

Nelson Rodrigues e as obsessões da persona

Maria Cristina Batalha*

RESUMO

A obra de Nelson Rodrigues, bem como suas inúmeras declarações à imprensa, gira em torno de alguns temas recorrentes e explorados à exaustão. Esses temas são amor e morte, amor e sexo, incesto e traição, violência e transgressão. Em sua obra, observa-se uma tensão permanente entre a ascese e o prazer dionisíaco, assim como sentimentos antagônicos como amor e ódio, culpa e punição e sacrifício e purificação, que estão na base da poética rodrigueana, em consonância com esses dois pólos de conflito.

Palavras-chave: Obsessão; Persona; Purificação; Ascese.

*O que dá ao homem um mínimo de
unidade interior é a soma de suas obsessões.*
Nelson Rodrigues

A obra de Nelson Rodrigues, bem como suas inúmeras declarações à imprensa,

* Professora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

gira em torno de alguns temas recorrentes e explorados à exaustão, o que lhe valeu o apelido de “Flor de obsessão”. Esses temas são amor e morte, amor e sexo, incesto e traição, violência e transgressão.

Sua obra revela uma tensão permanente entre a ascese e o prazer dionisíaco, reflexo da luta entre Dionisios e Cristo, que está na base da civilização cristã ocidental, na qual o homem carrega a culpa do pecado original e a responsabilidade pela morte do Cristo. Sentimentos antagônicos como amor e ódio, culpa e punição e sacrifício e purificação estão na base da poética rodrigueana, em consonância com esses dois pólos de conflito.

Na perspectiva rodrigueana, o homem precisa do sofrimento para redimir-se de toda a culpa que carrega consigo e a doença é uma das formas de purgação. Essa concepção é assim elucidada pelo próprio Nelson, que diz: “O câncer não tem nada de físico. O que dói no câncer é o castigo. A pessoa se sente punida de uma maneira atroz e sem consolo possível.” (*O Globo*, 14-01-1976, p. 33) A necessidade de purificação pelo sofrimento é potencializada em seus personagens que exibem mutilações e doenças que levam ao extremo da degradação pela decomposição da matéria, como a lepra, o câncer e as múltiplas deformações. A mulher de Xavier, em *O casamento* (1992), tem lepra e é cega, cabendo a seu marido a missão de limpar-lhe as chagas do corpo; mesmo depois de assassinar Noêmia, secretária da firma onde trabalha, e sua amante, ao voltar para casa e cuidar da mulher, Xavier já se sente menos culpado. Da mesma forma, a mulher de Bibelot, o “cafetão” de *Os sete gatinhos* (1990, vol. 3), sofre de câncer e já nem sai mais de casa, mas este não a abandona e só poderá casar-se de novo depois da morte da mulher, isto é, quando sua “missão” estiver terminada. A presença em sua obra de elementos hipernaturalistas, normalmente rejeitados pela literatura, faz com que a crítica torça o nariz para esse escritor, visto como libertino, e que sofre do “interdito da náusea”, segundo as palavras de Fabio Lucas. (LUCAS, 1971, p. 107)

No caminho da purificação, o amor também é capaz de redimir, pois, para Nelson, “o amor realmente é eterno. Agora o difícil, o quase impossível, é achar o amor. Uma vez encontrado, é para a vida e para a morte. (RODRIGUES, *O Globo*, 6-1-1965) E acrescenta ele, em entrevista a Otto Lara Resende: “O ser humano não devia ter sexo (...) O pecado sexual pode não ser o mais grave, mas é, pelo menos, o mais trágico pecado do homem!” (RODRIGUES, 1952) Para o autor, amor e sexo são incompatíveis; admite que há “santos e santas do amor”, embora objete que, para a maioria dos seres humanos, o que ocorre é que eles “descambam para o abjeto e o sórdido”. E, continua ele em uma de suas crônicas: “O Sexo, estritamente Sexo, nada tem a ver com o pobre e degradado ser humano. É, repito, um problema dos bezerros, vira-latas e cabras. (RODRIGUES, 1993[c], p. 85)

No universo rodrigueano, as mulheres se dividem entre “santas” e “prostitutas” e, nesta perspectiva, a figura da “mãe” tem que permanecer ao abrigo da abjeção do sexo. O personagem Boca de Ouro tinha tudo para ser feliz, porque era rico, respeitado e podia conseguir todas as mulheres que desejasse, mas tinha um ponto fraco: seu nascimento numa pia de gafeira. Quando alguém fazia alusão à sua origem, ficava furioso, pois era obrigado a reconhecer que a mãe era uma prostituta.

Sabino, do romance *O casamento*, quando conta ao padre que vira sua mãe se masturbando, também sofre com a constatação da sexualidade da mãe, que ele gostaria de negar para preservar-lhe a imagem de pureza. Por isso, em *Senhora dos afogados* (vol. 2, 1990), Paulo diz com orgulho: “Na nossa família todas as esposas são fiéis. A fidelidade já deixou de ser um dever - é um hábito”. Quanto a Dorotéia, a “pura”, afogou-se por não suportar a idéia de que “por dentro do vestido, estava seu corpo nu.” (1990, vol. 2, p. 34)

Com efeito, o drama da sexualidade contida ocupa grande parte da capacidade pensante do homem e os estudos de Freud demonstram isso muito bem. Como lembra Fabio Lucas, o homem passou da “sexualidade sem pudor” à “sexualidade envergonhada”, e é exatamente aí onde vem se alojar o erotismo. (LUCAS, 1971, p. 108) Por essa razão, o bordel é um local que seduz as heroínas rodrigueanas. Glorinha pede a Antônio Carlos (*O casamento*) que passe pela “rua das prostitutas”, porque ela quer ver como é. À medida que o carro se afasta, ela olha para trás, em um jogo de fascinação e repulsa que envolve a figura da prostituta, povoando sua imaginação. Com relação à peça *Vestido de noiva*, diz Nelson:

Um delírio põe a heroína num prostíbulo. Logo se percebe que ela estava ferida pela nostalgia da prostituta. Alaíde procura Madame Clessy, a meretriz antiga e feneçada. E assim o mito da prostituta se irradiava para a platéia e cada espectadora ficava tensa de sonho. (RODRIGUES, 1993[b], p. 203)

Por que será que a imagem da prostituta se reveste então de tanta ambigüidade, misturando atração e repulsa, sedução e nojo? É, de um lado, porque está liberada do peso da moral que reprime e sufoca, não precisando, portanto, compor uma imagem de “álbum de família”; de outro, essa liberdade excita a imaginação, daí seu fascínio: “O amor normal não tem imaginação, nem audácia, nem as grandes abjeções inefáveis. É um sentimento que vive de pequenos escrúpulos, de vergonhas medíocres, de limites covardes.” (RODRIGUES, 1993[b], p. 176)

No estudo de Junito Brandão (1981), em que ele distingue a “puta” da “prostituta”, ao referir-se a Paulo Mendes Campos, que escreve uma introdução à obra *Os sete gatinhos*, Junito transcreve assim suas palavras: “O mundo quer esquecer a força que o compele à pureza; só as putas são conscientes do valor da virgindade.” (BRANDÃO, 1981) Assim, lembra Junito que, na Grécia antiga, a “puta sagrada” entregava-se aos sacerdotes e aos passantes, em determinados dias do ano, para levar o dinheiro ao templo, e esse ato tinha como objetivo a fertilização do solo. Por outro lado, a “puta” usava as “doações” que recebia para adquirir vestimentas e acessórios luxuosos que a tornavam mais desejável. A lei que preside então esta troca não se pautava pela transação comercial, pois não remetia à idéia de um uso produtivo, tal como conhecemos hoje: ao contrário, esta troca baseava-se na noção de ausência de medida e de excesso. Se ela consome excessivamente em objetos e aparatos de luxo, isso a torna desejável ao ponto de poder consumir até o fim a vida daquele em quem ela provoca o desejo. (BATAILLE, s/d, p. 146)

Parece haver, na obra de Nelson, uma ambigüidade quanto à figura da prostituta. Ora a imagem remete ao sentido primeiro de “puta”, ora ao segundo sentido, isto é, ao de “prostituta” propriamente dito, que exerce sobre ele sentimentos con-

traditórios de atração e repulsa. Isto se torna evidente em diversos momentos de sua obra: as irmãs de Silene (*Os sete gatinhos*) trabalhavam para preservar a virgindade da irmã menor; assim, eram “putas” e não “prostitutas”. Também Leninha (*Meu destino é pecar*) casa-se sem amor para comprar a perna mecânica da irmã. Essa ambigüidade aponta para o desdobramento da dicotomia fundamental entre ascese religiosa e prazer dionísíaco, que nos remete, por sua vez, à oposição entre sexo e amor na perspectiva rodrigueana.

Aprisionado por uma visão cristã, o sexo é uma fonte de pecado e está na origem de todas as culpas. Desse modo, vê-se que a procura da “mulher sem pecado” surge como uma das obsessões de Nelson. Assim, Dorotéia é o protótipo da pecadora cristã porque acata o castigo da feiúra e das chagas no corpo como redenção para os pecados ancestrais dos antepassados da família.

A adúltera é um personagem constante em sua obra. Além disso, muitas vezes, é denunciado em sua obra o preconceito machista pelo qual a beleza é incompatível com a honestidade. Por isso Virgínia, em *Anjo Negro* (1990, vol. 2), que era “bonita demais”, rouba o noivo da prima, incorrendo na maldição da tia, que a fará ser violada por “um negro”. Assim, “quanto mais feia mais casta” e quanto mais pura e fiel, mais “triste, azeda e neurastênica.” (RODRIGUES, 1993[d], p. 27)

A temática central da obra de Nelson é a família em seu estado de decomposição física e moral. É nela que vão explodir a violência, a pederastia, os incestos, a infidelidade e os crimes. Essa desagregação se torna tanto mais contundente na medida em que é exatamente sobre o núcleo familiar que se assenta a moral elaborada pelos aparelhos ideológicos postos a serviço de um tipo de organização social. Há então uma hierarquia rígida a ser respeitada, um ritual a ser cumprido – o casamento, por exemplo – assim como uma repressão que se desencadeia em resposta às exigências de uma moral vigente e que é preciso preservar.

A instância de repressão disciplinadora de desejos e da falsa aura de pudor que a família representa surge, na obra de Nelson Rodrigues, como denúncia da hipocrisia que rege as relações que se estabelecem entre seus membros, mascarando o ódio e a violência que estão por detrás dessas relações. A imagem enganadora é fixada nos retratos de *Álbum de família* (1990, vol. 2), assim como na capa da revista *Manchete*, onde Glorinha (*O casamento*), vestida de noiva, terá sua foto estampada, pois não importa que o noivo seja pederasta, ou que Glorinha não seja mais virgem, nem mesmo que o pai a deseje: “o que importa é o casamento!”, acentuará Sabino, o pai, pontuando vários momentos do romance.

Assim como o crime realizado no sacrifício religioso é a violação ritual de um interdito, o ato sexual inicial que constitui o casamento também é uma violação sancionada pela sociedade (BATAILLE, s/d). Da mesma forma, em seu estudo sobre as relações de parentesco, Lévi-Strauss (1967) coloca a instituição do casamento como ato de “doação”, isto é, a renúncia do homem da casa – pai ou irmão – que abre mão do prazer que poderia obter com a mulher – filha ou irmã – para cedê-la a um outro homem. Neste caso, a doação equivale ao ato sexual, na medida em que, como ele, representa um dispêndio de energia sem retorno. A renúncia do parente à mulher que, em última instância, lhe pertenceria, define a atitude humana em oposição à voracidade animal, representada pelo incesto. Assim é que, quando

Glorinha, personagem de *O casamento*, conta ao pai que a mãe a acariciava, este conclui que só há incesto quando se trata de pai e filha: “mãe e filha não é considerado incesto”, sentencia Sabino.

A família patriarcal brasileira, com sua forma de organização, seus conflitos e suas aflições, será então uma espécie de personagem coletiva, central na obra rodriguesana, e é em torno da sexualidade que a dinâmica dessas relações vai se desenvolver. É através da família que Nelson vai abordar de forma obsessiva a luxúria e o delírio sexual, movidos por um fluxo incontido com que deixa jorrar cenas pesadas e de forte impacto no espectador. Em entrevista a Otto Lara Resende, Nelson reconhece que, “o que atrai ao tema do sexo é simplesmente o seu alto valor trágico, importantíssimo para o teatro. É o sexo que faz de cada criatura um ser marcado. E profundamente infeliz. Toda pessoa que perdeu a inocência, que um dia praticou o ato sexual, é, a meu ver, um ser perdido, devorado pela voragem do desejo insaciável.” (RODRIGUES, *Comício*, 15-05-1952)

O sexo constitui um meio através do qual os personagens se precipitam na queda, numa voragem compulsiva, que desconhece limites de qualquer ordem, numa necessidade de expor tudo, como no dilúvio, em busca da redenção. As personagens se situam em um mundo onde o trabalho está ausente e, por conseguinte, as energias que dependem desviam-se da economia voltada para a produção e se inscrevem em um tempo de esbanjamento – o tempo da festa – onde a energia é canalizada para a satisfação dos desejos.

Do ponto de vista de Georges Bataille, o erotismo é uma afirmação da vida que se estende até a morte: “L'Érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort.” (BATAILLE, s/d, p. 13) Ele expressa a busca de continuidade presente na morte através da atividade sexual ligada à reprodução, vivida por dois seres “descontínuos” que experimentam a vertigem do abismo que existe entre eles. Este abismo representa, em certo sentido, a morte – daí a expressão “la petite mort” para designar o orgasmo –, provocando ao mesmo tempo horror e fascinação. A reprodução significa separação e distinção entre o sujeito individual e o sujeito reproduzido, ao passo que o erotismo, por sua intimidade com a morte, devolve ao sujeito sua soberania ilimitada e apaga qualquer limite, pois introduz a ambivalência no jogo das distinções. Como diz Bataille: “Il s'agit d'introduire, à l'intérieur du monde fondé sur la discontinuité, toute la continuité dont ce monde est susceptible.” (BATAILLE, s/d, p. 23-24)

Se o erotismo se vincula aos limites da possibilidade, de um lado, e se ele ignora valores, códigos e discursos, de outro, ele impede que se desenvolva uma teoria humanista da sexualidade. Não há, nesta perspectiva, a possibilidade de uma sexualidade positiva e pacífica. Ao contrário, o erotismo desencadeia uma violência desregrada e um desequilíbrio naquele que o experimenta. Ao erotismo concebido como ponto de coincidência entre a vida e a morte, segundo Bataille, a religião cristã substitui uma sexualidade circunscrita à reprodução da vida, domesticando assim a sexualidade, ao desviar a violência que lhe é inerente. Então, a evolução do erotismo é paralela à evolução da impureza: a assimilação do Mal acompanha o desconhecimento de seu caráter sagrado. E o Mal não é a transgressão em si, mas a transgressão condenada, ou seja, o Mal é o pecado.

O homem não busca um objeto de desejo fora dele. Esta escolha do objeto depende das preferências pessoais do sujeito, pois o erotismo está na consciência do homem e não no objeto escolhido: é a continuidade do ser percebida como liberação a partir do ser do amante. Assim, Andrezinho, personagem da crônica “A eterna desconhecida” (RODRIGUES, 1993[a], p. 142), era considerado um “bonitão” irresistível e podia conquistar todas as mulheres que quisesse; mas apaixonou-se por uma desconhecida, só pelo fato de saber que ela lhe resistiria. Sua atitude é equivalente à de D. Juan, onde o que conta não é o objeto, mas sim o ato de desejar.

Assim, o movimento do amor levado ao extremo é um movimento de morte. Como o ser humano obstina-se em permanecer na descontinuidade, o erotismo se traduz pela violência e a violação do ser constituído que nos leva à continuidade vivida na sensação de morte. No erotismo, está em jogo a dissolução das formas de vida social e a regularidade, que fundam a ordem descontínua de individualidades que somos todos nós. O erotismo, conforme Bataille, é então o desequilíbrio através do qual o ser se coloca em questão de modo consciente.

A consciência que temos da morte é, em primeiro lugar, o cadáver, visto como a passagem de um estado de vida à putrefação. O cadáver de um outro homem é angustiante para um indivíduo, na medida em que representa a imagem de seu próprio destino. (BATAILLE, s/d, p. 50) Em *O óbvio ululante* (1993), Nelson descreve assim o desejo de Clementino, filho de um repórter do jornal, que ansiava por ser barbeiro de necrotério:

Era por expiação que estava no necrotério. Castigo. Um dia, discutira com o pai e o esbofeteara. Ninguém viu, ninguém soube. E ambos calaram. Só a morte arrancou o segredo que nem o pai, nem o filho contariam jamais. Seu horror aos mortos estava intacto; continuava a náusea em flor. Só não estourava os miolos porque teria nojo do próprio cadáver. E precisava sofrer. Fazer a barba até do defunto que ninguém reclama. Era uma autoflagelação de cada minuto. E nada o assombrava mais do que a nudez ofendida, a nudez humilhada da autópsia. Mil vezes tinha de sair para vomitar, atrás das portas. (RODRIGUES, 1993[c], p. 137)

Ainda para Maurice Blanchot, a morte nos inspira medo, não porque ela dá fim à existência, mas porque ela, paradoxalmente, exclui a possibilidade de morrer, ou seja, “morrer” significa deixar o mundo e também a morte que faz parte dele:

Tant que je vis, je suis un homme mortel, mais, quand je meurs, cessant d'être un homme, je cesse aussi d'être mortel, je ne suis plus capable de mourir, et la mort qui s'annonce me fait horreur, parce que je la vois telle qu'elle est: non plus mort, mais impossibilité de mourir. (BLANCHOT, 1949, p. 325)

Como corolário da relação entre amor e morte, os interditos fundamentais vão repousar sobre dois campos radicalmente opostos: morte e produção de vida, ou seja, morte e sexualidade. A esse respeito, seria oportuno relembrar as posições de Bataille sobre a estreita relação entre esses dois extremos:

La vie est toujours un produit de la décomposition de la vie. Elle est tributaire en premier lieu de la mort, qui laisse la place; puis de la corruption, qui suit la mort, et remet en circulation les substances nécessaires à l'incessante venue au monde de nouveaux êtres.

[...]

Ces matières mouvantes, fétides et tièdes, dont l'aspect est affreux, où la vie fermente, ces matières où grouillent les oeufs, les germes et les vers sont à l'origine de ces réactions décisives que nous nommons nausées, écoeurement, dégoût. (BATAILLE, s/d, p. 62-63)

Assim, o horror que manifestamos diante dos cadáveres aproxima-se do sentimento que experimentamos diante das substâncias expelidas pelo corpo. Do mesmo modo, podemos aproximar o horror que faz qualificar como obsceno alguns aspectos da sexualidade, pois os condutos sexuais também expõem suas dejeções. A imagem do pai moribundo, desfazendo-se em fezes, não abandona Sabino (*O casamento*), que se ressentia por não ter guardado o pijama sujo que o pai usava na hora de morrer. Da mesma forma, em *A falecida* (1990, vol. 3), Zulmira declara que sua frustração no casamento advém do fato de Toninho tê-la deixado no quarto nupcial para ir “lavar as mãos”, como se tivesse “nojo” por ter tocado seu corpo.

O “beijo no asfalto”, que representa metaforicamente o ato sexual, remete igualmente à associação entre o amor e a morte, pois quem ama, deseja destruir o objeto de seu amor: Aprígio (*Beijo no asfalto*, 1990, vol. 4) mata o genro por amor e Raul (*Perdoa-me por me traíres*, 1990, vol. 3) beija a cunhada na hora em que esta estava morrendo. Assim, a “saudade carnal” provoca uma “salivação intensa” (RODRIGUES, 1993[b], p. 196), e Sônia, a prostituta de *Crime e castigo*, “não beijara nenhum homem na boca”; ela era, por esta razão, “a prostituta jamais possuída” (*Idem ibidem*). Nessa perspectiva, justifica-se a punição de Noêmia (*O casamento*), que morre com um *xis* na boca, provocado pelo punhal de Xavier, como castigo pelo pecado do sexo, assim como o mesmo punhal faz uma cruz no sexo da moça. (RODRIGUES, 1992, p. 230)

Socialmente, a morte repousa sobre o interdito, pois procuramos dissimulá-la ao retirar dela a carga de violência que encerra. O que sobre ela se diz deve pautar-se por um mecanismo de neutralização, ou seja, somente algumas coisas podem ser ditas, ficando o corpo em decomposição e as sujeiras expelidas fora dos limites da conveniência: o silêncio que pesa sobre eles vai ser substituído pelo respeito. Como todo interdito requer a sua violação, a podridão e as sujeiras do cadáver presentes na morte exercem, paradoxalmente, fascinação pelo próprio horror que estas inspiram.

Assim, no universo obsessivo rodrigueano, o homem está fadado ao fracasso, porque carrega um corpo que o arrasta para a perdição e do qual só poderá libertar-se pela morte. Logo, o corpo é, ao mesmo tempo, um modo de se apreender o mundo e o lugar das paixões abjetas: o ideal seria vivermos num mundo onde não tivéssemos necessidade dele. Essa concepção contraditória do valor e do papel do corpo, presente na obra de Nelson Rodrigues, se aproxima da visão de Antonin Artaud, para quem o corpo pode perfeitamente passar sem os órgãos que, longe de conformá-lo, destroem sua unidade pela constante dejeção de secreções obscenas. Artaud chega ao exagero de sugerir uma nova anatomia do corpo humano:

Nada existe tão inútil quanto um órgão. Tão logo se dê ao homem um corpo sem órgãos, estará ele livre de todos os seus automatismos e novamente senhor de sua verdadeira liberdade. (ARTAUD, O.C., XIII, p. 4, in ESSLIN, 1978, p. 98)

A repugnância e o nojo dos órgãos, notadamente aqueles que estão ligados ao sexo e à defecação, estende-se em Artaud até a repulsa da própria existência: “Onde há fedor de merda/há cheiro de ser” (ARTAUD, O. C., XIII, p. 83, in ESSLIN, 1978, p. 98), dirá ele. Da mesma forma, sentencia Nelson: “O homem começa a ser homem depois dos instintos e contra os instintos.” (RODRIGUES, 1993[c], p. 85) O nojo que o corpo inspira se reflete nas doenças que são sempre corrosivas – lepra, câncer, tuberculose – bem como nas sujeiras, que levaram o menino Nelson a sentir-se humilhado por causa das “orelhas sujas” e “os piolhos na cabeça”.

Paradoxalmente, o sentimento do corpo como *locus* da degradação, também pode revelar um profundo narcisismo, pois, como sustenta Baudelaire, o homem só será capaz de compreender-se e amar a si próprio, quando se colocar como permanente objeto de condenação. Para o poeta, assim como para Nelson Rodrigues, o caminho para o reino da pureza passará pelo horror da expiação.

ABSTRACT

Based on Nelson Rodrigues's recurrent expression – in his poems and in statements to the media– of themes such as love and death, love and sex, incest and betrayal, violence and transgression, this study intends to show a permanent tension between asceticism and the Dionysiac pleasure in the revelation of antagonistic feelings such as love and hate, guilt and punishment, sacrifice and purification, consonant with these two conflicting poles.

Keywords: Obsession; Persona; Purification; Asceticism.

Referências Bibliográficas

- BATAILLE, Georges. *La part maudite*. Paris: Ed. Minuit, 1967.
- _____. *L'Erotisme*. Paris: Union Générale d'Éditions, s/d. Col.Le Monde en 10-18.
- _____. *La Littérature et le mal*. Paris: Gallimard,1957.
- BLANCHOT, Maurice. La littérature et le droit à la mort, in: *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- BRANDÃO, Junito de Souza. “Os sete gatinhos: uma introdução a quatro mitologemas”, Mesa redonda realizada no Teatro Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 26/10/81. Cópia xerografada que não chegou a ser publicada.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- _____. *Artaud*. Trad. James Amado. S.Paulo: Cultrix, 1978.
- LEVI-STRAUSS. *Structures Élémentaires de la parenté*. Paris: Seuil, 1967.
- LUCAS, Fabio. *Fronteiras imaginárias*. Rio de Janeiro: Cátedra, I.N.L./MEC, 1971.
- RODRIGUES, Nelson. Entrevista concedida a Otto Lara Resende. *Comício*. 15 de maio de 1952.

_____. *Teatro Completo*, 4 volumes, organização de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O Casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A coroa de orquídeas*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993[a].

_____. *A menina sem estrela*. Org. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993[b].

_____. *O Óbvio Ululante: primeiras confissões*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993[c].

_____. *À Sombra das Chuteiras Imortais* (crônicas de futebol). Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A Vida Como Ela É...* Organização de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993[d].