau. Foi dada atenção especial também ao primeiro *Manifesto do Surrealismo*, publicado em 1924 por André Breton. Sabemos que esse *Manifesto* é marco oficial do início do Surrealismo na Europa.

É possível dizer que os referenciais usados para a análise são compostos por textos lidos e discutidos no Grupo de Pesquisa “Ressonâncias do Surrealismo”, coordenado pela Prof. Dra. Cláudia Camardella Rio Doce, na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

A experimentação surrealista em “Gordas Levitando”, de Joca Reiners Terron

As vanguardas históricas surgiram em um período bastante peculiar. Estão posicionadas entre as duas grandes guerras, a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, e buscavam uma transformação radical em relação aos valores impostos pela sociedade burguesa das primeiras décadas do século XX. São diversas as vanguardas e as suas formas de expressão; contudo, neste trabalho, ocuparemos-nos, especificamente, do Surrealismo.

Segundo Gilberto Mendonça Telles (1992), o Surrealismo foi o último movimento europeu de vanguarda e teve seu início em 1924, com a publicação do *Manifesto do Surrealismo*, por André Breton. Telles revela, ainda, que os fundadores do movimento mostram sua ligação com ideias e experimentações daqueles que os antecederam, como é o caso da escrita e do estilo de Sade, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé, além da

referência filosófica de Freud e de Marx. O próprio nome do movimento é uma homenagem a Apollinaire, um artista já falecido, em 1918, anos antes de o *Manifesto* ser lançado.

O *Manifesto* de 1924 mostra que os surrealistas “buscavam a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais” (TELLES, 1992, p. 170). É por isso que suas produções artísticas chocaram a sociedade daquele tempo.

A ideia de choque proporcionada pela arte de vanguarda, nesse caso, a surrealista, liga-se diretamente à mudança do modo como o público recepcionava as obras de arte anteriores às vanguardas, visto que eram entendidas como obras de arte orgânicas. Com isso, criava-se uma impressão de totalidade, que facilitava a apreensão dos sentidos e a interpretação da obra (BÜRGER, 2012).

Peter Bürger nos mostra, em *Teoria da Vanguarda* (2012), que a obra vanguardista quebra essa ideia de organicidade e que por isso é chamada de “obra de arte não orgânica”, já que não cria uma impressão de totalidade e dificulta uma possível interpretação. Bürger afirma que a arte de vanguarda não se constitui de um todo que dá significado à obra, e “o receptor experimenta essa recusa do sentido como choque” (BÜRGER, 2012, p. 142).

Por sua vez, esse choque causado no ato da recepção traz o questionamento ao receptor, o alerta para a necessidade de transformação da sua práxis, e causa nele o que Benjamin chama de “iluminação profana”, aquela capaz de provocar a mudança e instigar a revolução:

Este choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la. O choque é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude; e como meio, com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança da práxis vital do receptor. (BÜRGER, 2012, p. 142).

Walter Benjamin em *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia* (1994) também fala do poder revolucionário presente no choque provocado pela arte de vanguarda, em especial, a surrealista. Para Benjamin (1994), os surrealistas são os primeiros a perceber a relação entre

os “objetos e a revolução”. Eles observaram as forças revolucionárias nos objetos recém-surgidos na modernidade e também notaram o poder da revolução nos destroços deixados pelas experiências modernas em nome do progresso. Basta observar *O Camponês de Paris* (1996), de Aragon, em que é possível ver a experiência melancólica e, ao mesmo tempo, revolucionária do homem diante das transformações e do caos deixado pelo progresso.

Entendemos a forte surpresa e o choque sentidos pelos indivíduos do século XX diante dos primeiros adventos da modernidade quando pensamos no modo como essas invenções modificaram totalmente a percepção desses homens e os colocaram diante de novas experiências, as quais ainda não tinham vivido. Segundo Benjamin, é nessa surpresa, ou – ainda – choque, que está o caráter revolucionário desses primeiros objetos originados do uso da técnica, pois eles colocam em xeque os costumes vigentes, os modos de percepção tidos como comuns, trazendo uma nova apreensão à existência e às experiências vivenciadas pelos sujeitos.

Sabemos que o choque e os efeitos proporcionados pelo Surrealismo e os outros movimentos de vanguarda no período em que surgiram possivelmente não se repetirão, e é por esse motivo que se tornaram históricos. A impossibilidade de repetição da experiência do choque se deve ao fato de ela ser muito intensa e ao mesmo tempo efêmera, devido ao seu caráter de experiência única, que se faz singular, graças à sua intensidade e rapidez: “nada perde seu efeito com mais rapidez que o choque, por ser ele, de acordo com sua natureza, uma experiência única” (BÜRGER, 2012, p. 145).

Apesar de a repetição da experiência com a arte de vanguarda ser impossível, já que o choque propiciado por ela encontra-se preso a determinado período histórico, outros momentos da história das artes repetem experimentações vanguardistas, como a literatura brasileira contemporânea, que realiza também esse diálogo. Essa é a premissa da coletânea de contos *Geração 90: os transgressores* (2003), organizada por Nelson de Oliveira.

O livro possui contos de dezesseis autores que produzem narrativas ditas experimentais. Os textos presentes nesse livro foram escritos especialmente para o projeto em questão e possuem um caráter irônico que apela para o *nonsense* e o absurdo e realizam-se formalmente por meio de uma prosa malcomportada, sem linearidade; isso os aproxima dos artistas de vanguarda, segundo Oliveira (2003).

A partir das ideias desenvolvidas acima, considerando a leitura de Peter Bürger e de Walter Benjamin e principalmente a ideia do choque e do poder de revolução propiciado pela arte surrealista, é que analisaremos o conto *Gordas Levitando* (2003), de Joca Reiners Terron, presente na coletânea já citada, buscando alguns aspectos e traços que permitam uma interpretação da narrativa, segundo os pressupostos do Surrealismo.

É possível dizer que o conto analisado possui um enredo simples. Trata-se da história de dois homens: o narrador em 1ª pessoa e Marçal Aquino, que estão em busca do idiossincrático José Agrippino de Paula. O conto se vale o tempo todo do *nonsense*, do surreal, do absurdo e até mesmo do grotesco, ao criar uma cidade e personagens que existem na realidade, mas que são profundamente transformados pela narrativa.

O jogo entre realidade e ficção deve ser observado, pois é importante para uma análise que busca perceber a experimentação surrealista da narrativa. Entendemos que o Surrealismo lançava um outro olhar para a realidade comum e, por meio da imaginação ilimitada, tentava trazer um encantamento para a vida, uma libertação daquela realidade opressiva e cheia de normas que havia causado uma guerra e que em breve promoveria outra:

Em meio a tantas desgraças que herdamos, deve-se reconhecer que nos foi deixada a maior liberdade de espírito. Cabe a nós não medi-la com muita seriedade. Reduzir a imaginação à escravidão, mesmo que se tratasse do que grosseiramente se chama de bondade, será privar-se de tudo aquilo que se encontra, no âmago de si mesmo [...] (BRETON, 1992, p. 175).

O conto de Terron certamente vale-se do princípio do uso de uma imaginação ilimitada, pois é ela que vai transformar pessoas e espaços existentes no mundo real – como é o caso de José Agrippino de Paula e de São Paulo – em seres e locais peculiares e, assim, reforçar a experiência do choque naquele que lê a narrativa:

Sobrevoando São Paulo, os estádios do Morumbi e do Pacaembu rodopiavam como discos voadores, despejando um exército de pára-quedistas formado por tatus, quatis, cotias, e capivaras armadas até os dentes. Enquanto um cardume de piranhas voadoras escoltava o Edifício Martinelli, outro de bagres assassinos abria um caminho para o Copan, cujos alicerces pisoteavam as pessoas,

impedindo-as de fugir, os engarrafamentos ocupando todas as saídas, a revolta dos bichos extintos havia séculos. (TERRON, 2003, p. 327).

Percebemos que a cidade é vista de forma surreal. Com isso, os objetos inanimados ganham vida e movimentos e parecem revoltar-se contra as pessoas e a própria cidade, e é a confusão e a revolta que tomam conta desse espaço que contribuem para se pensar nos aspectos surrealistas do conto, afinal: “nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade [...] mas somente a revolta desvenda inteiramente seu rosto surrealista” (BENJAMIN, 1994, p. 26).

As práticas surrealistas, por meio do choque, denunciavam o mundo burguês e os símbolos que o representava, como a religião, a família, o dinheiro e as normas sociais, e viam tudo aquilo erigido por aquela sociedade como algo perigoso à vida humana.

Sendo assim, a arte surrealista tinha como intuito causar a revolução, propor a transformação. Apesar disso, seus praticantes não pregavam a destruição total como fizeram os dadaístas, mas acreditavam ter um potencial político e crítico capaz de movimentar as massas em busca de transformação, já que se apoiavam na doutrina marxista e na “expressão de Rimbaud de que era preciso ‘mudar a vida’” (TELLES, 1992, p. 171).

Percebemos essa ideia de transformação total proposta pelo Surrealismo nos dizeres de Maurice Nadeau em *História do surrealismo* (1985, p. 173): “o Surrealismo abria um campo de renovação total para o homem, tanto em relação à sua própria vida como com relação à vida dos homens em grupos e à evolução das formas de pensamento, de moral, de arte e de literatura”.

Benjamin também acredita no potencial transformador do Surrealismo; todavia, acha que essa revolução só será conseguida por meio da dialética, por meio da ligação da arte à práxis vital. A arte, para os surrealistas, não deveria ser entendida como meramente contemplativa, caso isso ocorresse seria perdido o seu poder de “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (BENJAMIN, 1994, p. 26).

Para Benjamin, o Surrealismo, sem a dialética, sem abandonar a esfera da arte pura e se aproximar da práxis vital, torna-se apenas um ideal romântico que se vale de imagens passivas, acrílicas que não levam a lugar algum e não possibilita ao receptor o choque e a vontade de se opor contra a moral imposta.

O uso das imagens disparatadas e o apelo ao *nonsense* na narrativa de Terron permitem esse choque que traz a reflexão a quem lê, possibilitando um diálogo entre arte e realidade, ou ainda, entre a arte e a práxis cotidiana. O narrador de *Gordas Levitando* não fornece ao leitor imagens passivas e de simples contemplação; ao contrário, vale-se do absurdo para tirar o homem da lógica de vida comum e revelar a ele um mundo outro, no qual o ideal de civilização e as transformações advindas da busca pelo progresso resultam em consequências.

O conto *Gordas Levitando* mostra o revide de tudo aquilo manipulado pelo homem, construído em nome do progresso e da civilização, até os seres humanos – no caso, as gordas, que foram usadas em nome das invenções que tinham como pretexto o progresso:

Acontecia sempre que o metrô lotava. Um dispositivo encolhia a dona mais gorda de cada vagão e a expelia por uma janelinha. Agora o céu devia estar cheio de gordas:

- Santo prefeito, o que aprovou esse dispositivo.
- Paulo o quê, mesmo?
- Olha só, não lembro. [...] (TERRON, 2003, p. 323).

A experimentação surrealista está presente na construção daquele espaço pelo narrador, espaço que se volta contra o homem, contudo, aquele que narra, e os próprios personagens da história veem aquela cidade caótica e o *nonsense* usado para elaborar os personagens com naturalidade, o que reforça a estratégia de choque; o narrador é capaz de dizer: “isso aí tá ficando cada vez mais frequente” ao ver um dos obeliscos da cidade voando e o céu sendo invadido por gordas.

Podemos observar a figura de Agrippino de Paula, um personagem real da cultura brasileira que é ficcionalizado na narrativa. O Agrippino de *Gordas Levitando* é um personagem procurado por Marçal Aquino, que é um repórter policial no conto e pelo narrador. O repórter e o próprio narrador encontram Agrippino fora da metrópole caótica, convertida em “gigalópole”, nas palavras do narrador. José Agrippino de Paula está no Embu (Embu das artes – região metropolitana de São Paulo), exoticamente rodeado por antas que o sustenta e relacionam-se sexualmente com a fenda presente na testa dele.

O tratamento dado à figura de Agrippino permite-nos uma interpretação surrealista do próprio personagem. Sabemos que Agrippino foi visto pela sociedade, ao longo de sua vida, como um ser fora dos padrões, que não agia de acordo com aquilo que as normas sociais apregoavam.

Esse indivíduo que não se adequa as normas impostas pela sociedade é colocado à margem. O personagem não está no centro de São Paulo, mas nos seus arredores; além disso, é uma figura diferente dos demais humanos protagonistas da história, já que ele possui uma vagina na testa. Esse órgão é fonte de prazer para muitos dos personagens, entre eles, as antas, que procuram Agrippino para penetrarem na sua testa e assim satisfazerem-se: “os dois engalfinharam-se, até o tatu começar a enfiar sua cara pontuda na buceta. Puxei-o pelo braço com toda força, mas não houve jeito – deslizou buraco adentro – *flópe* – sumiu. Olhei para a cara de Agrippino. O bucão fechou-se como zíper” (TERRON, 2003, p. 327).

Percebemos que a cidade e a figura de José Agrippino estão no universo do *nonsense* e são essas figuras que trazem à tona princípios das imagens surrealistas, imagens que chocam e podem então levar à iluminação profana (BENJAMIN, 1994). Breton mostra no *Manifesto do Surrealismo* que Pierre Reverdy revela que a imagem não pode nascer da comparação, mas da aproximação de realidades distintas e que, por meio disso, atingem-se novos e inusitados significados:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc. (REVERDY, 1918 *apud* BRETON, 1992, p. 187).

As imagens construídas no conto revelam essa aproximação de realidades distintas e criam o absurdo: a vagina na testa, as gordas voando, os animais se rebelando, os prédios andando, um veado invadindo o trânsito de uma grande avenida:

Contornamos o obelisco depois do lago. Na rotatória, os táxis moviam-se devagar, enquanto os motoristas olhavam para cima. O Monumento dos Bandeirantes flutuava, a alguns metros do gramado.

- Isso aí tá ficando cada vez mais frequente – falei -, pelo menos uma vez por

mês – no rádio rolava *Flyin'*.

Pela Brasil, vindo dos lados do Jardim América, surgiu um veado. Reduzi a velocidade até a faixa dos pedestres, onde parei. O veado ficou no meio-fio, metade do corpo oculto pela vegetação. Seu hálito ofegante parecia uma nuvem prestes a congelar. Atravessou a avenida, trotando, vagaroso.

Quando atingiu o outro lado, Marçal comentou: “Belo rabo”. Arrancamos. (TERRON, 2003, p. 321).

É possível dizer que a falta de sentido – o *nonsense* – é uma marca dos textos surrealistas, é algo que os autores buscam por meio do automatismo, do apelo ao sono, ao sonho, à criação de imagens insólitas e de situações estranhas ao senso comum:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”. (BENJAMIN, 1994, p. 22).

É por meio dessa falta de sentido que se insere o choque; e a arte de vanguarda busca politizar, adentrar a práxis vital, segundo Bürger (2012), e incitar também a transformação e a revolução, como também nos mostra Benjamin (1994). Em *Gordas Levitando*, a crítica dirige-se às estratégias do progresso desenfreado, ao modo como o homem vem tratando o meio em que vive.

Contudo, a possível reflexão e a possível crítica inscritas no conto, por meio da cidade em rebelião e contra o homem, não vêm de forma fácil de ser apreendida, já que o *nonsense* e o absurdo que dão o tom à narrativa possibilitam-nos falar da ideia de arte não orgânica dirigida às vanguardas, uma arte que não se faz do todo totalidade, pois “na obra vanguardista as partes possuem uma autonomia substancialmente maior perante o todo; elas são destituídas de seu valor como elementos constitutivos de uma totalidade de significado e, ao mesmo tempo, valorizadas como signos relativamente autônomos” (BÜRGER, 2012, p. 150).

Vemos, no conto, a autonomia dos diversos elementos que são retirados do seu lugar comum e ganham os mais diversos significados.

Notamos também que elementos naturais (inerentes à natureza) e elementos artificiais (criados pelo homem) fundam-se em uma coisa só, como observamos no seguinte trecho:

[...] Sobre a pista, uma vegetação espessa deixava entrever uma parada dura diante de nós.

- Sabia que esse duplo par de rodas aqui seria útil dia desses.

- Fomos em frente. Os pés de cachorro dos apoios laterais ganiram. Os cavalos do radiador bioneural relincharam. As linguetas trífides do retro-motor fremiam. Mas conseguimos. (TERRON, 2003, p. 323).

No trecho acima, a máquina – no caso, o carro – possui características de animais; inclusive, emite sons do mundo animal. Parece-nos que a máquina e a própria cidade estão sendo invadidas pelos elementos da natureza, pelos animais que dão vida aos carros, às rodovias e aos prédios. É a revolta da natureza contra o homem e a grande cidade.

A cidade de São Paulo é a maior metrópole do país, e precisou modificar muito sua paisagem para que o progresso adentrasse aquele espaço. O exagero das gordas que voam como medida para a lotação do transporte público e das antas que eram criadas em apartamentos e depois eliminadas pelas descargas, transformando-se em antas carnívoras, pode ser visto como uma ridicularização daquilo que o homem faz em nome do desenvolvimento a todo custo.

A revolta dos seres inanimados que criam vida, por meio dos seres naturais também afetados pelos homens, pode ser interpretada dentro da ideia do caráter político e crítico da vanguarda surrealista, pois ela “pode impelir o homem a terríveis revoltas” (BRETON, 1992, p. 200).

Por fim, podemos apreender que o texto analisado pertence ao cenário literário contemporâneo e dialoga em grande medida com o Surrealismo, pois trata do absurdo e do *nonsense* das situações, ao revestir a cidade de São Paulo com vida, utilizando-se de elementos presentes nessa própria paisagem urbana, mas transformando-os. O conto ainda permite que pensemos em um diálogo com a própria obra de José Agrippino de Paula, pois ele, em suas produções, inventava uma realidade bem distinta da comum, valendo-se também do *nonsense* e da fusão de imagens de universos distintos.

O uso das técnicas surrealistas pelo narrador possibilita a invenção e a visão de uma realidade outra no espaço da cidade grande e uma reflexão sobre o impacto das invenções modernas e contemporâneas sobre a vida dos indivíduos, pois “paulistano já nasceu neurótico de guerra” (TERRON, 2003, p. 322). Em última instância, o surrealismo em *Gordas Levitando* possibilita-nos ver uma cidade em caos e que se destrói rapidamente por artefatos, construções e ideias tidas pelo ser humano moderno e habitante da metrópole, como é possível ver na citação que fecha esse trabalho:

Retornamos a São Paulo. Da rodovia dava para ver que o Minhocão fugira de novo e destruía os prédios da Zona Leste. [...] Das alturas, uma chuva de gordas começou. Pudemos vê-las, velozes, suas vísceras explodindo nos vidros dos prédios em movimento. Era a volta das gordas exiladas no céu. Uma delas, das bem pretas, arrebentou os intestinos no pára-brisa. E a balofa sorria para nós. (TERRON, 2003, p. 327).

Considerações finais

Por meio da análise e das discussões realizadas acima, é possível pensar que a literatura brasileira contemporânea realiza, além de outras coisas, um diálogo com as vanguardas históricas, no caso, o Surrealismo.

O narrador criado por Terron revela-nos uma cidade de São Paulo surrealista, por meio do *nonsense* e do absurdo, que é reforçada pela ligação entre imagens de universos distintos e também pela naturalidade com que o narrador e os próprios personagens veem o caos que invade a cidade.

A partir da experimentação surrealista usada no texto, foi possível pensar na ideia de choque e na conseqüente transformação da realidade pelos indivíduos, como mostra Bürger e Benjamin em seus textos. Para esses autores, a arte de vanguarda tem a capacidade de despertar consciências, provocar a revolução e a modificação da sociedade e da ordem vigente.

O uso do surrealismo nos possibilita um possível choque em quem lê e leva a uma reflexão sobre transformações tecnológicas, progresso e sociedade. Pensamos nisso a partir da perspectiva benjaminiana de arte como choque capaz de provocar a chamada “iluminação profana”, que faz dos

indivíduos seres ativos, que refletem sobre o momento em que vivem, mesmo estando no turbilhão do tempo presente, questionando a realidade e buscando revoluções que levam a um outro estado de coisas.

Referências

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 21 – 35.

BRETÓN, André. Manifesto do surrealismo. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 174 – 208.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

TERRON, Joca Reiners. Gordas levitando. In: OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 321 – 327.

