



## Ethos homoafetivo e constructos retórico-discursivos no romance brasileiro contemporâneo: uma análise das obras “Trem fantasma”, de Carlos Hee, e “Cinema Orly, de Luis Capucho

Thiago Ianez Carbonel <sup>1</sup>

**Resumo:** Este estudo objetiva demonstrar como constructos retórico-discursivos podem evidenciar a existência de uma produção homoerótica que caracteriza a realidade de uma literatura gay na produção cultural brasileira. Nosso foco são Trem fantasma, de Carlos Hee, e Cinema Orly, de Luis Capucho, porque nossa finalidade é demonstrar como há uma tendência atual de autores gays escreverem obras literárias de temática gay, e isso não está relacionado apenas a autores mais consagrados, como Caio Fernando Abreu e outros. Na verdade, nós tentamos demonstrar que essa tendência segue diferentes caminhos de acordo com as características pessoais de cada autor.

**Palavras-chave:** Discurso, Retórica, Literatura Brasileira, Homoerotismo.

**Abstract:** *This study aims to demonstrate how rethoric-discursive strategies can evidence the existence of an homoerotic production that characterize the reality of a gay literature in brazilian cultural production. Our focus is on Carlos Hee's Trem fantasma and Luis Capucho's Cinema Orly in order to show how there is a current trend of gay authors write gay literary works, and it is not just related to more consagrated authors, like Caio Fernando Abreu and others. Actually, we try to prove that this trend follow different ways accordind the personal features of each author.*

**Keywords:** *Discourse, Rethoric, Brazilian Literature, Homoerotism.*

---

<sup>1</sup> Doutor em Linguística e Língua Portuguesa. Professor do Centro Universitário Central Paulista (UNICEP). E-mail: thiagocarbonel@gmail.com

O presente estudo insere-se no âmbito mais amplo de uma pesquisa que tem por objetivo analisar a progressão do discurso homoerótico (com foco no homoerotismo masculino) na Literatura Brasileira, tomando por ponto de partida o final do século XIX. A premissa central dessa investigação é a existência de um processo discursivo sutil, porém constante, de apagamento e suavizações da estigmatização social das práticas homossexuais no texto literário, processos não necessariamente produto do engajamento pessoal dos autores, nem mesmo instrumento de afirmação de um determinado discurso sexual libertário – ainda que, como pretendemos também analisar, seja possível já se falar nesse tipo de literatura no Brasil, hoje.

O recorte para este trabalho encontra-se na contemporaneidade, com duas obras de diferentes autores do século XXI – Carlos Hee e Luis Capucho. A análise que segue tem por escopo perscrutar os recursos retórico-discursivos utilizados para a consecução do que, como será visto adiante, pode ser definido como a “intenção do texto” (ECO, 2005). O foco, dentre vários recursos classificáveis na tessitura dos textos, será o ethos discursivo que, no caso das obras analisadas, corresponde ao caráter do próprio narrador de cada uma delas.

O estudo desse elemento retórico do discurso (ethos) remete às diversas questões que orbitam a concepção pragmática da linguagem (AMOSSY, 2008). Benveniste (1989), com sua lingüística da enunciação, talvez tenha sido um dos primeiros estudiosos a conceber, no bojo de suas teorias lingüísticas, a construção da subjetividade na língua (inscrição do locutor). Para Benveniste, o ato da enunciação inscreve-se em um quadro figurativo biunívoco, no qual são visíveis o locutor (origem da enunciação) e o alocutário (destino da enunciação), havendo entre eles dependência mútua.

Pêcheux (1975), ao ponderar sobre a mesma questão (enunciação), fala em dois entes, A e B, que ao se posicionarem em uma situação comunicativa, necessariamente produzem um a imagem do outro – tanto A considera quem é B, no ato da emissão, quanto B leva em consideração A ao interpretar o que foi dito.

Nessa mútua consideração, obviamente, está implicada a competência

cultural das partes, o que leva à conclusão de que não apenas interessa ao analista do discurso o ethos do enunciador, mas também o do enunciatário. Assim, ao se falar em uma pragmática lingüística aplicada (AMOSSY, *op. cit.*), a enunciação deve ser pensada como uma interação na qual os sujeitos são denominados, segundo a autora, locutor e alocutário – interactantes que exercem uns sobre os outros uma rede de influências mutuas. Desse modo, a interação discursiva pressupõe sempre jogos de imagens (de quem enuncia e quem recebe a enunciação) construída “no” e “pelo” discurso.

De grande relevância para a retomada do estudo da retórica na modernidade são os trabalhos de Ducrot, que propôs uma teoria polifônica da enunciação. Segundo Amossy (*op. cit.*), a uma pragmática semântica. Ducrot (1984) evita relacionar o enunciado (e, conseqüentemente, a enunciação) a um sujeito falante, pois sustenta que o próprio enunciado fornece os dados sobre que o produz- o que , em tese, permitiria “recuperar” o enunciador (e, talvez, o enunciatário) considerando-se como objeto de análise apenas o texto enunciado.

Para Ducrot (*op. cit.*), há uma importante distinção entre ser empírico que se encontra fora da linguagem (sujeito ontológico, o sujeito de carne e osso) e a ficção discursiva que é o locutor, esse intrinsecamente discursivo – o que se coaduna com a proposta original de Aristóteles, para quem o homem possuía uma natureza ambígua, animal e política, que implicava a necessidade de se produzir um caráter (ethos) perante os demais cidadãos. Ducrot (*op. cit.*) se apega a esse conceito de sujeito que é lingüístico, mas questiona a sua unicidade, diferenciando-o do enunciador. Em sua proposta teórica, o locutor genérico deve ser compreendido como um ser duplo, o locutor  $\lambda$ , ser “do mundo”, sujeito da enunciação, parcela extralingüística do locutor L, ressaltando que o analista deve buscar esse sujeito não no que ele fala de si, mas nas modalidades de sua fala – ou seja, em seu discurso.

A elaboração teórica de Ducrot foi de grande relevância na medida em que, na esteira do trabalho de Benveniste, trouxe o discurso em ato (a parole saussureana) para a arena da ciência, estabelecendo ainda a importante distinção entre os diferentes sujeitos envolvidos no processo. Em seu trabalho, porém, a compreensão

do ethos é apenas acessória e não foi suficientemente desenvolvida. Coube a Maingueneau (2001), no desenvolvimento de sua semântica global, elaborar os conceitos de ethos, ao lado do importante conceito de cena de enunciação<sup>2</sup>.

O conceito de ethos, considerado esse breve panorama de sua evolução teórica, é tomado nesse trabalho como ponto de partida para a investigação de como o discurso homoerótico se materializa através do texto literário, e como a literatura incorpora as transições ideológicas em torno das diversas questões referentes à vivência homossexual. O que se pretende com a seleção dos dois romances estudados é mostrar como o universo da homossexualidade masculina é corporificado pela vivência de dois narradores que, através da postura confessional (memorialista), figurativizam parte importante do discurso gay da atualidade – práticas, anseios, posicionamento social etc.

### ***Trem fantasma*, de Carlos Hee**

Romance de estréia do jornalista paulistano Carlos Hee, *Trem fantasma* foi publicado em 2002 e enquadra-se na categoria apontada por Bessa (1997) como “literatura sobre a AIDS”. O foco do texto são as memórias do próprio autor, cobrindo os anos finais da década de 70, toda a década de 80 e os anos iniciais dos anos 90 – momentos que estão diretamente relacionados aos posicionamentos ideológicos sobre a AIDS, tanto na interioridade da comunidade homossexual (já, então, portadora de um discurso relativamente autônomo), quanto na sociedade – que interpretava a AIDS, então, como “câncer gay” (SONTAG, 2007).

A narração em primeira pessoa e a referência, via discurso indireto livre, ao narrador por outras personagens, confirmam a identidade entre o sujeito textualizado no papel de narrador e o autor, sujeito ontológico. Diante disso, podem ser apontados alguns aspectos importantes que devem ser considerados na análise do

---

<sup>2</sup> O trabalho de Graziela Kronka (1995) explorou a cenografia de Maingueneau na análise do discurso imagético do homoerotismo em revistas para o público gay.

texto, começando pelo papel central que este narrador desempenha na vida das demais personagens – a narrativa é composta por um mosaico de experiências do narrador, envolvendo um conjunto tríptico que parece constituir um topos na literatura homoerótica das últimas décadas: hedonismo, sexo e drogas.

A estrutura da obra é flexível, composta por capítulos praticamente interdependentes, organizados em uma ordem cronológica que, muitas vezes, apenas se supõe. O verdadeiro critério organizacional parece ser uma espécie de lógica emocional, por meio da qual o autor-narrador estabelece uma curva de progressão narrativa. O primeiro capítulo, intitulado “Mineshaft<sup>3</sup>, faz referência a um bar em Nova York, ponto de encontro de homossexuais e pessoas “descoladas do cenário artístico da cidade. O parágrafo inicial deste capítulo expressa bem a atmosfera de liberdade e a euforia da vida gay no final dos anos 70: “Mineshaft. Esse era o nome, o lugar. Ir ao Mineshaft era estar no lugar certo, na hora certa, com os caras certos. Pelo menos era isso o que pensávamos e o que todos diziam” (HEE, 2002, p. 3)

Note-se que o posicionamento enunciativo do narrador-autor localiza-se em uma esfera presente, distante dos acontecimentos narrados e marcada pela utilização dos verbos no pretérito imperfeito do indicativo (era, diziam). Essa forma de modalização estabelece uma cisão entre o “antes” (passado alegre, sem as sombras da AIDS) e o “agora” (momento da escrita, marcado pela solidão do narrador-autor, uma vez que seus amigos morreram quase todos), intermediado por uma fase transitória que se caracteriza pela progressiva tomada de consciência da AIDS e das reações que a mistificação da doença provocou nas pessoas. A sentença final do parágrafo citado evidencia o posicionamento do narrador-autor com relação aos episódios que seguem.

Os capítulos iniciais são marcados pelas memórias referentes à explosão libertária da vivência gay – fase que a historiografia da homossexualidade designa por “pós-Stonewall<sup>4</sup>. Este momento, situado principalmente nos anos 70, proporciona diversos fatores de ordem cultural que culminarão na efusão subversiva do início da

---

<sup>3</sup> Dutos verticais usados em minas de carvão para ventilação.

<sup>4</sup> Referência ao episódio ocorrido nos EUA, em 1969, quando homossexuais e travestis confrontaram-se com a polícia.

década de 80. O discurso homoerótico de então coincidia com o ethos ansioso pela liberação sexual pelas pessoas do mesmo sexo (conquista dos anos 60 para os heterossexuais), liberação esta que se materializava nas praticas extravagantes e na postura indiferente (no sentido de *blasé*, como quem acha perfeitamente natural e não vê nada de excepcional) diante disso. Essa característica do ethos homoerótico já é visível nos contos de Caio Fernando Abreu, a exemplo de “Terça-feira gorda”, conto da obra *Morangos mofados* (1982), no qual duas personagens (uma delas, o narrador) do sexo masculino entregam-se ao erotismo devasso em uma baile de carnaval; o jogo dos corpos, o envolvimento pelo olhar, pela musica e, finalmente, pela droga, evidenciam esse atributo que irá se instaurar nas narrativa homoeróticas contemporâneas – em muito, tributárias de Caio Fernando Abreu (o que se depreende por citações, menções, dedicatórias, referências diretas e indiretas).

Em *Trem fantasma*, esse clima de subversão associada às práticas da vida gay é um elemento que permeia praticamente todas as memórias do narrador-autor. Mesmo ao narrar fatos do cotidiano ordinário de suas personagens, um namoro, por exemplo, há componentes que inserem a ruptura com os modelos da heteronormalidade normativa – no caso, dois homens namoram, vivem “maritalmente”, porém levam vidas sexuais desregradas com outras pessoas.

As histórias seguem no ritmo da vida gay efervescente do início dos anos 80 e o narrador-autor vai costurando suas experiências, focando os parâmetros de sua própria realização pessoas, principalmente no sexo, ressaltando a premência do desejo e a busca por aventuras cada vez mais ousadas (banheiros públicos, praças, casas noturnas – um itinerário sexual pela cidade de São Paulo, pontuados pelo titulo de cada capítulo). O fluxo da narrativa, na verdade, parece ser determinado pela temática sexual, tratada, como já foi dito, de maneira eufórica.

O brusco encerramento do animo sexual exacerbado é marcado, no texto, por um capítulo intitulado “Intermezzo”. O autor opta, inclusive, por uma concessão estilística e corrompe o próprio gênero do texto – a narrativa pontuada pela voz do narrador é substituída pelo esquema de falas, típico do texto teatral. O recurso, ao que tudo indica, distribui atenção narrativa e permite que as vozes das demais

personagens sejam democraticamente distribuídas no capítulo em questão, uma conversa sobre conduta sexual. No capítulo seguinte “UTP”, aparece a primeira menção a AIDS, o que será, então, gradativamente instaurado como foco do restante da narrativa.

O discurso, então, assume contornos disfóricos e, o que até a descoberta da AIDS foi sinônimo de liberdade e realização, passa por uma reavaliação, dessa vez moralizadora. A sutil insinuação marcada pela modalização enunciativa do narrador-autor ganha corpo e o fantasma do medo, da doença, da condenação e punição pelos excessos assume o lugar das festas, do álcool, das drogas e do sexo. O que parecia ser uma nova era de conquistas para os homossexuais – análoga às conquistas feministas dos anos 50 em diante – esfacelou-se aos poucos, dando espaço para discursos de variadas naturezas (político, médico, religioso), que sancionaram negativamente as práticas sexuais entre homens, levando, assim, a outra questão que também é abordada na obra: a violência contra homossexuais.

Historicamente, vários termos pejorativos foram aplicados como rótulos aos homossexuais – sodomita, pederasta, uranista etc. – e o preconceito era algo arraigado nos alicerces ideológicos da quase totalidade das sociedades ocidentais. Discursivamente, a própria homossexualidade, estava adstrita aos parâmetros opressivos das disfunções sexuais, sendo vista como uma doença, uma forma de mal ou perversão. A violência, então, era uma forma de reação social ao indivíduo diferente, incompatível com os padrões genéricos aceitos e licenciados pela coletividade. De certo modo, poder-se-ia dizer que o homossexual simplesmente não tinha o direito de existir enquanto “aberração” e, portanto, sofrer um ato de violência era quase uma certeza. Após as conquistas dos anos 60, porém, a metamorfose ideológica dos discursos libertários trouxe o preconceito para a arena de debates e é razoável afirmar, com base em diversos autores (TREVISAN, 1986; LOPES, 2005), que a “certeza do soco” foi substituída pela concessão social do direito de existir ao homossexual como sujeito sexualmente identificado com o seu grupo. Com a descoberta do vírus HIV e o subsequente discurso médico que propagou conceitos arbitrários, tais quais “grupo de risco”, “predisposição”, “câncer gay”, deu-se um retrocesso das referidas conquistas, mas não um retorno aos métodos coletivamente

legitimados de perseguição, e sim formas isoladas, análogas ao terrorismo, de violência contra indivíduos escolhidos ao acaso.

Surgiram, principalmente nas grandes cidades, casos de criminosos ou grupos de criminosos que atacavam e matavam homossexuais; alguns deles, com requintes de crueldade. Essa nova forma de medo – o inimigo oculto nos amantes ocasionais que eram levados do espaço público das boates e da rua para apartamentos de homens solitários – também foi determinante dos atributos que passaram à configuração do ethos homoerótico contemporâneo. O caráter confiante e despreocupado do homossexual dos anos 70, livre para o sexo e aberto ao amor, dissolveu-se entre as novas e pungentes questões de ordem entre os homossexuais, todas elas relativas à própria sobrevivência e segurança.

Entre os capítulos finais de *Trem fantasma*, Carlos Hee guarda espaço para histórias de maníacos que matavam homossexuais e o misterioso assassinato de um travesti de meia-idade – símbolo, na narrativa, da ponte entre a era de ouro do universo gay e a fase da retração e do medo. No restante da obra, os capítulos afunilam-se no ponto de convergência do apagamento total dos anos felizes em que tudo era possível. O narrador-autor vê morrerem quase todos os seus amigos, acompanhando de perto a devastação provocada pela AIDS – no capítulo intitulado “Colorido”, conta um episódio envolvendo uma rapaz soropositivo que, incapaz de controlar as cólicas intestinais, defeca nas próprias roupas bem em meio ao público de uma casa noturna. Humilhado, prostrado pela fraqueza e pelo descontrole sobre seu corpo, volta para casa e, simbolicamente, organiza seu próprio funeral:

Quando tudo no latão havia sido consumido pelo fogo, Celso abandonou os pensamentos e partiu para a Ação. Pegou uma chupeta, que sempre ficava na gaveta ao lado a cama, duas caixas de sonífero, que sempre tinha em casa (...) Deitou-se direto. Cobriu-se com um lençol que apresentava algumas manchas, pôs a chupeta na boca, chupando-a com a avidez que lhe era possível. E dormiu (Hee, *op. cit.*, p.136).

## ***Cinema Orly*, de Luis Capucho**

Em comum com *Trem fantasma*, o romance de Luis Capucho tem o tom confessional, quase moralista, que parece buscar a cristalização de uma época, uma fase, por meio do texto escrito. Essa forma de fixação pela via da materialidade é ainda mais intensa em *Cinema Orly*, uma vez que a obra é, na sua gênese, um texto verbal e, ao mesmo tempo, visual – há a escrita de Capucho, mas é fundamental levar-se em consideração (na leitura do todo) a tarefa de ilustração de César Lobo. Publicado pela primeira – e única – vez em 1999, este texto já se anunciou, no próprio prefácio, como uma obra “maldita”, subversiva, chocante. Se o tom é autobiográfico e a existência do sujeito-autor não pode ser ignorada nesse caso, é importante também considerar que Luis Capucho é portador do vírus HIV – esta informação está à disposição do leitor na orelha traseira do volume impresso.

Tem-se aqui, novamente, um narrador que se identifica por vários meios (no texto) com o sujeito-autor, Luis Capucho – o que permite assumir tal relação já como prerrogativa analítica. O modo como esse narrador se expõem ao leitor é significativo de sua postura diante do universo que pretende transpor para sua narrativa – o ambiente polissêmico do espaço de um cinema pornô na cidade do Rio de Janeiro.



Figura 1. Cinema Orly, hoje (fonte: <http://cinematreasures.org/theaters/19867>)

Após uma breve introdução na qual se apresenta como alguém “à espera” (o que permite diversas interpretações), o narrador assume o ethos da sexualidade exacerbada, reconhece seus desejos e parece placidamente em paz com os mesmos – diferentemente de Carlos Hee, que se julga um “sobrevivente” da conturbada onda que levou seus amigos, amantes e sonhos. O primeiro capítulo – e cumpre observar que, do mesmo modo que em *Trem fantasma*, existe apenas uma relação muito sutil de dependência cronológica entre os capítulos – tem o título de “Os répteis ou O parquinho ou Paus pra toda obra”. É o contato inicial com clima subterrâneo de Orly, espaço que figurativiza a existência gay a partir da perspectiva do narrador.

Logo na primeira página, uma síntese da narrativa surge através do narrador:

No Orly, sente-se que somos répteis milenares e, então, a visa na penumbra do porão, do cinema, com sua camada de concupiscência em torno de tudo, é mais espessa: a luminosidade, o movimento, o oxigênio, o odor, tudo é mais espesso, porque os sentidos se aguçam. (Capucho, 1999, p. 17).

Se Carlos Hee reporta objetivamente suas memórias, incorporando ao discurso homoerótico o estilo jornalístico, conciso e pontual, Capucho mitifica o erotismo subversivo do cinema pornô, comparando seus freqüentadores a “répteis milenares” e recorrendo à sinestesia para apagar os traços negativos dos elementos que objetivamente denigrem o espaço do sexo e da depravação.

Barcellos (2002) explora em *Cinema Orly* a centralidade do corpo como topos literário homoerótico, e assevera que a obra, mais que um romance sobre indivíduos dotados de alma, enfoca o corpo, a materialidade física e bruta do homem, do animal masculino e lascivo, todo composto por elementos palpáveis, palatáveis, sensíveis ao olfato e à luxúria. Segundo o autor, a essência do romance é a performance do corpo de transmuta o corpo e a fantasia em torno do corpo em performance, em ação orquestrada, poética e sensível.

Capucho, seguindo a tendência notadamente recorrente na obra de Caio Fernando Abreu, trata da interação entre homens de modo a transcender o vulgar da corporalidade abjeta que os discursos moralistas atribuem a práticas como a “pegação” em cinemas e banheiros públicos. Se na obra de Hee a objetividade

jornalística confere uma dimensão quase “tabloidesca” aos atos sexuais (o pudor lexical no que se refere a palavras como pênis, por exemplo, praticamente não ocorre, sendo o membro masculino sempre referido como “pau”, “vara” entre outros), em *Cinema Orly*, a despeito do mesmo despudor vocabular, a objetividade dá lugar à subjetividade poética que evidencia um ethos distinto, menos documental e testemunhal, e mais afetivamente ligado a esse universo de transgressão sexual.

Ao considerarmos o enredo de *Cinema Orly*, temos um narrador-personagem que transita pelo Rio de Janeiro, em busca de um tipo indefinido de felicidade e/ou satisfação. Trata-se, porém, de uma busca sempre inglória, e a personagem retorna, invariavelmente, ao espaço escuro, abafado e mal-cheiroso do cinema de pegação. Diferentemente de Hee, porém, Capucho eleva o lugar estigmatizado da sexualidade pujante ao patamar de uma espécie de “locus amoenus” às avessas, no qual homens<sup>5</sup> fogem do peso existencial da vida “do lado de fora” em busca da ruptura com o fluxo opressivo do cotidiano.

Nesse aspecto, Luis Capucho é, entre os autores ligados à produção homoerótica na literatura brasileira, o que mais se aproxima do estilo marcante de Jean Genet, que imortalizou a figura do homossexual transgressor em obras como *Querelle* e *Diário de um ladrão*. Isso o diferencia drasticamente de Carlos Hee, pois Capucho analisa a problemática da existência gay sob perspectiva diametralmente diversa. Se para Hee a AIDS criou uma linha divisória entre a euforia e a disforia nas práticas homoeróticas, Capucho transcende essa questão e dissolve a crueldade do estigma sexual por meio de um processo constante de poetização do sujeito gay e seu modo de vida. Hee documenta com descritivismo fotográfico a pegação, o hedonismo homossexual, a agitação da vida noturna; Capucho, apesar de não se furtar de descrições bastante naturalistas, prioriza a concepção do sexo entre homens como forma de amor em detrimento de julgamentos, implícitos ou explícitos, que consideram a conduta sexual gay algo promíscuo e devasso.

---

<sup>5</sup> É interessante notar que Capucho estabelece claramente a distinção entre o homem supostamente heterossexual que busca sexo com outros homens e o homem abertamente homossexual, geralmente afetado e afeminado, que fornece prazer aos primeiros.

## **Considerações finais**

A leitura, ainda que apenas superficialmente analítica, das duas obras selecionadas para este estudo permitiu observar como diferentes intenções demandam recursos retóricos de naturezas distintas. Ao mantermos o foco no *ethos*, buscamos demonstrar como, retoricamente, o eu desdobra-se na tessitura textual, deixando pistas evidenciadoras de sua imagem psicológica, de seus valores, angústias e desejos. Mas a questão que nos parece fundamental considerar ao final do trabalho é a possibilidade de, por meio de ferramenta teórico linguístico (a retórica e a enunciação), demonstrar traços palpáveis e analisáveis de uma literatura que tem a homossexualidade não apenas como questão incidental da vida, mas sim como temática central, definidora de seu caráter – do mesmo modo que o sertão o é, por exemplo, para a literatura regionalista, ou como o índio para a indianista.

## **Referências**

- AMOSSY, R. **Imagens de si no discurso: o *ethos* discursivo**. Campinas: Contexto, 2008.
- BARCELLOS, J. C. “Literatura e homoerotismo masculino: entre a cultura do corpo e o corpo da cultura”. In: LYRA, B; GARCIA, W. (org.) **Corpo & Imagem**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.
- BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral (vol. 1)**. São Paulo: Pontes, 1989.
- BESSA, M. S. **Histórias positivas**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1984.
- ECO, U. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- KRONKA, G. **Encenações do corpo**. Campinas: UNICAMP, 1995. (tese de doutorado)

LOPES, D. **O homem que amava rapazes**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. “Mises aux points et perspectives à propôs de l’Analyse Automatique du Discours”. In: **Langages**, n. 37, p. 7-80, 1975.

SONTAG, S. **A doença como metáfora/ AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhias das Letras, 2007.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**. São Paulo: Max Limonad, 1986.

Artigo aceito em **12/05/2013**.