

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**NECROLÓGIO DE VICTOR GIUDICE:  
ARTIMANHAS FICCIONAIS EM TEMPOS DITATORIAIS**

Maria Albertina Freitas de Melo

Florianópolis / SC  
2011



Maria Albertina Freitas de Melo

**NECROLÓGIO DE VICTOR GIUDICE:  
ARTIMANHAS FICCIONAIS EM TEMPOS DITATORIAIS**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tereza Virginia de Almeida, como requisito à obtenção do título de “Doutor em Literatura”, área de concentração em Teoria Literária.

Florianópolis/SC  
2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

M528n Melo, Maria Albertina Freitas de  
Necrológio de Victor Giudice [tese] : artimanhas ficcionais  
em tempos ditatoriais / Maria Albertina Freitas de Melo ;  
orientadora, Tereza Virginia de Almeida. - Florianópolis, SC,  
2011.  
152 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,  
Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação  
em Literatura.


Inclui referências

1. Giudice, Victor. 2. Literatura. 3. Ficção brasileira.  
4. Livros - Censura. I. Almeida, Tereza Virginia de. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura. III. Título.

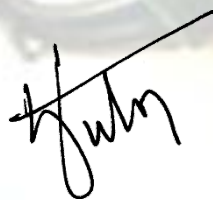
CDU 82







*“A ficção parece absurda  
porque é a realidade  
despojada de todas  
as mentiras”*







**Ao meu Irmão:**  
**José Rafael Freitas de Melo**  
*In memoriam*

**À minha Irmã:**  
**Maria da Encarnação Freitas de  
Melo**  
*In memoriam*

**À minha Mãe:**  
**Maria Batista Freitas**  
*In memoriam*



## AGRADECIMENTOS

À Professora Dr<sup>a</sup> Tereza Virginia de Almeida, pela sugestão do trabalho, sua disponibilidade para me orientar e, especialmente, por ter sido tão compreensiva, mostrar o seu lado humano e estender sua mão amiga nos três momentos em que eu mais precisei.

À Universidade Federal de Santa Catarina.

Aos Professores e Colegas do Curso, com quem partilhei importantes momentos ao longo da caminhada.

Quero agradecer, de forma especial, à minha família e amigos que sempre me apoiaram e incentivaram para que eu pudesse realizar este trabalho.

A Deus.



## RESUMO

A presente tese tem como objetivo abordar as narrativas de *Necrológio*, obra inaugural de Victor Giudice, publicada em 1972, em sua relação com o período ditatorial brasileiro. Assim como outros artistas do contexto, o escritor se utiliza de estratégias para driblar a censura da ditadura militar. Com *Necrológio*, Giudice assume o papel de artífice de sua própria época através da carnavalização da temática da morte, uma protagonista da qual seus personagens se tornam simulacros. Através do fantástico e da metamorfose, o autor expõe personagens que são inquilinos de um universo desumanizado.

Palavras-chave: ficção brasileira; Victor Giudice; *Necrológio*; fantástico; censura



## ABSTRACT

The present thesis aims to approach *Necrológio*, Victor Giudice's inaugural book published in 1972, in its relations to Brazilian dictatorship. Victor Giudice, as many other artists in that context, uses strategies to trick censorship in the dictatorial period. With *Necrológio*, Giudice takes the role of artificer of his own time through the carnivalization of the thematic of death, the main protagonist of his book to which his characters function as simulacra. Through the fantastic and the metamorphosis, the author exposes characters that inhabit a deshumanized universe.

Keywords: Brazilian fiction; Victor Giudice; *Necrológio*; fantastic; censorship





## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	19
CAPÍTULO I.....	31
“METAMORFOSES” .....	31
1.1. JOÃO E SUA METAMORFOSE.....	31
1.2. SENHOR FRANCISEH E SUA METAMORFOSE .....	41
1.3. GREGOR SAMSA E A <i>METAMORFOSE</i> .....	44
1.4. APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS ENTRE JOÃO, SENHOR FRANCISEH E GREGOR SAMSA .....	50
1.5. O MUNDO ÀS AVESSAS: F. E JOÃO .....	56
CAPÍTULO II .....	61
TRANSGRESSÕES DE ORDEM FORMAL, LIGADAS AO EXPERIMENTALISMO DA DÉCADA DE 70.....	61
2.1. VICTOR GIUDICE, HISTÓRIA E CULTURA NA DÉCADA DE 70.....	61
2.2. CENSURA E EXPERIMENTALISMO .....	67
2.4. NECROLÓGIO E O APELO À CORPOREIDADE .....	97
2.5. NECROLÓGIO E A INSTITUIÇÃO COMO PERSONAGEM .	103
CAPÍTULO III.....	109
MORTE E HUMOR EM NECROLÓGIO.....	109
3.1. A MORTE.....	109
3.4. A MORTE NO CONTO SINEPHRYZA.....	127
3.5. A MORTE NO CONTO OS PONTOS DE HARMONISÓPOLIS .....	131
3.6. MORTE E SEXUALIDADE EM <i>CARTA A ESTOCOLMO</i> .....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
REFERÊNCIAS.....	145



## INTRODUÇÃO

**“Verdade absoluta é outro nome que se dá para a morte”.**

**Jean Baudrillard**

Nasci em Angola e, pouco tempo depois, abriram-se perspectivas imediatas para a independência dessa então colônia portuguesa. Com a Independência, em novembro de 1975, teve o início da guerra civil entre os três principais movimentos de libertação de Angola: MPLA - Movimento Popular de Libertação de Angola; FNLA - Frente Nacional de Libertação de Angola e UNITA - União Nacional para a Independência Total de Angola. Esses grupos eram apoiados por potências estrangeiras, dando uma dimensão internacional à guerra. Dessa forma, cada partido contava com o apoio de suas respectivas nações. Com isso, a União Soviética e Cuba aliaram-se ao MPLA e mandaram grandes quantidades de armas e soldados cubanos, organizados pelos soviéticos, que contribuíram para que toda essa situação bélica acontecesse.

Em decorrência de toda essa vicissitude, em agosto de 1975, o dia fatídico chegou surpreendendo não só minha família, assim como muitas outras que jamais haviam pensado em deixar sua terra. As que puderam, vivenciaram o pesadelo de abandonar tudo o que possuíam e, sem bagagens e de forma apreensiva em meio à guerra que se alastrava por todo o território angolano, deixaram aquele solo, tornando-se refugiadas e obrigadas a recomeçar a vida em outro país. A minha veio para o Brasil.

Após a independência e a guerra civil em Angola (1975-2002), ouvi e li muitas notícias sobre aquele ato de hostilidade e toda a desintegração social e econômica, obtive informações acerca de campos minados e de povos mutilados, fiquei ciente da destruição, das sequelas daquela tragédia que afetou homens, mulheres e crianças. Tornei-me conhecedora da luta que provocou desilusões e, sobretudo, muita revolta, destruindo e desintegrando famílias.

Ao lembrar-me do real necrológio angolano, que foi o mais evidente, salientável e penoso acontecimento que ficou gravado em minha memória, ao recordar-me da verdade absoluta que ceifou vidas e vidas, agora, em 2012, estou diante do ficcional *Necrológio* brasileiro, de Victor Giudice. Comecei a conhecer este autor ao cursar a disciplina “Victor Giudice e a crueldade do real”, ministrado pela Professora Tereza Virginia de Almeida. Já no primeiro dia de aula, quando a

professora Tereza, amiga do autor, nos falou do ficcionista e nos passou uma fita de vídeo sobre sua vida, empolguei-me e a forma com que a aula e os debates eram conduzidos fez-me ficar fascinada e curiosa para ler sua obra.

No “site memória,” de Victor Giudice, amigos o descrevem como um homem criativo e infinitamente talentoso; autor de narrativas vivas, carregadas de um fino senso de humor; uma pessoa que acreditava que nada era tão grave que não pudesse ser resolvido no dia seguinte. Giudice herdou o gosto pela música através de seus pais que eram fascinados pelos grandes compositores. Portanto, trilhas sonoras de filmes, composições que vão do Barroco, passam pelo Classicismo, Romantismo até o popular; aulas de piano, flauta e canto; recitais de piano e óperas o acompanharam durante a vida.

Sendo assim, ao ler essas informações e entusiasmada com um autor cujas qualidades eram ilimitadas e o otimismo fazia parte do seu dia a dia; ao ver que a música predominava em sua obra, senti o desejo de me aprofundar e desenvolver um estudo sobre suas narrativas. Nessa criação eu mergulhei e li suas obras: *Necrológio* (contos); *Os banheiros* (contos); *Bolero* (romance); *Salvador janta no Lamas* (contos); *O museu Darbot e outros mistérios* (contos); *O sétimo punhal* (romance); *Do catálogo das flores* (romance), que ficou inacabado.

Como consequência dessas leituras, comecei a ver esse autor por outro viés. Aconselhada por minha professora, principiei no que chamaríamos de “Sonoridades musicais na obra de Victor Giudice”. Isso aumentou o fascínio pela literatura giudiciana esgotada nas livrarias e, reconhecendo minhas limitações ante este que foi considerado um dos melhores contistas da literatura contemporânea brasileira, iniciei a grande tarefa.

Ao catalogar sua obra e ao seguir a linha condutora da música, encontrei dificuldade em lidar com uma produção intelectual tão vasta e de tantas nuances. Afinal, em quase todas as narrativas, o autor insere a música, desde a alternância natural dos movimentos biológicos até aos mecânicos, originando o ritmo; insere citações a óperas que transformam suas narrativas em teias intertextuais repletas de artimanhas, difíceis de serem atravessadas.

Os princípios da poesia no texto prosaico giudiciano revelam-se por meio de um perfil que reforça uma circularidade através da linguagem conotativa por esta sugerir sensações visuais, imitações sonoras, imagens acústicas, qualidades sensoriais e auditivas das palavras. A afinidade ocorre entre elementos morfológicos, sintáticos,

de articulação, nos apelos aos valores vocais, e as associações sensoriais na sintaxe inserida nas narrativas.

A aproximação entre a literatura e a música articula o domínio de um discurso, que passa a estabelecer um jogo de homogeneidade entre a linguagem prosaica, poética e musical.

Portanto, ao me deparar com um leque enorme de possibilidades, eu estava diante do mal de arquivo, de Derrida; ou seja, não tinha sossego e de forma incessante e interminável me dirigi a esse arquivo giudiciano com um desejo compulsivo de apreendê-lo.

Se por um lado, estava defronte da perturbação e da crise de me achar à frente de algo tão amplo, estar no meio de uma tensão incessante por não saber qual rumo tomar; por outro lado, no decorrer desse processo, chegou o momento da minha qualificação, instante que me levava ao porvir e conforme Derrida, estava perante um presente passado, de um presente presente, no entanto, a professora Lucia de Almeida me ajudou a escolher o presente futuro e fez com que eu fizesse um recorte e me concentrasse no *Necrológio*, a primeira obra de Giudice porque continha todos os elementos das obras posteriores.

A partir daí, não hesitei, peguei a primeira obra de Victor Giudice, por ela ser rica nos seus respectivos recursos e, com isso, direcionei-a não mais para a música, mas sim ao momento político em que foi publicada.

Desta forma, troquei a suavidade musical pela agressividade da morte e da ditadura. Mas, tornou-se mais próxima de mim, da minha vida e assim pude ver como a obra de Victor Giudice se transforma no decorrer do tempo, como os títulos das obras de Giudice também funcionam como elos para uma narrativa que vai do grotesco ao sublime: de *Necrológio* ao próprio *Catálogo* que nos deixa como legado: o das flores.

*Necrológio* é seu livro experimental, volto a ele posteriormente.

Após sete anos, Giudice publicou sua segunda obra: *Os banheiros*. O estilo do autor deixou de dar prioridade às experimentações formais e se materializou de forma mais fluente. No entanto, continuou a mostrar o comportamento humano, o grotesco, o histórico, o surreal e o trágico.

O *Bolero* é a obra fundamental como alegoria do estado ditatorial. Os personagens são peças de um fantástico xadrez e a “Cidade o tabuleiro do povo”. Em *Salvador janta no Lamas*, o misticismo é um dado forte na obra e a capa, desenhada pelo autor, duas cartas de tarô dentro de um prato, é uma evocação, um convite para penetrarmos em um universo onde Victor Giudice se expressa com mais liberdade, cheio

de pequenas tragédias burguesas, traições, imaginações infantis, alucinações, a presença das personagens femininas, oprimidas muitas vezes e a luta para se livrarem dessa opressão.

*O museu Darbot e outros mistérios* aponta para situações do cotidiano: obsessões do culto à arte; narrativa policial; metáfora política e a presença familiar. Em *O sétimo punhal*, o autor nos enche de suspense através de uma crítica à sociedade moderna, por meio de problemas conjugais, assassinatos, erotismo, amor e ódio. Enfim, problemas do cotidiano através de crimes e mistérios. Sua última obra *Do catálogo das flores*, inserido na segunda edição de *O museu Darbot e outros mistérios*, além de ser um romance, enfatiza as flores nos sonetos que estão no final da obra.

Depois de uma vasta diversidade de temáticas na obra de Victor Giudice retomo o objeto da minha tese. Retorno ao *Necrológio*, a obra de análise mais difícil por seu experimentalismo e por sua relação com os tempos ditatoriais, que o levam às artimanhas presentes em meu título. Nele há uma relação analógica entre o panorama da história brasileira, seu contexto social político com os treze contos: *O arquivo*, *Sinephryza*, *A peregrinação da velha Auridéa*, *A válvula*, *Oz gueijos*, *Grão Medalha*, *Os pontos de Harmonisópolis*, *In perpetuum*, *Carta a Estocolmo*, *Curriculum mortis*, *Pôquer*, *Falecimento*, *morte & vida de F.* e o conto *Salvatouros*. Existe neles um recorte temporal estabelecido nos tempos ditatoriais.

Em *Necrológio* estou frente a frente com a vida e com a morte. A temática da morte, anunciada antecipadamente no título da obra surge de forma mais detalhada em *Grão Medalha*, *Curriculum Mortis*, *Sinephryza* e *Os pontos de Harmonisópolis*.

No primeiro, ela é o resultado de um processo lento e degradante, isto é, o personagem já em vida se decompõe, se deteriora, apodrece e junto vem a consciência do próprio fim. Embora o fator econômico seja atuante, de nada serve para impedir tal perda. Aqui a morte não deixa de ser um tema macabro porque o corpo humano já inicia em vida a sua própria decomposição e a imagem repugnante da corrupção começa a perturbar o leitor. Assim, as vaidades do poder e da riqueza do protagonista da narrativa dão lugar à ameaça da morte e à fragilidade da vida de Grão Medalha. Devido a tal doença, tal homem, vítima de atos grotescos, fica indiferente a essa “tortura” física. No conto, o humano e o animalesco surgem fundidos no grotesco.

Enquanto isso, em *Curriculum Mortis*, o personagem Gafilhão de Saburgo em estado de plena saúde física, se suicida. Ele deixa se influenciar intensamente pelas circunstâncias externas. Sua morte é

súbita, vira um drama social que implica diretamente o outro. O personagem se vê fracassado, impotente diante de um mundo interior e exterior, tem pensamentos agressivos: planeja de forma obsessiva o homicídio da esposa e do amante e cede ao ato suicida para se libertar dessa vida arruinada. Em *Sinephryza*, o jovem Bebê após matar a tia, se suicida.

Em *Os pontos de Harmonisópolis*, a morte se manifesta quando há desobediência ao Comando Geral. Portanto, são experiências diferentes, vividas pelos personagens e que culminam com a mortalidade.

A partir dessas reflexões, a morte é um fato natural e diante dela o homem se iguala. Relativizando todas as condições sociais, ela nivela o homem ao mesmo destino. Porém, em condições diferenciadas. O que cabe aqui ressaltar é que, na literatura giudiciária, o tema da morte aparece de forma abrangente, de vários modos, como conformismo, indiferença, esperança ou liberdade.

Quanto à morte, me leva a pensar que em *Necrológio* alguns personagens se sentem conformados com ela. Diante desse pressuposto, enquanto no mundo real o ser humano tem um conceito negativo de morte, esvazia-se com os seus ritos, se sente fracassado, a vê como uma inimiga porque interrompe o transcurso da vida, em *Necrológio*, os contos a que se referem, na sua maioria, mostram a morte como um processo esperançoso. A morte não é negada totalmente e os personagens carregam consigo a certeza de sua efemeridade e apressam o signo da finitude.

A vida antecipa a morte no conto *O arquivo*. Neste ocorre a morte prematura de João, com inicial minúscula, à medida que o empregado vive a estratégia de girar em torno do trabalho e da produção, de produzir e reproduzir. Com isso, sofre reduções salariais no interior da empresa, experimenta mudanças em sua vida e vivência o deslocamento da cidade para o campo.

Uma vez excluído da convivência urbana, ajusta-se às suas condições peculiares sem trocar impressões com outras pessoas, reduzindo, dessa forma, os contatos sociais. Através do isolamento, ele se individualiza, concentra-se em si mesmo e nessa individualização há uma etapa de alienação, de solidão, uma perda do conjunto de atividades, limitações das possibilidades de dividir suas emoções. João vive nessa introversão de seus sentimentos, na aceitação do retraimento e do isolamento. É um protagonista que não consegue expandir o seu eu. João é o representante de uma realidade que sofre com o seu contexto social.

Até que chega o dia da reificação ou coisificação de João. Suas formas desumanizam-se e ele se transforma em uma peça de mobiliário da empresa, em um arquivo de metal a fim de continuar parte integrante da organização. O conto mostra o homem que abandona seus diversificados contextos: cultural, econômico, social, religioso, racial, político, ideológico e mantém uma temática social, que questiona a realidade brasileira, focalizando seus fatores econômicos e políticos.

Outra morte prematura e social que ocorre e também acaba em metamorfose, é no conto *A válvula*, quando o Senhor Franciseh adquire uma grave doença, vê seu estômago crescer e ficar cada vez mais grávido até gerar um rei de paus e sua voz e tamanho chegarem às proporções de um pequeno inseto e ser levado água abaixo, válvula puxada pela própria esposa.

Quanto à antecipação da morte já em vida, Victor Giudice dialoga com Franz Kafka e ambos tratam da necessidade das transformações que seus protagonistas sofrem no decorrer da narrativa. Existem aproximações e afastamentos entre os dois personagens giudicianos: João e o Senhor Franciseh, bem como com o protagonista, Gregor Samsa, de *A Metamorfose*. As três narrativas seguem a linha da literatura fantástica e mostram o absurdo e o insólito do real.

No cenário de *Necrológio*, encontram-se problemas gerados pela tensão existente entre indivíduos e o contexto social em que vivem. As narrativas incorporam uma visão não só acerca do contexto nacional, mas da sociedade capitalista. Mostram o cotidiano do ser humano e seus ambientes paradoxais. Aquele homem comum, sofrido, prisioneiro de suas utopias, o homem perplexo diante de tanto sofrimento e de linguagem confessional e simples. Também registra o ser que esquece a sua linguagem concisa, incisiva, poderosa e que prefere ser oprimido a oprimir o próximo.

Embora as forças poderosas imponham restrições aos personagens de *Necrológio*, há dependência de uns para com os outros, com uma relação de desapego por parte dos chefes, criando uma produção de mercadorias de consumo e interesses econômicos que se sobrepõem aos sociais ficando apenas com sua força de trabalho para vender.

Em *Necrológio*, muitos personagens são trabalhadores e seus comportamentos, diante de suas funções sociais, depende de sua socialização. A morte vem aos poucos porque alguns deles vivem em sociedade, mas não se conseguem socializar.

Nos contos *O arquivo* e *A válvula*, assim como em *A metamorfose*, de Kafka predominam os indivíduos isolados da



sociedade, já que a convivência que deveria ser essencial da vida humana é afastada. Eles não conseguem estabelecer seus sentimentos de utilidade e sociabilidade. São homens sem visão de mundo e covardes, o que sugere a não realização do ser humano. Abandonam-se a si mesmos e se tornam desumanos. Eles têm um padrão de vida de valor medíocre em um mundo onde a relação entre patrão e funcionário pertence a uma esfera paradoxal.

A perplexidade diante do fenômeno da metamorfose e o da morte não se manifesta. Há de se considerar que a questão da morte e do morrer, nas suas mais variadas nuances socioculturais, não deixa de ser uma metamorfose e que é inevitável na temporalidade de cada indivíduo. Ela tem o sentido de verdade incondicional sem dúvida, é algo oculto escondido em nós.

Conforme Ericson Siqueira Pires, é no corpo, pelo corpo, através do corpo e a partir do corpo, que se colocam muitas das questões centrais do atual pensamento e da ação cultural, política, econômica, artística e social. Sendo assim, em *Necrológio*, deparo-me com uma morte tanto física quanto social. Alguns personagens sentem a destruição recair sobre seus corpos e, muito embora tenham sido os sobreviventes de inúmeros desafios no decorrer de suas vidas profissionais, reduzem-se e passam a testemunhas do seu próprio desaparecimento final.

Ao prosseguir, o estudo de *Necrológio*, ao mergulhar na prosa giudiciária e observar muitas das questões abordadas, durante a leitura é percebida a genialidade do autor na capacidade de contar nuances, de inventar a verdade, de apontar determinadas convenções nas narrativas que apontam para o desafio da estabilidade significativa.

Em *Necrológio*, as transgressões de ordem formal, estão ligadas ao experimentalismo da década de 70. Algumas sutilezas encontradas na obra estão na prática de um estilo com grande aptidão. Quanto ao uso de caixa alta, repetido constantemente no decorrer da obra, é possível inferir que se dá como alusão às relações de poder, explicitadas na década de 70.

No decorrer do texto, há a presença de frases inacabadas que respondem à época ditatorial onde muitas vezes as pessoas precisavam silenciar ou retardar a voz de forma radical. Seus discursos se tornam descontínuos, suspensos e são extremamente perspicazes na hora de tratar assuntos pertencentes a toda sociedade. Muitas vezes foram proibidas de se manifestarem e frases ficaram por serem ditas ou inacabadas. A presença dos neologismos que ocorrem em vários contextos literários apresenta função especial no experimentalismo da

década de 70. Alguns personagens mostram em seus diálogos jogos de trocadilhos. São burgueses que apresentam discursos fragmentados, diálogos não contínuos. Ao criar e recriar palavras e sentidos, Giudice mostra que a língua é viva e apresenta muitas possibilidades de transformações.

Em *Necrológio*, é possível verificar efeitos gráficos da herança concretista, desde a própria capa. O conto *O arquivo*, ao adquirir a forma de um retângulo, remete simultaneamente ao formato de um arquivo e à campa funerária.

Giudice, com seu experimentalismo, apresenta narrativas em que se dá a junção da palavra, do som e da imagem. Os paratextos são cheios de significados potencializados ao máximo. Victor Giudice explora a comunicação visual, a intervenção radical no significante e o aspecto material das narrativas e do próprio livro.

*Necrológio* pode ser lido como uma recreação engenhosa dos obstáculos da época da ditadura. O autor lança um olhar questionador sobre a realidade da época, denuncia a situação política nomeia seus personagens com nomes extravagantes ou por meio de estereótipos sociais. Os espaços percorridos por seus personagens ora são o centro de uma cidade ora o silêncio do subúrbio, nos campos. Na década de 70, muitas pessoas eram obrigadas, devido a fatores políticos e a situações críticas que os desgastavam, a isolar-se por um longo período e, ao readquirir força, retornavam ao seu espaço de origem. Através dessa reelaboração imaginária, Victor Giudice se torna um dos artífices de seu próprio tempo.

*Necrológio* foi publicado em 1972 pela Editora O Cruzeiro, Rio de Janeiro, criada por Assis Chateaubriand ou Chatô, um dos homens mais influentes do Brasil nas décadas de 1940 e 50. A Editora tornou-se um dos maiores fenômenos editoriais brasileiros. Contudo, foi fechada na década de 70. Por esse motivo, *Necrológio* não foi reeditado.

*Necrológio*, segundo Houaiss, vem a ser elogio, oral ou escrito e publicado em periódico a respeito de alguém falecido.<sup>1</sup> Ainda, a seção de periódico que publica notícias de óbitos e elogios fúnebres.<sup>2</sup> Por que Victor Giudice intitulou *Necrológio* para o primeiro livro e não para o último? Talvez possamos obter a resposta após ler os contos que constroem a obra, através da qual, de forma alegórica, Victor Giudice elabora imaginariamente o momento político dos anos 70.

---

<sup>1</sup> HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. p.2002.

<sup>2</sup> Idem. *Ibidem*, p.2002.

Por que o nome *Necrológio*? Seria um aviso para alertar que depois de dias sombrios e indignos, o processo de abertura democrática voltaria e o povo poderia acreditar em uma sociedade nova, livre e igualitária? Poderia ser um título provisório? Afinal, havia um Brasil vivendo um período transitório e a população caminhava para uma vida democrática.

*Necrológio* talvez tenha sido o título escolhido porque o nome enfatizava aquilo que havia na alma de cada cidadão brasileiro. Este estava diante de um cenário trágico e de morte, perante a verdade absoluta<sup>3</sup>.

Por que treze contos? Por ser o treze o número que sugere azar, o arcano XIII, a carta identificada com o conceito de morte e destruição?<sup>4</sup> Que se relaciona com a finalização, com o fim de um ciclo, por ser fatalista? Ou por Victor Giudice ler tarô<sup>5</sup> e, como autor escritor, afirmar, na linguagem, a técnica que aponta estratégias para sobreviver em uma época cuja linguagem era censurada. Seria o treze da sorte? O número da transformação, do renascimento perpétuo?<sup>6</sup> O arcano cujo lema “A morte é a vida - a vida é a morte” indica uma passagem ansiosamente aguardada?<sup>7</sup> Os treze contos sugerem que, mesmo no meio de tanta proibição, censura, interrogações, tortura, morte, exílios, cassações, inquéritos, protestos, confrontos com policiais, invasões a universidades, a teatros, aos centros culturais, entradas violentas a residências de lideranças civis, a casas de artistas, mesmo depois de tantas prisões, espancamentos de professores, estudantes e artistas, haveria o início de um ciclo?

*Necrológio* é o ponto de partida para se poder entender a vida de alguns personagens giudicianos na década de 70 e, que não deixava de ser a decisão antecipadora da morte, que, por sua vez, é certa, insuperável e indeterminada.

É no meio desse universo giudiciano que se encontra o fantástico e o que seria então o fantástico? O fantástico manifesta uma ruptura no mundo real. Para Todorov, há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois cria o efeito fantástico.<sup>8</sup> Portanto, para Todorov, um evento fantástico só ocorre

<sup>3</sup> BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. p.79.

<sup>4</sup> *TARÔ ADIVINHATÓRIO*. p.64.

<sup>5</sup> Disponível em <<http://www.victorgiudice.com/vida.html>> Acesso em: 28 out. 2011.

<sup>6</sup> *TARÔ ADIVINHATÓRIO*. p.64.

<sup>7</sup> MERTZ, Bernd A. *O tarô egípcio*. p.125.

<sup>8</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. p.31.

quando há a dúvida se esse evento é real, explicado pela lógica, ou sobrenatural, ou seja, regido por outras leis que desconhecemos. Dentro da nossa realidade regida por leis, ocorrências que não podem ser explicadas por essas leis incidem na incerteza de ser real ou imaginário. O fantástico é essa incerteza, essa hesitação experimentada pelo ser que só conhece as leis naturais e se depara com um acontecimento sobrenatural.

O fantástico faz o personagem cometer atitudes aparentemente impossíveis de serem realizadas pelo homem e diante das quais o leitor hesita, ao buscar explicações. O fantástico teria a função de possibilitar a livre expressão de temas considerados tabus, os quais aparecem transvestidos numa roupagem sobrenatural. Um sobrenatural naturalizado e o inverossímil tornado possível. Além disso, a fé tanto absoluta quanto a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida.<sup>9</sup>A frequência do absurdo na obra de Giudice produz reverberações que fazem de seus contos amostras da relação com o fantástico.

Para isso, a minha hipótese trata do fantástico e da censura em *Necrológio*. Portanto, ao proceder ao estudo que envolve a literatura de Victor Giudice fiz o recorte do meu objeto e no primeiro capítulo, “Metamorfoses” há uma abordagem sobre João e Senhor Franciseh, os protagonistas dos contos *O arquivo* e *a Válvula* respectivamente. Logo após, será realizado o estudo dos dois contos de Victor Giudice e sua relação com o personagem de Franz Kafka, Gregor Samsa, através de aspectos próximos e distantes nas narrativas. Há também um estudo do mundo às avessas de F. do conto *Falecimento, morte e vida de F.* e o mundo às avessas de João, de *O arquivo*.

O segundo capítulo, “Transgressões de ordem formal, ligadas ao experimentalismo da década de 70”, enfatiza a vida de Victor Giudice bem como a história e a cultura da década de 70; a censura e o experimentalismo; o *Necrológio* e a herança concretista; o *Necrológio* e o apelo à corporeidade; o *Necrológio* e a instituição como personagem.

O terceiro capítulo, “Morte e humor em *Necrológio*” é constituído da morte nos contos *Grão Medalha*, *Curriculum Mortis*, *Sinephryza*, em *Os pontos de Harmonisópolis*, a morte e a sexualidade em *Carta a Estocolmo* sob o viés da carnavalização e do cômico sério.

A esses capítulos, seguem as “considerações finais” não conclusivas nem definitivas, já que o último gesto de Victor foi deixar inacabada sua última obra. Afinal, é necessário abrir o arquivo de Victor

---

<sup>9</sup> Idem. *Ibidem*, p.36.

Giudice, resgatar e divulgar a obra do escritor carioca que está esgotada e, por esse motivo, um tanto quanto distante das estantes de livrarias e bibliotecas. É uma produção intelectual que ainda não recebeu do público e da mídia a atenção merecida. Por isso, sem demora, é preciso pesquisar Giudice a fim de que o espaço vazio deixado nos compartimentos do arquivo de suas publicações seja preenchido e, como consequência, os arquivos institucionais se encham com o conjunto de *Necrológio; Os banheiros; Bolero; Salvador janta no Lamas; O museu Darbot e outros mistérios; O sétimo punhal, Do catálogo das flores* e com trabalhos acerca dessas narrativas ficcionais.



## CAPÍTULO I

### “METAMORFOSES”

*“Prefiro ser essa metamorfose ambulante do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo. Eu quero dizer agora, o oposto do que eu disse antes. Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo. Sobre o que é o amor, sobre o que eu nem sei quem sou. Se hoje eu sou estrela, amanhã já se apagou. Se hoje eu te odeio, amanhã lhe tenho amor, lhe tenho amor, lhe tenho horror, lhe faço amor, eu sou um ator. É chato chegar a um objetivo num instante. Eu quero viver nessa metamorfose ambulante.”*<sup>10</sup>

**Raul Seixas**

#### 1.1. JOÃO E SUA METAMORFOSE

Victor Giudice publicou *Necrológio* em 1972, enquanto o país estava no auge da repressão militar, com o Governo Médici. A obra está diretamente relacionada ao contexto social da época. Em *O arquivo*, há um protagonista sem família, um homem que inicia seu primeiro emprego muito jovem e ali permanece durante quarenta anos. João, com inicial minúscula, ou “seu João”, sem sobrenome, tem como recompensa, após o primeiro ano de trabalho, uma redução de quinze por cento em seu salário. Dois anos após, vem mais um reconhecimento, uma redução de dezessete por cento em seus vencimentos. Passa mais algum tempo e recebe outro prêmio: além de uma redução de dezesseis por cento em seu ordenado, junto está o rebaixamento de posto, auxiliar de contabilidade, com menos cinco dias de férias. Ao completar sessenta anos, o salário do protagonista equivale a dois por cento do inicial. Quando João completa quarenta anos de serviço, é convocado por parte do chefe. Este comunica -lhe a

---

<sup>10</sup> Música “Metamorfose Ambulante”, composta no ano de 1973.

eliminação de todo o salário, sem direito a férias e, a nova função que deve ser assumida, a de limpador de sanitários.

Embora não haja no conto, o salário é a única fonte de recursos que a maioria da população possui. Os assalariados trabalham o mês inteiro para conseguirem uma remuneração suficiente que seja capaz de satisfazer as necessidades básicas e para ter acesso à saúde, alimentação, higiene, habitação, vestuário, transporte, educação e lazer. Com efeito, o salário desempenha a função de retribuir o trabalho à pessoa que assim o realiza. Conforme Marx, na superfície da sociedade burguesa, o salário do trabalhador aparece como preço do trabalho, determinada quantidade de dinheiro com que se paga determinada quantidade de trabalho.<sup>11</sup>

No entanto, com a inflação, na década de 70, os salários perderam progressivamente seu poder de compra e os operários trabalhavam mais para manter o padrão do que se manter ou conseguir sustentar sua família. Enquanto João produz mais e mais riqueza para sua empresa ganha cada vez menos, a despeito do crescimento de lucros da fábrica onde trabalha, como mesmo afirmou o chefe: “Desta vez, a empresa atravessa um período excelente”.<sup>12</sup>

Para João, seu poder aquisitivo diminui cada vez mais. Seu salário é controlado. Consequência da crise econômica e do impacto que a economia brasileira sofria. Diante da política do arrocho salarial adotado pelo governo, os funcionários não tinham direito à voz e vez. Não podiam reagir e, assim, João é o representante de uma realidade que sofre com o seu contexto social. Como reage João? De forma natural. Afinal “ordens são ordens” e, dependendo da autoridade moral de quem fala, elas emergem recobertas com enorme senso de dever.<sup>13</sup> Ao ouvir todas as mudanças no decorrer de quarenta anos de trabalho, João fica amortecido por etapas, a cada hora e instante. Porém, se cala, como sempre, diante de tal regime autoritário.

João reage sorrindo, agradece ao chefe, cumprimenta a diretoria. Fica vulnerável diante de um patrão cruel, sádico, que impõe ordens; na presença de um chefe que transgredir os direitos humanos. Jamais passa por sua cabeça fazer reivindicações por salários reajustados, exigir horas-extras pagas ou lutar para não haver nenhum tipo de punição aos trabalhadores. Essa força de trabalho nada mais é do que uma estrutura

---

<sup>11</sup> MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. p.617.

<sup>12</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.1.

<sup>13</sup> DOIMO, Ana Maria. *A vez e a voz do popular: movimentos sociais e participação política no Brasil pós-70*.p.107.



de obediência ao patrão é simplesmente “produzir para marcar, produzir para reproduzir o homem marcado”.<sup>14</sup> O trabalho assalariado de João não o remete a nenhum status. Ele em seu cenário

é o próprio processo do trabalho que se tornou intercambiável: estrutura de recepção (...) indiferente a qualquer objetivo, indiferença com relação ao próprio trabalho. (...) nada converge para lugar nenhum a não ser na imanência dessa divisão operacional de território, indiferentemente paradigma que declina todos os indivíduos pelo mesmo radical ou sintagma que os associa de acordo com um modo combinatório indefinido.<sup>15</sup>

No decorrer dos 40 anos de serviço, João torna-se um indivíduo de um mundo movediço e seus cargos e, conseqüentemente, seu salário se transformam de um momento para o outro. Mas, onde está o valor da troca? Seu salário é desvinculado da força de trabalho, a sua vida passa a ser um desafio. Porém, nada exige e impõe ao chefe. Isso se torna impossível porque as relações entre superior e subordinado são vistas de cima para baixo. João, mesmo que satisfaça as necessidades pessoais através de suas experiências na empresa, terá sempre sua qualidade de vida no trabalho como ponto negativo na produtividade individual e coletiva.

A vida de João segue a estratégia de girar em torno do trabalho e da produção, de produzir e reproduzir. Todavia, a comunicação entre transmissor e receptor é fundamental a fim de que as organizações se tornem eficientes e com sucesso. No entanto, no conto *O arquivo* inexistem comunicações horizontais. Não há a troca, só o saber calar, por parte de João, e, o saber falar, por parte do chefe. Atitudes ineficientes para o crescimento da empresa. A postura do superior é simplesmente a de julgar o subordinado ao invés de atuar junto dele e mostrar-lhe um retorno de todo o seu desempenho (*feedback*).

A linguagem, que é o instrumento essencial das relações humanas, só é emitida por um “ditador” que não se importa em saber o que João pensa. A única vez em que João se manifesta, no final do conto, e após quarenta anos de serviços prestados, requerendo sua aposentadoria, passa a ser questionado pelo chefe através de argumentos que não convencem: “logo agora que o senhor está desassalariado? Por quê? Dentro de alguns meses terá de pagar a taxa inicial para

---

<sup>14</sup> BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. p.23.

<sup>15</sup> Idem. *Ibidem*, p.23.

permanecer em nosso quadro. Desprezar tudo isto? Quarenta anos de convívio? O senhor ainda está forte. Que acha?”<sup>16</sup> Aqui o absurdo e o estranho se tornam presentes porque, como afirma Houaiss, “se opõe à razão e com bom senso; que é destituído de sentido, de racionalidade” ou ainda “não se enquadra em regras e condições estabelecidas”.<sup>17</sup> Portanto, as interrogações do chefe são contrárias à sensatez e ao bom senso, são irracionais diante de um mundo que já não parece lógico. Em *O arquivo*, as atitudes despertam a sensação enigmática e incômoda porque João é o estranho que se torna indiferente diante do convívio social.

João vive na ilusão da produção.<sup>18</sup> Para ele, a liberdade consiste em sentir-se respeitado diante de tantas irresponsabilidades, discriminações, revoltas e inutilidades. O protagonista sonha com a dignidade ao lado do humano e do normal. No entanto, durante o tempo em que isso não ocorre,

as coisas são suportáveis. Enquanto ainda se possa referir uma “produção” correspondente (mesmo de maneira imaginária) a necessidades individuais ou sociais (...) as piores situações individuais ou históricas são suportáveis, porque a ilusão da produção é sempre a ilusão de fazê-lo coincidir com seu valor de uso ideal. E aqueles que hoje creem no valor de uso de sua força de trabalho - os proletários - são virtualmente os mais mistificados, os menos suscetíveis dessa revolta que avalia as pessoas do fundo de sua inutilidade total, da manipulação circular que faz delas puros marcos de uma reprodução insensata.<sup>19</sup>

João consegue trabalhar em sua empresa, às custas de muito esforço e foi um dos poucos contemplados.<sup>20</sup> Aos poucos, se vai descobrindo que o personagem assume a função de mercadoria, de objeto, cujo valor de troca é mínimo. E, sem direito a negociações e à custa de sacrifícios, o cenário, que nos é apontado, é o da morte simbólica do protagonista.

---

<sup>16</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p. 4.

<sup>17</sup> HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. p.32.

<sup>18</sup> BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. p. 42.

<sup>19</sup> Idem. *Ibidem*. p. 42.

<sup>20</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.2.

Antes de tudo, o primeiro conto começa numa página cujo desenho retangular nos lembra uma lápide que apresenta o seguinte epitáfio: (...) João era moço (...). Sem dúvida, a lápide é um mecanismo que tem a função de manter a memória e consolidar a história por meio da tradição física, social e afetiva. A pedra que a compõe tem seu valor simbólico por ter uma lenta deterioração física e por ser resistente ao tempo, dando maior proteção ao corpo de quem já partiu. Victor Giudice, ao iniciar seu conto dessa forma, nos remete à possibilidade de se fazer uma homenagem a João e eternizar seu tempo de juventude que foi efêmero. O autor evoca a memória de João. Quando este, ainda jovem, entra na empresa para trabalhar, ele tem sua morte social ali mesmo.

Uma das condições do fantástico é fazer com que o leitor considere o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas.<sup>21</sup> A conduta representada pelo chefe e por João reforçam a sustentação da verossimilhança da narrativa giudiciana. A inversão das ações é resultado de uma alienação humana em um mundo invertido que reflete todo o processo da realidade de João. O operário trabalha honestamente, enquanto isso tem como recompensa a desonestidade. João é humano. Todavia é tratado como uma máquina, ele não sobe de cargos, Pelo contrário, sofre regressões até se tornar limpador de sanitários. Passa a ser coisificado de forma desprezível, serve para limpar os excrementos eliminados pelo organismo humano. Além disso, a instabilidade e a falta de reconhecimento na empresa faz com que João não tenha ambições de promoção. Falta-lhe estímulo por parte da organização.

Com efeito, o universo ficcional, que paira no conto *O arquivo*, tem analogias com a realidade. À medida que o empregado sofre reduções salariais no interior da empresa, acontecem mudanças no exterior desta. Existe o deslocamento espacial e, se João morava perto do centro da cidade, onde a firma ficava estabelecida, com a primeira perda salarial, muda-se para um quarto mais distante. Como consequência, começa a pegar duas conduções até chegar ao trabalho. Quando veio a segunda diminuição em seu ordenado, trocou de residência, passou a viver no subúrbio e a pegar três conduções: um trem e dois ônibus. Na terceira restrição salarial, fixou moradia nos campos e passou a ser transportado diariamente por meio de um caminhão. Por tudo isso, o conto em questão mostra o mundo real

---

<sup>21</sup> TODOROV, Tzevetan. *As estruturas narrativas*. p.151.

porque quem não tem condições econômicas sofre mudanças físicas e morais.

A partir dessas variações de “casas”, João passa a viver em isolamento e a sofrer as suas consequências. Uma vez excluído da convivência social e urbana, ajusta-se às suas condições peculiares sem trocar impressões com outras pessoas, reduzindo, dessa forma, os contatos sociais. Através do isolamento, ele se individualiza, concentra-se em si mesmo e nessa individualização há uma etapa de alienação, de solidão, uma perda do conjunto de atividades, limitações das possibilidades de dividir suas emoções. João vive nessa introversão de seus sentimentos, na aceitação do retraimento e do isolamento. É um protagonista que não se socializa, vive autocentrado e não consegue expandir o seu eu.

Em nenhum momento, Victor Giudice menciona o nome da cidade em que João trabalha, é uma sem nome, tudo por influência dos contextos político e cultural da década de 1970. O chefe de João dita as mudanças seguindo as conjunturas mercadológicas, econômicas e políticas. O patrão sinaliza o que se deve mudar na corporação a fim de que ela sobreviva e cresça. João é uma das células de mudança em sua organização e está sempre aberto e disposto a pequenas, médias e grandes metamorfoses corporativas.

O primeiro passo para que se possa entender esses motivos é saber escutar e João sabe muito bem fazer isso. Um segundo passo, é poder entender as razões que nos levarão a nos envolver diretamente nos processos de mudança. Para João, parece não haver importância na posição hierárquica que ele deve ou não assumir. Mas o que lhe importa é trabalhar de forma eficiente e eficaz a favor de sua empresa. O que ele se propõe é ser produtivo e ativo. A ele lhe cabe apenas o desejo veemente de servir e esquece o seu lado pessoal e social.

A exemplo de João temos Josés e Marias, com iniciais minúsculas, trabalhadores assalariados que são obrigados a deixar seu espaço urbano e se deslocar para as periferias, muitas vezes jogados nas ruas, em estados introspectivos de espírito, no ócio, no retraimento e esquecem que dentro deles existe um eu que tem condições de se expandir e sair dessa situação marginal de vida, carecedora de contatos sociais. Dedicaram e dedicam suas vidas às suas empresas fazendo parte de uma tríade composta por empregado - patrão - empresa, sem ter uma recompensa. Até podem obtê-la, mas invertida, ao invés de ascenderem, decaem em sua posição social.

Além disso, não só em *O arquivo*, temos padrões que têm seu olhar de desprezo contra o marginalizado, o oprimido e o excluído.

Infelizmente, quem atenta contra a dignidade do ser humano é também outro ser humano portador da mesma dignidade, mesmo agindo de forma indigna. Por outro lado, é difícil existir a libertação desse povo humilhado, “crucificado” e pobre. Este último está mais próximo da morte do que da vida. Morte provocada não só pela fome e doenças, mas também pela destruição das tradições e utopias de cada pessoa que é desrespeitada nos seus direitos humanos, nos seus salários injustos, na exploração da mão de obra, na crescente onda de violência, prostituição, degradação, assaltos e corrupção de todos os tipos.

Victor Giudice, através de João, enfoca o homem que tem seus sonhos abandonados, um ser humano com problemas e sentimentos desconhecidos. O conto mostra o homem que abandona seus diversificados contextos: cultural, econômico, social, religioso, racial, político, ideológico e mantém uma temática social, questionando a realidade brasileira, focalizando seus fatores econômicos e políticos.

No cenário de *Necrológio*, encontram-se problemas gerados pela tensão existente entre indivíduos e o contexto social em que estes vivem. As narrativas incorporam uma visão não só acerca do contexto nacional, mas da sociedade capitalista. A narrativa mostra o cotidiano do ser humano e seus ambientes paradoxais, aquele homem comum, sofrido, prisioneiro de suas utopias, o homem perplexo diante de tanto sofrimento e de linguagem confessional e simples. Também registra o ser que esquece a sua linguagem concisa, incisiva, de valor estético, poderosa e que prefere ser oprimido a oprimir o próximo.

Em *O arquivo* há o registro de uma realidade catastrófica. Ele nos aponta para problemas humanos, expressa com sensibilidade os momentos que marcam a existência do homem e da mulher. Analisa o sacrifício que muitos, não só João, passam para ascenderem socialmente e muitas vezes, em vão. A narrativa está em terceira pessoa. O narrador onisciente possibilita que o leitor perceba que João não luta por seus direitos. João entrega-se à marginalização e à opressão que se opõe à liberdade. Em virtude disso, esquece a valorização da vida, o mais importante de todos os valores do homem, uma riqueza que absolutamente nada pode substituir nem compensar.

Através de uma prosa reflexiva, repleta de suspense, aparece o personagem que não tece conjecturas. A incomunicabilidade faz parte desse jogo entre empregador e empregado. João, ao ser questionado sobre o porquê de querer se aposentar, metamorfoseia-se em um arquivo de metal. Suas formas desumanizam-se e João, homem simples, com nome

comum, personalidade minúscula, nômade, desumanizado tanto em se transformar em objeto quanto na distância de manter relações afetivas com os colegas de trabalho, já que era invejado por eles, desqualificado, submisso à empresa durante anos e anos de trabalho, coisifica-se transformando-se em uma peça de mobiliário da empresa, um arquivo de metal:

joão afastou-se. O lábio murcho se estendeu. A pele enrijeceu, ficou lisa. A estatura regrediu. A cabeça se fundiu ao corpo. As formas desumanizaram-se, planas, compactas. Nos lados, havia duas arestas. Tornou-se cinzento. João transformou-se num arquivo de metal.<sup>22</sup>

Mas por que em um arquivo? É do nosso conhecimento que um arquivo é um móvel convencional, projetado com a função de guardar informações diárias através de documentos classificados ou catalogados, mantendo tudo devidamente organizado. Logo, proporciona uma economia no espaço físico independente de ser fixo ou não. Garante a preservação do investimento, é versátil e polivalente. O que importa, é que suas características internas de funcionalidade fazem com que os documentos fiquem protegidos, seguros, adquiram qualidade e durabilidade evitando danos que possam ocasionar a sua perda.

Além disso, devido à agilidade e facilidade a seu acesso, obtém-se um melhor controle, organização e redução de tempo na busca e localização dos itens arquivados. Guarda documentos que reconstituem a história econômica, política ou social de uma empresa. Também serve de memória de uma instituição e constitui uma importante fonte de pesquisa.

Portanto, para João, não somente o mundo real desaparece, mas a sua própria existência não tem mais sentido.<sup>23</sup> A metamorfose se dá por meio da perda e alteração da sua individualidade e identidade. A reificação no conto reduz João a um aspecto de sua integralidade, estabelece uma relação social "perversa", em que a parte não faz mais remissão a um todo, mas já se apresenta ele mesmo como um todo reduzido, redução total da vida. João vira objeto. Aqui está a reificação do homem que se transforma em coisa não viva. Esta reificação é o resultado de todo o mecanismo de destruição, consequência do processo global em que João vive.

---

<sup>22</sup> GIUDICE, Victor. *Necrologio*. p.4.

<sup>23</sup> BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. p.89.

Reificação é a perda do sentido da totalidade, separação da parte em relação ao total ou desestruturação moral. A reificação ou objetificação ou coisificação insere-se no processo de alienação. É o instante em que aquilo que não era passa a ser coisa, objeto.

Ainda sobre a reificação e, quanto à vocação dos objetos ao papel de substitutos da relação humana, Baudrillard afirma que, na sua função concreta, o objeto é solução de um problema prático. Nos seus aspectos inessenciais é solução de um conflito social ou psicológico.<sup>24</sup> No conto, no momento adequado, surge o arquivo como um substituto dos conflitos humanos, desse mundo sistemático e frágil. Para Baudrillard, o sistema dos objetos ilustra esta sistemática da fragilidade, da efemeridade, da recorrência cada vez mais breve e da compulsão de repetição. Da satisfação e da decepção.<sup>25</sup>

O arquivo é algo repetível, um é igual ao outro, assim como João que pode ser repetido, passível de reificação. Com essa nova postura diante do mundo, nesse confronto entre a fragilidade da resistência humana e o inevitável, João perde totalmente a sua identidade para sempre. Passa a existir a desindividualização e João não é mais o único, o singular. Além da repetição, de um arquivo em relação ao outro, existe a multiplicação do objeto que, conforme Arendt, multiplica algo que já possui existência relativamente estável e permanente no mundo.<sup>26</sup> A qualidade de permanência do modelo ou da imagem significa que existe antes que a fabricação comece e permanece depois que esta termina. Os objetos ao transformarem-se em imagem, adquirem um significado de incorporação de uma carga simbólica enquanto mercadoria numa sociedade consumista.

Quanto à desventura do indivíduo e à reificação, Baudrillard sustenta a ideia de que a consciência se reifica ainda de mais perto, no detalhe. Este o paradoxo da alienação: a escolha viva se encarna nas diferenças mortas e ao fruí-las o projeto se nega a si mesmo e se desespera.<sup>27</sup> Com isso, a metamorfose de João em um arquivo metálico tem a função de mostrar a insatisfação no plano da realidade. O metal apresentado é comparado a uma morte.<sup>28</sup> O metal é frio, o arquivo é semelhante à sepultura, só que na vertical. As gavetas do arquivo podem ser comparadas às gavetas funerárias. Enquanto João está

---

<sup>24</sup> BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. p.134.

<sup>25</sup> Idem. *Ibidem*, p.140.

<sup>26</sup> ARENDT, Hannah. *A condição humana*. p. 155.

<sup>27</sup> BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. p.161.

<sup>28</sup> CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. p.607.

humanizado, ele é frágil. No entanto, ele só consegue ser forte a partir do momento em que se reifica.

Sendo assim, é possível ver que a relação de João com o metal torna-se significativa já que quem produz o metal também um dia foi excluído da sociedade como podemos ver em Chevalier,

o simbolismo dos metais comporta um aspecto duplo: de um lado, aqueles que o trabalham, como os ferreiros, foram muitas vezes parcialmente excluídos da comunidade, (...) de outro lado, eles às vezes desempenharam, ao contrário, um papel social capital, e seus ofícios puderam servir de apoio a organizações iniciatórias.<sup>29</sup>

Dessa forma, a moeda, que também é uma peça de metal, sofre a metamorfose do valor da moeda circulante, no conto *O arquivo*, transformação que faz com que ela perca seu valor e desfaça o merecimento de João. A inflação é para a moeda o que a escalada dos salários é para a venda de força de trabalho.<sup>30</sup>

Por meio da metamorfose, João perde sua forma humana. A metamorfose de João pode ser comparada às transmutações dos metais que apontam para uma hierarquia: ferro, prata, ouro. João despojou-se de si mesmo, desligou-se de todos os bens materiais e de todas as convenções sociais para encontrar sua sublimação em um arquivo de metal. Mas, novamente, por que metamorfoseado em um arquivo de metal? Porque João ouve e nada diz. Do mesmo modo, o arquivo vai guardando documentos, se enchendo até que outro seja comprado e os anteriores jogados de lado, trocados de sala ou levados de uma empresa para outra por meio de caminhões de mudança, algo semelhante ao que aconteceu com João que passou a ser transportado do campo para a cidade através de um caminhão, de forma idêntica aos bóias-frias que são carregados em cima de um caminhão para irem da cidade para o campo.

Além disso, o protagonista, na função de arquivo, passa a ser o depósito de informações. Manterá a instituição dele em condições de funcionamento e receberá a memória da organização. Ele possuirá o caráter documental, conservará e guardará os documentos devidamente ordenados a fim de que estes não sejam danificados sob a ação da umidade, frio, calor, incidência de raios solares, saturação do ar. Enfim,

---

<sup>29</sup> Idem. *Ibidem*, p. 607.

<sup>30</sup> BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. p.33.



joão se metamorfoseia de forma física e psicológica, alterando toda a sua aparência física e sua conduta humana. Sua metamorfose se dá em um objeto cinzento. Para Baudrillard, tradicionalmente, a cor é carregada de alusões psicológicas e morais,<sup>31</sup> ou seja, cada um tem a sua cor, se sente melhor com uma determinada cor e somente se não tiver opção de escolha, se esta lhe for imposta, a pessoa usará outra diferente daquela que gostaria de usar. As cores ou mostram uma tendência para a felicidade ou para a tristeza, para o frio ou para o calor, para o pudico ou para o obsceno. Como, na maioria das vezes, o arquivo é cinzento, João se transforma em um que possui essa cor. Para Vera Tietzmann Silva, o cinzento é a cor intermediária entre o branco e o preto, entre a luz e a treva, é deveras apropriado para as atmosferas de mistério (...) debatendo-se nos meios - tons que separam a vida da morte.<sup>32</sup> Ainda, o cinzento é uma cor de luto aliviado.<sup>33</sup>

De fato, Victor Giudice em *O arquivo*, mostra nas entrelinhas a crise econômica gerada pelo sistema capitalista na década de 70. Para a classe trabalhadora, a desventura veio com a crise que afetou o custo de vida que subiu, o valor do salário mínimo atingiu o nível mais baixo, as demissões, o desemprego e a miséria cresciam a cada ano. Até a burguesia, que havia sido beneficiada anteriormente, foi afetada.

## 1.2. SENHOR FRANCISEH E SUA METAMORFOSE

Tal qual *O arquivo*, outro conto que mostra o contexto político vivido na década de 70 é *A válvula*. Nele, o leitor está diante de uma narrativa cujo protagonista, o Senhor Franciseh, com agá, realiza constantes mudanças de cargo durante quarenta e cinco anos de trabalho, sem uma só falta ou atraso. O personagem foi disciplinado, diplomado em Ciências Contábeis, auxiliar de escritório, chefe de grupo, de seção e de departamento. Enfim, teve uma vida de labuta. Finalmente, após o seu lado humano ter sido destituído de dignidade, uma diretoria que nunca havia dado valor a esse homem e, aparentemente a nenhum outro, gratifica-o com uma medalha. Porém, com o passar do tempo, o Senhor Franciseh “se calou no vagar da volta. Calou-se no dia, na noite, na vida, no enfim”.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. p.38.

<sup>32</sup> SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. p.49.

<sup>33</sup> CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. p.248.

<sup>34</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p. 41.

Na prosa ficcional de Giudice, esse personagem adquire uma grave doença, passa a ser despojado de seus valores humanos, geme e suspira devido ao crescimento do estômago. O Senhor Franciseh sofre. Sua dor aumenta resplandecendo desconfianças no ventre cada vez mais grávido.<sup>35</sup> A princípio, a narrativa chama a atenção apenas para se ter cuidado com a enfermidade do Senhor Franciseh: é preciso colocá-lo em observação. À medida que o tempo passa, surgem opiniões que levam a crer que a doença é grave, já se manifestou anteriormente em outras pessoas e é melhor chamar um especialista, porque pode não haver tempo suficiente para tratar o paciente. Há uma lenta preparação familiar e próxima para a morte.

Finalmente, o Senhor Franciseh é removido a Budapeste com o ventre endurecido. Cirurgiões de nove nacionalidades diferentes, em uma Junta Médica, o atendem. Inesperadamente, Franciseh virou uma notícia mundial e

Alguma coisa viva, alguma coisa vivíssima vivia no interior do Senhor Franciseh. E, diante dos tremores científicos, começou a mostrar-se. Pontas ferruginosas surgiam lentamente. O vulcão enrugava dando passagem a um ser de proporções reduzidas, mas de formas humanas inegáveis. Os vértices férreos formavam uma espécie de coroa sobre a cabeça sanguinolenta, assustando a medicina balbuciente em babelizantes exclamações:

(...)

\_\_UM REI!

Um monarca de manto, cetro e coroa, um monarca de carta de baralho, um rei de paus gerado indevidamente na barriga do senhor Franciseh, estupefato na estupefação causada por sua presença, afinal de contas, real.<sup>36</sup>

De súbito, ainda no hospital, após a cirurgia, os cirurgiões pegaram a tempo o que havia saído da barriga de Senhor Franciseh enquanto

O pequeno rei debatia-se, encolhia-se, os olhinhos esbugalhando a barriga do Senhor Franciseh. Em

---

<sup>35</sup> Idem. Ibidem, p.42.

<sup>36</sup> Idem. Ibidem, pp.44 -45.

alguns segundos, imobilizou-se convertido num galho seco e desfolhado. Depois, esfarelou-se nas luvas profiláticas e desapareceu, eternizado num pozinho marrom, perdido nas estrias dos ladrilhos.<sup>37</sup>

Posteriormente, depois de quinze dias, o Senhor Franciseh está de volta à sua casa. Por um curto período ele melhora, afinal, “desbarrigou-se” e “desqueixou-se”. Todavia, volta a não falar, a não comer a não beber, não olha para nada, nem televisão, nem a medalha que tinha recebido na empresa por onde trabalhou quarenta e cinco anos. Novamente as perguntas surgem e as opiniões também. Se, antes o Senhor Franciseh poderia estourar, devido ao volume em sua barriga, agora, pode definhar porque está sumindo. Cinco meses após, donalice ouve seu antigo nome sussurrado por uma vizinha de inseto.<sup>38</sup> Alice vai até ao banheiro e “só os olhinhos de rei de paus do Senhor Franciseh apareciam nas bordas da privada. (...) Alice aproximou-se. Viu a válvula da descarga. O coração balançou sins e nãos. Mas a mão cicatrizada disse sim.”<sup>39</sup>

Com efeito, o Senhor Franciseh, enquanto funcionário, era perfeito, ascendeu, embora sendo um ser alienado, vazio e de falsa consciência. Ele passa a ter um rei na barriga, esse rei nasce e desaparece, por fim, o protagonista diminui às proporções de tamanho de um inseto. A princípio, o leitor está diante de um personagem protagonista cuja doença remete o leitor ao provérbio “com o rei na barriga”. Esta expressão nos leva a pensar sobre o tempo da monarquia, onde o monarca era o soberano, o poderoso, a realeza. Tudo podia, mostrava-se arrogante. Afinal, era o imperador e, conforme Lexicon, visto frequentemente como a personificação de deus, do sol, do céu, como o centro do cosmos ou o intermediário entre o céu, os homens e a terra.<sup>40</sup> O rei estava no topo da hierarquia, governava com poder absoluto sobre o Estado e o Governo.

Pouco depois, esse monarca nasce já com seus atributos: coroa, manto e cetro. Tem seus ares de nobreza, passos pomposos, porém sofre a “síndrome monárquica”<sup>41</sup> e o arquétipo da perfeição humana desequilibra-se e desaparece. Essa estratégia narrativa parte do princípio de que o pequeno rei, comparado ao período monárquico,

<sup>37</sup> Idem. *Ibidem*, p.45.

<sup>38</sup> Idem. *Ibidem*, p.47.

<sup>39</sup> Idem. *Ibidem*, p.47.

<sup>40</sup> LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. p.171.

<sup>41</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.45.

passa pelo declínio em seu absolutismo e ocorre a queda da Monarquia havendo a desconstrução da legitimidade desse Império.

Por fim, o personagem em sua profunda decadência, reduzido ao tamanho e vozinha de um inseto, se anula para dar vida ao poder e é enfraquecido por este, chama por Licinha, a esposa, que o deixa ir descargando abaixo, válvula que ela aciona.

Mais uma vez, a metamorfose aparece na literatura giudiciana. Um rei que é gerado, um rei que nasce e desaparece bem como o tamanho reduzido do Senhor Franciseh às proporções de inseto. Novamente, a literatura fantástica surge para mostrar a realidade ou o desejo do povo porque este tendo um monarca que tivesse que promulgar leis e impor punições, não significava necessariamente ser autoritário. O rei governava só, mas respeitando todos.

O Senhor Franciseh sofre o processo da degradação que ocorre devido aos fatores internos e externos. Ele também se desumaniza, chega à animalidade identificando-se com a voz e o tamanho de um inseto e passa a ser rejeitado pela própria família.

### 1.3. GREGOR SAMSA E A *METAMORFOSE*

O fantástico de Victor Giudice encontra parentesco com o fantástico de Franz Kafka. O primeiro dialoga com o segundo a partir do momento em que ambos metamorfoseiam seus protagonistas. Kafka publicou *A Metamorfose* em 1912. É possível perceber toda alienação, solidão, angústia, desespero, abandono, vazio e morte nessa obra.

Quando certa manhã Gregor Samsa despertou, depois de uma noite mal dormida, achou-se em sua cama transformado em um monstruoso inseto.<sup>42</sup> É assim que inicia *A Metamorfose*. O protagonista Gregor Samsa acorda metamorfoseado em condição de animalidade a que foi reduzido e, diante de um mundo alienado, se vê obrigado a suportar sua forma animal. Gregor é violentamente levado à condição animal. Ninguém conhece o porquê? Talvez como protesto do inconsciente contra a vida ‘normal’ burguesa, quer na família quer no emprego.<sup>43</sup> Gregor era um caixeiro-viajante, empregado, subordinado, havia trabalhado durante cinco anos sem ter tirado uma única falta a fim de quitar as dívidas familiares, arcar com as despesas da casa e sustentar a família. Ele era uma espécie de parasita familiar, vivia alienado e alucinado pelo trabalho. Enfim, deixou de ter vida própria em função

<sup>42</sup> KAFKA, Franz. *A metamorfose, Um artista da fome, Carta a meu pai*. p.17.

<sup>43</sup> VILAS-BOAS, Gonçalo. *Kafka - perspectivas e leituras do universo Kafkiano*. p.190.

dos moradores da sua casa, anulando seu próprio eu. Entretanto, como “recompensa” de seu trabalho, acorda transformado em um inseto monstruoso.

Conforme Lukács, para Kafka, esta realidade é a afirmação duma transcendência inelutável (o nada), e, por conseguinte, um recurso necessário à alegorização.<sup>44</sup> Gregor vivia com o pai, senhor Samsa; com a mãe, senhora Ana e a irmã Grete. No entanto, ao acordar metamorfoseado, Gregor reconhece o descontentamento familiar e sente desgosto por ter sido quase que totalmente excluído do meio onde vivia. O pai praticamente o anula; a mãe limpou uma vez o quarto dele mas, depois que o viu, desmaiou e o abandonou; a irmã é quem tentou, pelo menos no começo, preservar por um tempo a integridade de Gregor. Limpa-lhe o quarto e lhe dá comida.

Gregor aceita sua condição desumana, sua rotina dentro de casa, especificamente seu quarto e suas limitações reduzidas a cada dia que passa. Da mesma forma, em nenhum momento, Gregor se questiona, expressa raiva ou indignação contra tal mudança em seu corpo. Sim, em seu corpo físico porque sua metamorfose acontece de forma física, material, enquanto o seu psicológico, o seu lado sentimental e seus raciocínios permanecem humanizados. Se, antes, Gregor Samsa carregava “a casa às costas”, o peso da responsabilidade de manter tudo e todos livres de despesas; agora, não é muito diferente porque Gregor tem uma verdadeira casa sobre ele, sua carapaça.

Contudo, com o passar do tempo, Grete por iniciativa própria sugere aos pais que eles precisam desfazer-se do irmão, livrarem-se dele e que não é possível sofrerem mais tais tormentos. Se, até então, Gregor ajudava financeiramente a família, trazendo-lhe alegria, agora é a sombra que paira na casa. Nem nome ele tem mais. A irmã o chama de “isto”, “monstro” e a empregada, de “traste”. Gregor passa a ser totalmente desprezado. Ninguém mais se preocupa com ele e a família age com indiferença em relação a ele. Kafka quando apresenta em sua narrativa a mudança comportamental da família em relação a Gregor, permite-nos encontrar um protagonista ignorado em seu lar, que perde toda a sua capacidade de se comunicar, muito embora ele tente, no início, mas sua voz é de animal. Uma voz que sai misturada com um doloroso e irreprímível assobio fino, no qual as palavras em princípio claras confundiam-se depois, ressoando de modo que ninguém poderia estar certo de tê-las ouvido.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. p.84.

<sup>45</sup> Idem. *Ibidem*, p.19.

Além disso, a família de Gregor age com hipocrisia e o repulsa. Atitude que resulta de um capitalismo desumanizador, dando-lhe em troca o que agora não mais recebem dele, nada. Pelo fato de Gregor não mais estar sustentando a família, como recompensa, recebe falta de amor, de compreensão e ausência de alimento material e espiritual. Mas, por que a família não o coloca para fora de casa? Estaria com esperança de que o filho obtivesse suas formas humanas e voltasse a sustentá-la novamente? Por trás de tal atitude existe um comportamento burguês. Posteriormente, os três optam por trabalhar.

É evidente que a metamorfose na obra kafkiana toma conta já no início da narrativa e o protagonista em nenhum momento se questiona acerca do processo transformatório do homem em inseto. Partindo desse ponto culminante, vai surgindo uma narrativa de suspense onde o leitor faz questionamentos, mas as respostas não surgem na narrativa. O leitor encontrará tais respostas na própria realidade. A metamorfose em Gregor funciona como uma súbita mudança na vida e essa transformação acontece também com a família Samsa que, ao contrário de Gregor, terá uma modificação de comportamento e não física. Parece que o antes e o depois não mais vigoram e sim apenas o agora.

A narrativa kafkiana instiga determinados pensamentos. A metamorfose familiar, de parasita se tornou ativa, de dependente passou a independente do filho e irmão. Se a metamorfose deixou Gregor rastejando pelas paredes e teto, se foi maléfica para este jovem, para a família, a metamorfose foi benéfica. Ela se liberta da ociosidade em que vivia.

Além disso, o fantástico existente na narrativa kafkiana explora uma situação estranha. Os comportamentos humanos, que se tornam desumanos, fazem parte de um enredo verossímil em que o tempo cronológico, horas, dias, semanas, meses apontam para um realismo inesperado, associado ao trágico e ao grotesco. O fantástico serve de artifício para chamar a atenção sobre a desumana realidade humana. O efeito da verossimilhança está presente na narrativa kafkiana. Para Todorov, o fantástico

se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor - um leitor que se identifica com a personagem principal - quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque

se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão.<sup>46</sup>

Gregor Samsa está diante de um capitalismo que explora e oprime o trabalhador. Contudo, seu processo complexo de mutação o faz analisar todo o contexto social e familiar em que esteve e está inserido. A natureza alegórica da narrativa mostra as incertezas e os absurdos do homem moderno. Gregor, sujeito vulnerável, se recolhe descrente da humanidade, afasta-se da natureza humana e vivencia sua natureza animal, muito embora tais papéis pareçam estar invertidos. Gregor continua com razão e sentimentos humanos, enquanto o pai, a mãe e a irmã é que parecem sem discernimento. Ele perde sua posição social, passa pelo processo da desterritorialização e fica na solidão.

O animal representa as camadas profundas do inconsciente e do instinto.<sup>47</sup> Além do mais, Gregor Samsa acorda assim, já no início da narrativa. Possivelmente ele necessitasse de tal isolamento, dessa fuga familiar e do trabalho, talvez ele precisasse passar pelo sacrifício próprio para poder libertar a família Samsa. No decorrer da narrativa, em nenhum momento se encontra um desfecho que aponte o porquê de tal metamorfose. Também nem Gregor se preocupa em saber da mudança. Não exige explicação e não tem sentimento de revolta. Pelo contrário, aceita de forma pacífica a sua nova situação, a sua nova “casa”. Talvez tal comportamento seja porque em sua vida de comerciante aceitava as posições a ele atribuídas pelo patrão.

Se na narrativa não encontramos respostas para tal mudança na vida de Gregor, podemos encontrá-las na simbologia. A metamorfose em animal pode ser a materialização de seus próprios complexos psíquicos e simbólicos<sup>48</sup> ou ainda,

Os animais, que tão frequentemente intervêm nos sonhos e nas artes, formam identificações parciais com o homem; aspectos, imagens de sua natureza complexa; espelhos de suas pulsões profundas, de seus instintos domesticados ou selvagens. Cada um deles corresponde a uma parte de nós mesmos, integrada ou por ser integrada na unidade harmônica da pessoa.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. p.166.

<sup>47</sup> CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. p.57.

<sup>48</sup> Idem. *Ibidem*, p. 58.

<sup>49</sup> Idem. *Ibidem*, p. 59.

Essa narrativa se encaixa na nossa atualidade. Não são poucas as pessoas que já pensaram em se metamorfosear em algum animal, objeto ou elemento da natureza. Quem já não fez sua autopunição através do isolamento? As metamorfoses são expressões do desejo, da censura, do ideal, da sanção, saídas das profundezas do inconsciente e tomando a forma na imaginação criadora.<sup>50</sup>

Para Todorov, as metamorfoses expressam uma transgressão da separação entre matéria e espírito.<sup>51</sup> Em *A metamorfose*, Kafka retrata uma sociedade em desespero, competitiva, alienada, uma sociedade que não aceita o diferente. Este não tem chance na vida. O diferente passa a ser o fraco, o inútil, o abandonado, o desprezado, o não produtivo. Por meio da linguagem alegórica da narrativa, temos a amostra do absurdo da condição humana que permanece nos dias de hoje.

O processo metamorfozante de Gregor Samsa desperta a estranheza do fantástico. A metamorfose em Gregor não teve função de recompensa, de prêmio, de merecimento. Ela tem a função de castigar, punir, repreender. A função metamórfica na vida do personagem é o resultado das pressões internas e externas. Devido à situação em que se encontra, sem se alimentar, sentindo dores, solidão e o profundo estado de fraqueza, um dia às três horas da madrugada sua cabeça “tombou por completo e seu focinho despediu debilmente seu último alento.”<sup>52</sup>

A morte em *A metamorfose* surge como salvação, libertação e alívio para a família Samsa, Gregor e a sociedade. Ela é a catarse para Gregor, liberta das forças negativas e regressivas, desmaterializa e liberta as forças de ascensão do espírito.<sup>53</sup> Gregor teve duas metamorfoses: passou da condição de homem para animal e depois morreu.

Para a família de Gregor, o mistério da morte não é tradicionalmente sentido. A família reage de modo normal. Não se tem conhecimento de como a criada dá fim ao inseto, onde é colocado. A família não participa da cerimônia do enterro. Com a morte de Gregor, a família passa a ter o começo de uma nova vida. Os três: pai, mãe e filha pegam o bonde, desejando mudar de casa e fazendo planos para o futuro, incluindo encontrar um bom marido para Grete.

A metamorfose aparece com a função de requisito indispensável para que as verdadeiras identidades muitas vezes se revelem. As

---

<sup>50</sup> Idem. *Ibidem*, p.608.

<sup>51</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. p.121.

<sup>52</sup> KAFKA, Franz. *A metamorfose, Um artista da fome, Carta a meu pai*. p.59.

<sup>53</sup> CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. p. 621.



metamorfoses regem a vida. Hoje, mais do que nunca, a totalidade do que existe é efêmera. Parece que tudo pode ser transformado em tudo. Essas aparências possuem um valor ilusório. Os comportamentos da classe dominante intensificam a alienação de quem vive em função do capitalismo de consumo.

No conto, Gregor está muito presente na realidade, cuja lógica cede lugar ao absurdo. As causas e objetivos de tal processo metamórfico não são divulgados, contudo, é sabido que as transformações ocorrem devido à decorrência das circunstâncias. O homem tem suas limitações diante do material e está sob o signo das constantes mudanças. Conforme Rosenfeld, Kafka descreve a realidade, a nossa realidade.<sup>54</sup> Ao mesmo tempo em que Kafka apresenta um universo desumanizado, ele faz também a apoteose dele. A imagem que aparece é transformada. Para Todorov, a fórmula que melhor resume o espírito do fantástico é; “quase cheguei a acreditar,”<sup>55</sup>. O leitor acredita nesse inseto e torce por ele. Torce para que ele seja compreendido.

Segundo Coutinho,

O problema que Kafka pretende evocar em sua obra pode ser assim resumido: em nosso tempo, nem mesmo o homem médio - ou seja, o homem desprovido de qualquer impulso no sentido de uma autofruição verdadeiramente humana da própria personalidade e muito distante de ser um inconformista - pode se julgar a salvo daquela “força objetiva” que, à sua falsa consciência, aparece como um destino fatal.<sup>56</sup>

Portanto, toda e qualquer transformação acontece àquele que pode ser considerado conformista. Para Coutinho, Kafka

transforma o fantástico num instrumento de autênticas catarses: sua obra não confirma os receptores em sua falsa consciência, mas os obriga a entrar em contato com uma realidade nova, cujo conhecimento os leva a uma tomada de posição diante de si mesmos e do mundo manipulado que os envolve.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> ROSENFELD, Anatol. *Texto / contexto*. p.150.

<sup>55</sup> TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. p. 150.

<sup>56</sup> COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século xx*.p.131.

<sup>57</sup> Idem. *Ibidem*, p.174.

#### 1.4. APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS ENTRE JOÃO, SENHOR FRANCISEH E GREGOR SAMSA

Temos aproximações e afastamentos entre os dois personagens giudicianos: João e o Senhor Franciseh, bem como com o protagonista de *A Metamorfose*. Enquanto nesta, Gregor Samsa amanhece já metamorfoseado em uma imensa barata no início da narrativa; em *Necrológio*, os personagens passam os contos inteiros humanizados e os encerram com o processo da metamorfização. As três narrativas juntas podem formar a circularidade; ou seja, a de 1912 inicia a metamorfose e os dois contos de 1972 finalizam com ela.

Os títulos de Giudice, *O arquivo* e *A válvula*, denotam dois objetos cujas funções em seus contextos são respectivamente para guardar, armazenar qualquer coisa e um dispositivo mecânico que regula o movimento de um fluido (água, ar, vapor) que circula num sistema de tubulação ou máquina.<sup>58</sup> Já na obra de Kafka, o próprio título resume tudo o que se passa no decorrer da narrativa, toda a transformação que se dá desde o início do texto.

João, Franciseh e Gregor vivem num mundo não muito diferente da realidade atual. As três narrativas seguem a linha da literatura fantástica e mostram o absurdo e o insólito do real. Os três personagens têm nomes comuns, porém, João inicia com minúscula, é chamado de simplesmente João ou “seu João”, enquanto Franciseh é chamado de Senhor Franciseh, todavia não é qualquer Franciseh, o nome tem agá no final. É um nome híbrido, mistura do nome popular com nome estrangeiro. Para Costa, é o nome de diversos reis ou imperadores da França e da Alemanha, da Áustria.<sup>59</sup> Gregor, a variante de Gregório, é o único que tem sobrenome, Gregor Samsa. Os demais não têm um nome que indique a qual família e descendência pertencem.

João e Franciseh têm quase o mesmo tempo de serviço. O primeiro, quarenta anos, sem nenhuma falta e o segundo, quarenta e cinco, sem falta alguma. Quais cargos assumidos? Em *O arquivo*, João, um moço, auxiliar de contabilidade e por fim, limpador de sanitários. Em *A válvula*, Senhor Franciseh, diplomado em Ciências Contábeis, é auxiliar de escritório, chefe de grupo, de seção e de departamento, enfim, é um intelectual. Gregor tem cinco anos de serviço, sem uma

---

<sup>58</sup> HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. p. 2826.

<sup>59</sup> COSTA, Camille Vieira da. *Dicionário de nomes próprios*. p.88.

única falta. Responsabilidade? Caixeiro-viajante, empregado e subordinado.

Quanto à relação entre personagem e espaço, encontramos um João que trabalha no centro da cidade, sem nome, mas suas residências vão mudando para o subúrbio e campos, entre as árvores refrescantes.<sup>60</sup> Em *A válvula*, a narrativa inicia com um protagonista em sua empresa sendo condecorado pelos anos de trabalho, depois a casa, em seguida Budapeste, Hungria, tem sua doença estudada em Estocolmo, Suécia, retorna a casa e finalmente o último espaço, o banheiro. Sua esposa aperta a descarga, válvula que regula a saída de água num vaso sanitário,<sup>61</sup> significando que aquele que foi poderoso, vai se unir à matéria sólida, fezes, e fluida, urina, excretada pelo organismo humano ou de forma mais explícita, aos excrementos da própria esposa e da filha as quais vivem naquele ambiente. Dessa forma, engolido por elementos evacuados do ser humano, torna-se totalmente desvalorizado nos meios daqueles detritos e imundícies, privado de qualquer carga de valor.

Ambos, João e Senhor Franciseh, vivenciam o processo metamórfico, tem a morte do humano, perdem sua própria identidade. A morte, que o próprio título *Necrológio* enfatiza, é física e espiritual. Durante a vida, João vai morrendo aos poucos e, o Senhor Franciseh, por causa da grave doença já não fala, não come, não bebe, não olha para nada. Ao contrário, Gregor já acorda metamorfoseado.

Se, por um lado, João, o Senhor Franciseh e Gregor libertam-se da condição de trabalhadores, por outro, suas vidas tornam-se uma ameaça à reprodução física e social dos próprios homens e da natureza externa. Nessa perspectiva, os três são metamorfoseados, o que nos possibilita a reflexão sobre a questão do objeto que nada mais é do que a explicitação da externalidade humana e que se apresenta como possibilidade de libertação do homem de um tormento.

Aqui, o insólito se incorpora à banalidade da rotina. Existe um mundo reduzido e confinado num círculo fantástico que se caracteriza não pela oposição à realidade, mas pela capacidade de provocar a dúvida entre real-irreal, os quais não são necessariamente antagônicos e, sim, elementos que se complementam na obra de ficção. O fantástico pressupõe a existência de um leitor “conhecedor” das leis naturais e capaz de sentir um certo estranhamento ante determinados fatos narrativos. Pode-se dizer que o fantástico só se realiza na noção de

---

<sup>60</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.4.

<sup>61</sup> HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. p.963.

realidade experimentada pelo leitor, e é por meio de tal noção que este duvida dos fatos e passa a experimentar o efeito entre cumplicidade e distanciamento. Por meio do fantástico, o leitor é instigado a prestar atenção ao seu próprio cotidiano diante do exagero de algumas situações referentes à sociedade contemporânea que, até então, poderia não ter percebido. O fantástico, portanto, se torna artifício para tratar de problemas da própria sociedade e chamar atenção a uma questão social.

Acerca dessa relação entre o leitor e a narrativa fantástica, Arrigucci Júnior, afirma: o leitor, ao se identificar com o narrador ou com o personagem em que recai o foco narrativo, é levado a assumir o papel de um sonhador cúmplice. Mais precisamente, de alguém que tem a sensação de estar dentro do mundo criado, ao mesmo tempo em que se vê de fora.<sup>62</sup> É importante ressaltar que a função do mediador para o mundo ficcional está até certo ponto distanciado e, segundo Arrigucci, na posição de quem sonha acordado, com uma lucidez minuciosa que tende a objetivar a experiência que está vivendo e, na maioria dos casos, narrando.<sup>63</sup> Ao dar continuidade a essa relação, acrescenta que

mediante este procedimento, nos transformamos em participantes de um mundo deslocado que, paradoxalmente, é ainda o nosso. Por outro lado, não podemos simplesmente contemplar esse mundo, porque fazemos parte dele e já não conseguimos escapar à sua disposição rotineira para a catástrofe — a reviravolta fantástica.<sup>64</sup>

O protagonista kafkiano, embora tenha suas formas físicas metamorfoseadas em um animal, seu raciocínio é humano. Para João, mesmo sendo um homem, está podado de seus pensamentos, sentimentos e razões. Quanto ao Senhor Franciseh, devido à sua doença, também pouco se manifesta, parece estar ausente de seus raciocínios. Gregor e o Senhor Franciseh ainda permanecem vivos porque são seres viventes. No entanto, João se coisifica e nem direito mais à vida ele tem.

De Gregor, o leitor tem conhecimento do seu passado, sua profissão, suas intenções para o futuro. De João, não se tem conhecimento sobre nada acerca de seu passado e futuro, apenas o tempo presente da narrativa. Quanto ao Senhor Franciseh, foi

---

<sup>62</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. p.146.

<sup>63</sup> Idem. *Ibidem*, p. 146.

<sup>64</sup> Idem. *Ibidem*, p. pp.146-147.

reconhecido após quarenta e cinco anos de trabalho, tem uma doença que o faz gerar um pequeno rei.

Com relação à metamorfose dos três e, ao desfecho final de cada narrativa, há um Gregor metamorfoseado em barata. Após morrer, não se tem conhecimento de como o corpo é retirado do quarto; João é transformado em arquivo e certamente ficará na empresa, não precisando ser mais transportado por um caminhão; já o Senhor Franciseh, reduzido ao tamanho de um inseto, é levado pela descarga abaixo.

Uma vez que são três homens tementes e obedientes à empresa em que trabalham, são cinco anos para Gregor, quarenta para João e quarenta e cinco para o Senhor Franciseh. Com isso, o leitor aguarda o reconhecimento por nunca terem tido faltas. No entanto, não existe. Apenas uma medalha para o Senhor Franciseh; o rebaixamento de cargo e salário de João e a exigência, por parte do patrão, para que Gregor retorne imediatamente ao serviço.

Apesar de Gregor ter família: pai, mãe e irmã; se mantém na solidão. O Senhor Franciseh tem família: esposa e filha; João é só no mundo. Vive de forma solitária. Amizades? Gregor teve apenas dois ou três amigos<sup>65</sup>; João tinha apenas colegas invejosos<sup>66</sup> e o Senhor Franciseh, 83 funcionários, quatro secretárias<sup>67</sup>, amigos de Franciseh, não se tem conhecimento. Por conseguinte, são personagens que se assemelham por se deixarem anular, renegam as suas condições humanas e se caracterizam pela incomunicabilidade.

Quanto à alimentação dos três personagens, na narrativa kafkiana, há um personagem que passou a comer cada vez menos até sentir fraqueza e morrer. Nas narrativas giudicianas, existe um João cujo organismo se acomodara à fome, uma vez ou outra, saboreava alguma raiz das estradas.<sup>68</sup> Do mesmo modo, o Senhor Franciseh também já não come e nem bebe.

Apodera-se dos três personagens a resignação. Gregor e o Senhor Franciseh aceitam a ideia de suas características animais e, João, a de se metamorfosear em arquivo de metal. Tanto em *A metamorfose*, quanto em *O arquivo* e *A válvula*, os acontecimentos fortes com o decorrer da narrativa, se tornam admissíveis e reais.

Em *A metamorfose*, Franz Kafka apresenta um personagem aflito, triste, oprimido pela não realização de seus sonhos, um personagem que

---

<sup>65</sup> KAFKA, Franz. *A metamorfose, Um artista da fome, Carta a meu pai*. p. 50.

<sup>66</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.2.

<sup>67</sup> Idem. *Ibidem*, p.39.

<sup>68</sup> Idem. *Ibidem*, p.3.

perde o seu “território” caseiro e profissional, é excluído da produção industrial, mutilado fisicamente, vive numa realidade injusta e imperfeita. Um protagonista desempregado, que deixa esvaecer seus valores tradicionais, faminto até à morte. A família Samsa também antecipa as consequências de um pós-guerra: através do clima de medo diante do desemprego do filho e do irmão e vai à luta em busca de trabalho.

A libertação dos oprimidos só acontece de forma grotesca, por meio das metamorfoses ocorridas. As narrativas mostram a luta da vida cotidiana do trabalhador e da sociedade burguesa. Mais precisamente com Gregor e João, existe o drama humano entre os excluídos, o proletariado e os poderosos. Existe a dissolução do velho e a formação do novo, mesmo sendo desumanizados.

As relações existentes entre o trabalhador e o capitalista, o operário e a burguesia antecipam e sugerem a criação da concepção materialista, a reprodução da vida real moderna. Com o passar do tempo, se torna tão mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. Enquanto a mercadoria produzida por João é valorizada, João passa a ser desvalorizado. A apropriação do trabalho realizado, por ele, aparece de forma alienada e, tanto mais produz, tanto menos poderá possuir. Tal alienação ocorre de forma que João coloca a sua vida no trabalho e sua vida não lhe pertence mais e sim ao trabalho a que ele se propôs. João e Gregor vivem em função do mundo exterior. Gregor teve e João tem um trabalho de sacrifício. Trabalho que lhes recompensa com a perda de si mesmos.

Gregor e João não cultivam relações de amizade com seus chefes. As comunicações entre eles são ameaçadas pelo mal da burocracia. Ambos não adquirem o seu lugar, não têm participação, não reagem a uma situação econômica. Quanto às atividades sociais, os personagens não se sentem motivados a estabelecer relações afetivas nas organizações e fora delas. São subordinados a ditadores organizacionais.

Segundo Ericson Siqueira Pires, o corpo é visto como um coletivo de ações e forças. O corpo é o espaço onde a contemporaneidade se presentifica.<sup>69</sup> Portanto, são os corpos de Gregor, João e Senhor Francishek que sofrem as reações de todas as ações desumanas que vêm de seu exterior. Seus corpos são modelados pela experiência. São o recorte de uma temporalidade atemporal, recortes

---

<sup>69</sup> PIRES, Ericson Siqueira. *Tradição delirante: produtores e produção de arte na contemporaneidade*. p. 3.

radicais. Para Pires, é no corpo, pelo corpo, através do corpo e a partir do corpo, que se colocam muitas das questões centrais do atual pensamento e da ação cultural, política, econômica, artística e social.<sup>70</sup> Em João, “o corpo era um monte de rugas sorridentes”<sup>71</sup>. Para João, a vestimenta de seu corpo não é mais problema, “cobria-se com farrapos de um lençol adquirido há muito tempo”.<sup>72</sup> As formas de seu corpo desumanizaram-se. Em Gregor, “todo o corpo lhe doía”,<sup>73</sup> resultado de uma “maçã podre que tinha na espádua e a inflamação recoberta de branco pelo pó.”<sup>74</sup> Quanto ao Senhor Franciseh, o corpo dele definhava, sua estatura diminuía e arqueava-se. O médico o mediu “de alto a baixo, milimitrou cabeça, tronco e membros.”<sup>75</sup>

Além disso, os corpos dos três personagens pouco descansam. João aos sessenta anos passa a dormir quinze minutos; Gregor, devido ao desconforto de seu corpo, não consegue descansar e o Senhor Franciseh, da mesma forma, repousa com dificuldade.

Sendo assim, diante dessas três narrativas, é possível compreender que o trabalho se transforma em mercadoria a partir do momento que o trabalhador seja desvinculado de seus meios de produção, ficando apenas com sua força de trabalho para vender.<sup>76</sup> João e Gregor, assalariados, pertencem a uma sociedade capitalista. Quem define o quê e quanto produzir são os donos da empresa, portanto, os donos do capital. João e Gregor não acumulam riquezas e não aplicam o seu capital. Ambos trabalham isoladamente, muito embora pertençam a uma coletividade.

A palavra trabalho tem sua origem no latim, *tripallium*, que significa “instrumento de tortura”.<sup>77</sup> Para João, Franciseh e Gregor, trabalhar arduamente não os faz ter êxito na vida material e espiritual. Eles possuem uma vida de costumes simples, não arrecadam riquezas, não desfrutam do não trabalho porque não têm descanso. A preguiça está longe de suas rotinas, eles são dedicados, produtivos, mas isso não impede que suas destrezas manuais mais cedo ou mais tarde possam ser substituídas pela mecanização. Na verdade, eles já estão incorporados à máquina. O processo de exploração de João e Gregor determina que os

---

<sup>70</sup> Idem. *Ibidem*, p.63.

<sup>71</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.3.

<sup>72</sup> Idem. *Ibidem*, p.3.

<sup>73</sup> KAFKA, Franz. *A metamorfose, Um artista da fome, Carta a meu pai*. p.59.

<sup>74</sup> Idem. *Ibidem*, p.59.

<sup>75</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.47.

<sup>76</sup> TOMAZ, Nelson, Dácio. *Iniciação à sociologia*. p.47.

<sup>77</sup> Idem. *Ibidem*, p.48.

donos das empresas de ambos enriqueçam rapidamente. No entanto, não existe conflito entre os capitalistas e os operários, não ocorre enfrentamento para discutirem aumento, a demanda, a quantidade de produtos e serviços feitos pelas organizações. O que existe e quando ocorre é apenas para apontar o declínio da função de João ou o aumento da jornada de trabalho para Gregor e, em nenhum momento, eles têm conhecimento de sua credibilidade nas suas respectivas funções.

Ademais, não há respeito por João e Gregor e, nem tão pouco, pelo Senhor Franciseh, embora aposentado. Não há desafios em preparar um funcionário para um ambiente de trabalho estável e digno. Não existe comunicação face a face e o estímulo em se manifestar diante de um supervisor está ausente.

João, Senhor Franciseh e Gregor são o reflexo de muitos homens e mulheres que não têm a avaliação de seu desempenho, não possuem incentivos e promoções para as suas realizações, não recebem aumentos salariais vinculados. Não há o estabelecimento de compromissos e a ausência de relações comunicativas entre empregadores e empregados, contribuem para o desempenho administrativo, para o aumento de produtividade e rentabilidade das organizações.

Nos contos *O arquivo* e *A válvula* bem como em *A metamorfose* predominam os indivíduos isolados da sociedade, já que a convivência que deveria ser essencial da vida humana é afastada. Eles não conseguem estabelecer seus sentimentos de utilidade e sociabilidade. São homens sem visão de mundo e covardes, o que sugere a não realização do ser humano. Eles se abandonam a si mesmos, se tornando desumanos. Eles passam a ter um padrão de vida de valor medíocre em um mundo onde a relação entre patrão e funcionário pertence a uma esfera paradoxal.

### 1.5. O MUNDO ÀS AVESSAS: F. E JOÃO

O título do conto *Falecimento, morte & vida de F.* indica uma narrativa invertida quanto ao ciclo vital do protagonista. O enredo gira em torno de um personagem cujo nome é reduzido apenas à sua inicial, consoante /f/ e nada mais. Ao contrário do nome que, praticamente deixa-se passar quase por despercebido e menosprezado, F. vive sem receio de trapacear os outros e age de forma que seja percebido nem que para isso sua vida gire no sentido anti-horário e desde o início se torne às avessas, pelo menos naquilo que se refere à conduta disciplinar e padronizada do cotidiano.



F. começa a morrer a partir do momento em que nasce com características doentes e sua vida profissional foge aos padrões da vida de labuta de um ser humano honesto. Nesse mundo em sentido contrário, o personagem inverte os hábitos convenientes e usuais do ser humano e, numa vida repleta de fraudes e picaretagens, “abre um armazém de secos e molhados, umedecendo os primeiros e secando os últimos”.<sup>78</sup> F. manipula resultados da essência dos perfumes franceses na indústria que trabalha. Assim sendo, é demitido, dedica-se ao estudo da Numerologia e após publicar um artigo torna-se indicado como provável perdedor do Prix Nobel. Além disso, ao se inscrever em um concurso para sacristão de uma igreja literária é reprovado em penúltimo lugar. Por fim, mergulha no ócio. No que diz respeito à sua vida amorosa, seu relacionamento com Auriflor também é invertido e ambos resolvem “morrer juntos até que a vida os separe.”<sup>79</sup> A vida assim faz, os desune.

Paralelamente à vida de F., está inserido na narrativa o provérbio bíblico “é mais fácil um camelo entrar pelo buraco de uma agulha, do que um rico entrar no Reino de Deus”(Mateus, 19:24).<sup>80</sup> Por cinco tentativas consecutivas, o camelo tenta, mas não consegue, no entanto, na sexta vez, o camelo passa pelo furo de uma agulha e, com isso, não sobra vaga para F.

Por meio dessa intertextualidade, é possível remeter o conto a um enredo carnavalesco e apontar uma das categorias carnavalescas: a profanação.<sup>81</sup> No meio de tantas falcatuas, a relação que existe entre F. e um camelo é que não existe a impossibilidade de F. conseguir ultrapassar o fundo da agulha, mas sim, maiores dificuldades, ele necessita desprender-se completamente das malandragens a que ele se propôs seguir, ter uma vida sensata, desvencilhar-se do material, ser mais atento às leis e aos seus comportamentos para sim transpor o fundo da agulha e poder viver sem alienações.

Além disso, o enredo do conto confirma a ideia de Bakhtin a respeito da carnavalização. Para o autor, a vida carnavalesca é desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, “um mundo invertido”<sup>82</sup> Enfim, é a manifestação da violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida deslocada do seu curso habitual.<sup>83</sup>

---

<sup>78</sup> Idem. Ibidem, p.151.

<sup>79</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.150.

<sup>80</sup> BÍBLIA SAGRADA. Edição pastoral. p.1265.

<sup>81</sup> BAKHTIN, Mikhail M., *Problemas da poética de Dostoievski*. p.141.

<sup>82</sup> Idem. Ibidem, p.140.

<sup>83</sup> Idem. Ibidem, p.144.

O conto em questão, inicia do fim para o começo, trata-se de uma espécie de memórias póstumas de F. Não só o personagem tem sua vida deslocada do habitual como também a linearidade da narrativa. Ambos estão invertidos. No entanto, se comparado ao carnaval, nesses dias de folia são aceitas essas desordens.

O conto encerra quando F. se senta no meio-fio, como numa praça pública, lugar da ação do enredo<sup>84</sup> e o samba ocorre numa roda com trinta e oito acionistas formando um grupo de pandeiros e cuícas, quatro cavaquinhos e vinte e um atabaques.<sup>85</sup> Nesse momento é que F. é conduzido à vida. É durante os desfiles carnavalescos que muitos se soltam e vivem sua verdadeira identidade e vida que em outros dias estão podados e não se manifestam. Como afirma Bakhtin, leis, proibições e restrições revogam-se durante o carnaval.<sup>86</sup>

Ao fazer uma analogia da vida de F. do conto *Falecimento, morte & vida de F.* com o personagem João, do conto *O arquivo*, por um lado o leitor se depara com um personagem, F., nome abreviado, igual à sua individualidade consciente, identidade sem importância, que busca uma vida que ele sente prazer em ter; ou seja, repleta de obstáculos que ele mesmo produz. Sua vida é contrária às normas estabelecidas por uma sociedade. F. é o estereótipo do típico malandro, aquele que se comporta como tal, que dispensa a honestidade dos seus atos e consegue obter vantagens nas mais variadas formas ilícitas. O protagonista do conto usa como recurso a esperteza a fim de conseguir driblar as leis, suas obrigações e funções sociais. F. começa a viver no momento em que o samba principia seus respectivos acordes.

Por outro lado, no conto *O arquivo*, João, com inicial minúscula, porém nome por inteiro, é trabalhador honesto e por ser assim passa a viver como um cadáver ambulante, um morto-vivo, encurvado em si mesmo, indiferente a tudo o que o rodeia; um homem reduzido a uma dimensão de vida vegetativa. Talvez já compreendesse aquilo que o esperava em breve, uma transformação. O poder do trabalho que recai sobre João, deixa seu corpo entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano. Esse personagem sente a destruição recair sobre seu corpo e, muito embora tenha sido o sobrevivente de inúmeros desafios no decorrer de sua vida profissional, reduz-se e passa a testemunha do seu próprio desaparecimento final. João se materializa em um arquivo de aço e como consequência, começa a viver.

---

<sup>84</sup> Idem. *Ibidem*, p.147.

<sup>85</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.152.

<sup>86</sup> BAKHTIN, Mikhail M., *Problemas da poética de Dostoievski*. p.140.

joão, ao contrário de F., tem um grande prolongamento na sua jornada de trabalho, que é a soma do trabalho necessário e do mais trabalho, dos períodos em que o trabalhador produz o valor de reposição de sua força de trabalho e a mais-valia.<sup>87</sup> Contudo, o preço da força de trabalho e a mais valia, não são alterados, porque não existem. Não há acréscimos ou decréscimos iguais ou desiguais durante a intensidade de trabalho de João porque simplesmente o valor da força de seu trabalho não é calculado. Para o patrão capitalista de João, o que lhe interessa é receber o máximo possível de trabalho pelo mínimo possível de dinheiro.<sup>88</sup> Afinal, o produto é propriedade do capitalista, e não do produtor direto, do trabalhador.<sup>89</sup> João quanto mais trabalha, menos recebe, já F. praticamente nada faz e sobrevive às custas de biscates ou da compra de ações.

Sendo assim, nas narrativas giudicianas analisadas anteriormente, existe a inversão da lógica quanto ao tempo, vida e morte dos personagens. Tanto a vida de João quanto a de F. apresentam manifestações da carnavalização sendo que suas vidas estão próximas do limite de cada um. É na morte que se prevê o nascimento de F. e de João, no momento de sua transformação em arquivo. Por meio do nascimento de ambos, prevê-se a morte. Enfim, segundo Bakhtin, os símbolos carnavalescos incorporam a perspectiva de negação (morte) ou o contrário. O nascimento é prenhe de morte, a morte de um novo nascimento.<sup>90</sup> Desenrola-se um jogo carnavalesco e dinâmico nesses contrastes onde são encontradas a vitória e a derrota ou a afirmação e negação dos protagonistas.

---

<sup>87</sup> MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. p.185.

<sup>88</sup> Idem. *Ibidem*, p.624.

<sup>89</sup> Idem. *Ibidem*, p.154.

<sup>90</sup> BAKHTIN, Mikhail M., *Problemas da poética de Dostoiévski*. p.142.



## CAPÍTULO II

### TRANSGRESSÕES DE ORDEM FORMAL, LIGADAS AO EXPERIMENTALISMO DA DÉCADA DE 70

*(...) Como é difícil acordar calado  
Se na calada da noite eu me dano  
Quero lançar um grito desumano  
Que é uma maneira de ser escutado  
Esse silêncio todo me atordoa  
Atordoado eu permaneço atento (...)*

*Pai, afasta de mim esse cálice  
Pai, afasta de mim esse cálice  
Pai, afasta de mim esse cálice  
De vinho tinto de sangue (...) <sup>91</sup>*

**Chico Buarque e Gilberto Gil**

#### 1.1. VICTOR GIUDICE, HISTÓRIA E CULTURA NA DÉCADA DE 70

Victor Marino del Giudice nasceu em Niterói, no Estado do Rio de Janeiro, no dia 14 de fevereiro do ano de 1934, e faleceu em 22 de novembro de 1997. Filho de Marino Francisco del Giudice e Mariannalia del Giudice, foi para São Cristóvão, no Rio de Janeiro, em 1939, quando tinha cinco anos. Uma de suas maiores paixões foi a música. Quando criança, costumava pedir de presente de aniversário, discos de Ravel, Liszt ou Beethoven. Aos seis anos, saía do cinema entoando a trilha sonora dos filmes, sabia os temas dos seriados de cor e ia direto para as lojas tentar descobrir de quem eram aquelas composições. Desde cedo, começou a frequentar aulas de piano, flauta e canto. Aos nove anos, familiarizou-se com recitais de piano e óperas. Giudice herdou esse gosto pela música de seus pais que eram fascinados pelos grandes compositores. A música o acompanhou a vida inteira e, antes de morrer, ouvia Wagner e Mahler ao som dos CDs de sua coleção.

Victor Giudice foi crítico de música clássica do Jornal do Brasil, a partir de 1994. Analisava se determinados concertos, récitas ou gravações tinham qualidade. Fazia tal trabalho de forma imparcial, não

---

<sup>91</sup> Música “Cálice”, composta no ano de 1978.

se preocupando em passar aos leitores o seu gosto pessoal. Durante três anos, assinou a coluna Intervalo, especializada em música erudita, no *Jornal do Brasil*. Além do *Jornal do Brasil*, publicou ensaios e resenhas na *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *O Globo*, *Suplemento Literário do Minas Gerais*.

Suas atividades como escritor iniciaram desde cedo, quando fazia leituras de Sófocles, Balzac, Poe, Camões, Machado de Assis, Rider Haggard, Conan Doyle. Seguiu sua profissão como professor, participando de oficinas de criação literária, das Rodas de Leitura na Casa da Leitura e em outras instituições. Viajou como conferencista pelo país, frequentou e ministrou cursos de Introdução à Ópera, Wagner e Música Sinfônica, no Centro Cultural Banco do Brasil. Dava aulas de Criação Literária e Teoria da Significação na Faculdade de Comunicação Hélio Alonso.<sup>92</sup>

Assim sendo, a narrativa de Giudice acontece de forma análoga à vida da década de 70. Enquanto Victor Giudice preparava e publicava *Necrológio*, em 1972, a história e a cultura nos anos 70, passavam por acontecimentos marcantes.

Segundo Hermínia Tavares e Luiz Weis, os militares ao se instalarem no poder, obrigaram a história política brasileira a dar uma reviravolta.<sup>93</sup> O regime militar prolongou-se por anos, no entanto, de 1969 a 1974 foram

os anos lacerantes da ditadura com o fechamento temporário do Congresso, a segunda onda de cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos, o estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, as demissões nas universidades, a exacerbação da violência repressiva contra os grupos oposicionistas, armados ou desarmados. (...) É o tempo da tortura, dos alegados desaparecimentos e das supostas mortes acidentais em tentativas de fuga.<sup>94</sup>

Com efeito, o Ato Institucional número 5, o AI-5, causou revolta nas pessoas e intensificou a oposição armada ao regime militar. Segundo Maria Rita Kehl, com esse ato, a ditadura autorizou prisões sem

<sup>92</sup> Disponível em <<http://www.victorgiudice.com/vida.html>> Acesso em: 15 jan. 2012.

<sup>93</sup> ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares e WEIS, Luiz. Carro Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar, in SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. p. 323.

<sup>94</sup> Idem. *Ibidem*, p.332.

juízo e facilitou que muitos assassinatos fossem abafados.<sup>95</sup> Nesse período, diversos grupos e organizações de esquerda empreenderam a luta armada contra a ditadura. Com o passar do tempo, conforme Nadine Habert, a maioria dessas organizações voltadas para a luta armada tinha sido dizimada ou tinha se desagregado.<sup>96</sup> Para Daniel Aarão Reis, em meados dos anos 70, todas as organizações de esquerda estavam enfraquecidas, os principais dirigentes mortos, ou nas prisões, ou nos exílios. Suas forças, dispersas, tenderiam a se reorganizar.<sup>97</sup>

Durante esse longo período, a experiência democrática foi interrompida e foram muitas as dificuldades enfrentadas pela sociedade brasileira. Foram anos de transição. Sob o regime militar, acelerou-se o desenvolvimento capitalista brasileiro em todos os campos e consolidou-se a integração do Brasil ao sistema capitalista monopolista internacional como país associado e periférico.<sup>98</sup>

Com a queda do AI-5, iniciou-se um período novo na vida cultural e política dos cidadãos brasileiros. A cultura, segundo Silvia Borelli, resultava da existência do popular e do erudito que ocupavam lugares distintos e excludentes no cenário brasileiro.<sup>99</sup> Quanto ao popular, era o que podia ser visto por meio da música, dança, artesanato, nos espetáculos em locais não privados, aquilo que manifestava o sentido de raízes e tradições. Quanto ao erudito, ou clássico ou culto, estava restrito às camadas de maior poder aquisitivo que tinham acesso aos institutos de arte e grupos literários, museus e academias. Para Silvia Borelli, na década de 70 novos personagens invadem o campo cultural, assumindo denominações nem sempre análogas: indústria cultural, cultura das mídias, de mercado, do consumo, descartável, trivial, de entretenimento, enfim, uma cultura avessa, uma “não cultura”.<sup>100</sup>

A década de 1970 foi marcante principalmente para a televisão, cinema, teatro, música, artes e literatura. Estes campos estavam entrosados. A visão da cultura era vista não como manifestação isolada, mas como parte de um todo.

Para Carlos Alberto, nos anos 70 houve a enorme expansão da indústria da cultura e das telecomunicações preparando uma verdadeira

---

<sup>95</sup> KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: *Anos 70: trajetórias*. p.32.

<sup>96</sup> HABERT, Nadine. *A década de 70. Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. p.34.

<sup>97</sup> *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois* (1964-2004). p.43.

<sup>98</sup> Idem. *Ibidem*, p.69.

<sup>99</sup> BORELLI, Silvia H. Simões. Cultura brasileira: exclusões e simbioses. In: *Anos 70: trajetórias*. p.54.

<sup>100</sup> BORELLI, Silvia H. Simões. Cultura brasileira: exclusões e simbioses. In: *Anos 70: trajetórias*. pp.55-56.

revolução do ponto de vista da cultura e da comunicação no Brasil.<sup>101</sup> Além disso, o início dos anos 70, no Brasil, testemunhou o surgimento de um tipo de produção cultural bastante expressiva se for levado em conta a época socioeconômica, política e cultural que estava sendo vivida. No campo das artes e da cultura estavam os meios alternativos de expressão. A literatura marginal, mais especificamente a poesia marginal, isto é, tanto a produção quanto sua distribuição se dão fora do universo das editoras e distribuidoras instaladas no mercado,<sup>102</sup> valorizava o autor no seu papel de produtor. Segundo Carlos Alberto, a década de 1970 se revelava bastante variada mesmo considerando as produções fortemente marcadas por uma preocupação inovadora e experimental.<sup>103</sup>

A televisão se consolida na década de 1970 com a Rede Globo. A televisão colorida e o videoteipe surgem possibilitando a unificação da programação. Segundo Hamburger, as novelas e os seriados produzidos pela Rede Globo definiam um repertório inusitado, não planejado, compartilhado por telespectadores pertencentes a segmentos bastante diferenciados do público.<sup>104</sup> O telejornalismo, por meio do Fantástico e do Jornal Nacional chegavam à casa das pessoas depois de muita censura. As novelas, preferidas pelo público, fizeram com que os índices de audiência subissem. Nessa época, profissionais do cinema e do teatro enriqueciam a televisão com a sua presença uma vez que tinham sido proibidos nos teatros. Segundo Maria Rita Kehl, a Globo é efetivamente a síntese da televisão brasileira na década de 70.<sup>105</sup> Conforme Santuza Ribeiro e Isaura Botelho, a TV Globo se notabilizou, como indústria, pela fabricação do “Padrão Global de Qualidade”. Este se tornou um parâmetro de “perfeição”, de “eugenia”, de “limpeza de imagem”, o que concorreu, tanto quanto a censura oficial, para abortar ou alterar projetos de veiculação da realidade brasileira.<sup>106</sup>

---

<sup>101</sup> PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. A hora e a vez dos anos 70 literatura e cultura no Brasil. In: *Anos 70: trajetórias*. pp. 90-91.

<sup>102</sup> PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia marginal: literatura e cultura nos anos 70*. p.26

<sup>103</sup> PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. A hora e a vez dos anos 70 literatura e cultura no Brasil. In: *Anos 70: trajetórias*. p. 93.

<sup>104</sup> HAMBURGER, Esther. Teleficção nos anos 70: Interpretação da Nação. In: *Anos 70: trajetórias*. p. 47.

<sup>105</sup> KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. p. 405.

<sup>106</sup> RIBEIRO, Santuza Naves e BOTELHO, Isaura. A televisão e a política de integração nacional. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. p.484.



Quanto ao cinema, segundo Jean-Claude Bernardet, manifesta-se no cinema brasileiro dos anos 70 o personagem do operário. Em geral aquele ligado a setores avançados da indústria no Brasil, como os metalúrgicos, ou trabalhadores na construção civil, que, na década, constituiu um setor de grande investimento.<sup>107</sup> Foi nessa década que a temática do proletariado urbano tomou conta. As responsáveis por essa evolução cinematográfica foram greves que ocorriam naquela época. O filme histórico, embora já existisse antes, na década de 70 surgiu como resultado de determinadas pressões políticas e administrativas. Além disso, para Ronald Monteiro, nesse período inseriu-se o filme de perspectiva popular que consistia numa operação de baixo para cima exigir a violentação de fórmulas criadas de cima para baixo, permitindo inserir no sistema de signos que é o cinema valores e padrões populares que são os que melhor poderão definir a cultura brasileira.<sup>108</sup> Na virada dos anos 70, apareceu também o cinema marginal que tinha a finalidade de mostrar a situação social e cultural do Brasil, através do apelo. Mostrava uma vertente consumista por meio de elementos estéticos urbanos, romances, meios de comunicação em massa.

O teatro nos anos 70 sofreu com a presença dos censores. Para Luiz Carlos Maciel, o número de peças que, no Brasil, foram cortadas, mutiladas e simplesmente proibidas parece incalculável.<sup>109</sup> A censura atingiu o teatro esteticista, o comercial e o político. Quanto aos dois primeiros, os censores exerciam uma repressão moralista, puritana, que investia contra sinais de uma liberdade no palco que se tornava cada vez mais comum nos centros desenvolvidos, como a liberdade de linguagem e a moda da nudez. Já o teatro político era o principal alvo por referir-se à realidade brasileira. O teatro de vanguarda foi o menos procurado pela censura autoritária porque não se tinha conhecimento do que se tratava.

Conforme Luiz Tatit, a música popular dos anos 70 surgiu sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas.<sup>110</sup> Os limites impostos pela censura se por um lado prejudicavam o trabalho de alguns autores, por outro davam margem a uma série de manobras criativas que ludibriavam os encarregados e acabavam chegando aos ouvidos do público. Para Tatit, a década primou por consolidar a libertação da canção dos gêneros rítmicos predefinidos. Em vez de produzir o samba,

---

<sup>107</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Operário, personagem emergente. In: NOVAES, Aداuto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. p. 311.

<sup>108</sup> MONTEIRO, Ronald F. O cinema de perspectiva popular. In: NOVAES, Aداuto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. p.375.

<sup>109</sup> MACIEL, Luiz Carlos. Teatro anos 70. In: *Anos 70: trajetórias*. p.105.

<sup>110</sup> TATIT, Luiz. A canção moderna. In: *Anos 70: trajetórias*. p.121.

um blues, um baião ou um rock, o compositor propunha um “modo de dizer” melódico que só mantinha compromisso com a própria letra.<sup>111</sup> Segundo Marcos Napolitano, a Música Popular Brasileira, MPB, dos anos 70 consagrou-se como uma espécie de instituição sociocultural, como o centro do sistema de canções no Brasil.<sup>112</sup> Além disso, a MPB nessa época não foi um mero veículo de ideias e ações sociais extramusicais, como a “resistência” ou a luta por “democracia”, mas ajudou a dar sentido simbólico e cultural a essas ideias e ações.<sup>113</sup>

Quanto às artes, diz Cristina Freire, é fato que, para os artistas brasileiros, na década de 70, a experimentação era uma tônica comum e isso incluía a exploração de novos meios, técnicas e circuitos de exibição.<sup>114</sup> Além do mais, por um lado existia a precariedade dos materiais e a efemeridade das propostas, por outro, a confirmação de um dos legados do período de ditadura militar, que foi, sem dúvida, a fragmentação das memórias coletivas. Para Paulo Sérgio Duarte, a partir da década de 70, o corpo como obra de arte é objeto de questões estéticas muito diferentes: performances temáticas, contestação política, crítica e ironia, pesquisa fenomenológica, entre outras.<sup>115</sup>

A literatura no começo da década de 70 passou por altos e baixos. No entanto, segundo Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, a crítica literária nesse momento experimentou um salto qualitativo e se estabelece definitivamente num nível de reflexão crítica mais apurada e que passa a exigir o aperfeiçoamento de seus instrumentos teóricos e conceituais.<sup>116</sup> A literatura brasileira em 70 interessou a editores e a leitores porque ela tinha como temática enfatizar problemas que tocavam diretamente uma população.

Na conjuntura de repressão dos anos 70, enquanto aconteciam modificações na televisão, cinema, teatro, música, artes e literatura, Victor Giudice publicava *Necrológio*, contos, narrando histórias individuais que diziam respeito a uma coletividade. Ao assumir seu papel de artífice, Giudice não deixa de ser o agente que atua de um lugar envolvente de onde pode demolir, sem comprometer-se, a construção

---

<sup>111</sup> TATIT, Luiz. A canção moderna. In: *Anos 70: trajetórias*. p.122.

<sup>112</sup> NAPOLITANO, Marcos. MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira. In: *Anos 70: trajetórias*. p.125.

<sup>113</sup> NAPOLITANO, Marcos. MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira. In: *Anos 70: trajetórias*. p.127.

<sup>114</sup> FREIRE, Cristina. O presente-ausente da arte dos anos 70. In: *Anos 70: trajetórias*. p.152.

<sup>115</sup> DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 70 - a arte além da retina. In: *Anos 70: trajetórias*. p.141.

<sup>116</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque e GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. p.107.

precária (dada como invencível) do golpe de 64.<sup>117</sup> No meio do poder político, Giudice investe na alegria de sua narrativa que, embora tenha temas nacionais da década de 70, manifesta-se com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial.<sup>118</sup>

## 2.2 CENSURA E EXPERIMENTALISMO

A esfera política e toda a população brasileira viveram um regime militar que se estendeu por 21 anos. Iniciou em 1964, com o governo Castelo Branco, passou por Costa e Silva, Médici, Geisel, terminando no governo Figueiredo, em 1985. Na verdade, esse momento político foi fortemente autoritário interrompendo o diálogo democrático do governo com a sociedade. Esta ficou amordaçada pela censura. Portanto, os veículos de comunicação passaram à vigilância, que operava a censura prévia de qualquer matéria de teor oposicionista ou que dava publicidade a manifestações de contestação ao regime. Com isso, os direitos fundamentais do cidadão estavam suspensos.

Além disso, muitos que não estavam de acordo com o novo sistema de governo, perdiam o emprego, refugiavam-se como exilados políticos ou faziam, se fossem artistas, uma arte que passasse uma mensagem de protesto ou de insatisfação de forma mais velada. Os músicos, intelectuais, compositores, cineastas, escritores e artistas plásticos diziam o que pensavam de forma oculta, alterando seu significado original. Eles davam acepções difíceis de serem percebidas pelos censores que controlavam tudo o que poderia ser lido ou exposto. Estabeleciam uma relação com os acontecimentos da época, de forma não explícita e que não chocasse.

Em frente a uma realidade encoberta pelo silêncio da censura da ditadura militar, uma estratégia utilizada pelos artistas, para evitar a crítica severa, era minimizar a forma de expor a temática de suas obras para brasileiros impedidos de ler, ouvir e ver as aflições do seu país diante das dificuldades e da absoluta falta de informação.

O tropicalismo que foi “uma estética de transição”<sup>119</sup> veio com as roupas coloridas e extravagantes, os efeitos eletrônicos, a irreverência e a crítica que intensificaram a nova conjuntura que se prenunciava. A Música Popular Brasileira atingiu as grandes massas, ousando falar o

---

<sup>117</sup> SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da Letra*. p.26.

<sup>118</sup> Idem. *Ibidem*, p.21.

<sup>119</sup> TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. p. 235.

que não era permitido à nação e fazendo com que o regime militar se sentisse ameaçado.

Neste contexto, o Tropicalismo passou a incomodar os militares porque tinha influências internacionais e dava ênfase à liberdade cultural e pessoal,<sup>120</sup> apontava para uma ruptura com os padrões de politização da canção, portadora da mensagem de resistência política de cunho nacionalista.<sup>121</sup> Tudo isso não deixou de ser, segundo Noya Pinto, manifestações de liberdade e os primeiros protestos contra a nova ordem ditatorial.<sup>122</sup> O movimento tropicalista incorporou novos padrões estéticos, revolucionários e culturais.

Assim sendo, a censura não atingiu apenas o meio musical, mas também o cinema, o teatro, as artes, a literatura e o jornalismo. No entanto, a música parece ter sido seu alvo preferencial. Compositores foram presos ou se exilaram; discos foram vetados e retirados de circulação. Na música, os maiores representantes foram Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Capinan, Tom Zé, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Torquato Neto e Os Mutantes. Composições como *Miserere Nobis*, *Panis et Circenses*, *Made in Brazil*, *Geleia Geral*, *Enquanto seu lobo não vem*, *Domingo no parque*, *Alegria, alegria* e *Tropicália* possuíam letras contendo críticas sociais e abordavam temas do cotidiano de uma forma inovadora e criativa.

Igualmente, no cinema, Glauber Rocha despertou a consciência política através da revolução, modernizou o cinema novo brasileiro e o idealizou de forma independente e libertária. Em *Terra em Transe* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é possível ver a luta pelo poder, as massas que sofrem com os poderosos e são fruto de toda a irresponsabilidade política. São filmes voltados à realidade brasileira e com uma linguagem adequada à situação social da época.

De fato, os que tinham ligação com o público, na sua respectiva função, estavam profundamente influenciados pelo absurdo da condição humana existente e buscavam em seus trabalhos a fugacidade do instante e a perspectiva de conceber e de abordar a cultura popular alienada. Naquele momento, intelectuais eram os responsáveis pela conscientização do país. Impulsionaram o povo à ação, à mobilização. Reconheceram a necessidade da sociabilidade e da participação popular. A interação social e a comunicação eram as formas fundamentais para

---

<sup>120</sup> GREEN, James N. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos*. p.125.

<sup>121</sup> REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; S.A. MOTTA, Rodrigo Patto (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. p. 214.

<sup>122</sup> NOYA PINTO, Virgílio. *Comunicação e cultura brasileira*. p. 66.

haver a reciprocidade das ações sociais. Assim, eles passaram a fazer uma arte engajada que pregava uma nova estética sem deixar de fazer uma revisão crítica social da realidade. Esse comprometimento em explorar novas representações do mundo e novos conceitos, que iam além das convenções até então estabelecidas, denunciava que aquela sociedade estagnada diante das situações políticas, da repressão, da perseguição aos intelectuais, da censura, estava prestes a mostrar a sua criatividade e dismantelar a palavra que dava poder aos representantes. Dessa forma, com essa experiência criativa, havia a possibilidade de desafiar convenções e métodos bem como explorar a existência material ou visual do texto, das artes visuais, como pintura e exposições.

Nas artes plásticas Hélio Oiticica encontrou uma forma de mostrar seu protesto e de intensificar suas manifestações. Para salientar a importância das exposições como forma, a experimentalidade tal como definida por Hélio Oiticica, está profundamente apoiada nessas possibilidades do vivido, nas vivências de poéticas com e do outro, fenômeno que se dá também pela impregnação entre campos expressivos.<sup>123</sup> Hélio Oiticica passou a “experimentalizar”<sup>124</sup>. Era através de sua linguagem particular que se dava o experimentalismo utilizado como ferramenta de cunho social.

Em síntese, Hélio Oiticica, nas artes, assim como Victor Giudice, na literatura, tiveram que camuflar a censura e, no meio dessa oscilação entre a neofobia e a neofilia, surgiram com um experimentalismo ao seu modo. Ganharam consciência de sua força e imediatamente se mobilizaram para abordar a realidade brasileira.

*Necrológio* foi publicado em uma época cuja censura ameaçava a todos, garantia a impunidade de tantos quantos se dispunham a violar os direitos humanos, privilegiava aqueles que podiam usar a força em defesa de seus interesses pessoais. Nele é feito um mapeamento dos obstáculos da época da ditadura. O autor lança um olhar questionador sobre a realidade da época, denuncia a situação política e nomeia seus personagens com nomes extravagantes tais como: Sinephryza, Sideral Fumaça, Grão Medalha, Debi Mediocriz, Auridéa, Gafilhão de Saburgo, Eustachius, capadotius, Flebius Franciseh. Ainda, o autor, no conto *Oz gueijos* prefere chamar os personagens de Homem Gordo, Mulher de Branco, Dama Obesa, Homossexual, Pintora Baiana, Moça Magra, sublinhando com isto, estereótipos sociais.

---

<sup>123</sup> SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*.p.9.

<sup>124</sup> FILHO, César Oiticica. *Encontros*. p.104.

Além dessa questão, de nomes de pessoas escolhidos por Giudice, em sua primeira obra, o autor dificilmente nomeia as cidades na maioria dos contos. Os espaços percorridos por seus personagens ora são o centro de uma cidade, no silêncio do subúrbio, nos campos, como no conto *O arquivo*; ora o local fica subentendido ou inventado remetendo o leitor à Terra Prometida, a Canaã, a Passárgada, a uma cidade perfeita, como ocorre em *Os pontos de Harmonisópolis*, no qual Harmonisópolis passa a ser o local em que os ares profiláticos rejuvenescem as pessoas, que buscam uma suposta felicidade plena e ideal, porque lá é uma espécie de exílio e, ao chegarem, perdem o aspecto necrófilo que levam consigo, carregam de suas cidades de origem, ambientes em que elas foram torturadas e obrigadas a deixarem.

Também, depois desses espaços, é possível ver que as cidades mencionadas por Giudice estão no exterior, com exceção do Rio de Janeiro. Em *A válvula*, a cidade citada é Budapeste, na Hungria. Em *Grão Medalha*, o casal Medalha faz uma viagem de núpcias para a Europa. Todavia, em *Carta a Estocolmo*, o autor faz com que seu narrador personagem, físico respeitável, que abriu mão do seu “Prix Nobel” conferido pela Seção de Física e que busca a precisão na medida do tempo, “viaje” pelo tempo universal na Sala dos Relógios do observatório local onde está guardada a hora de Londres, Paris, Rio de Janeiro, Nova Iorque, Buenos Aires, Barcelona ou de qualquer outra parte do mundo.<sup>125</sup> Durante os cinquenta anos de pesquisa do narrador, ele passeia para a Suíça, Boston, Londres, Tóquio, Milão, Bruxelas, África do Sul, Cidade do Cabo e consegue chegar à conclusão que tanto cinquenta anos ou cem ou duzentos ou mil, “seria tão inútil como se não durasse coisa nenhuma, de vez que o tempo, sendo um fenômeno estúpido e irracional, é por conseguinte, irrelevante”.<sup>126</sup>

Convém enfatizar que os contos de *Necrológio* narram significativamente manifestações de personagens sem perspectivas, como João, em *O arquivo*, que, devido a fatores econômicos opta por seu isolamento social e espacial, vive numa situação marginal desprovida de contatos sociais. Já no conto *A peregrinação da velha Auridéa*, o Senhor Bartholomeu, embora viva em um centro urbano, desajusta-se à vida social e à sociedade e em seu confinamento solitário sobrevive às custas da generosidade de Auridéa que deixa no chapéu dele uma moeda cujo peso aumenta, conforme a peregrinação da velha mulher. Na década de 70 muitas pessoas eram obrigadas, devido a

---

<sup>125</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.104.

<sup>126</sup> Idem. *Ibidem*, p.102.

fatores políticos e a situações críticas que os desgastavam, a isolar-se por um longo período e, ao readquirir força, retornavam ao seu espaço de origem.

Em *Necrológio*, é possível observar no conto *Oz gueijos* a presença da classe burguesa e seus excessos. Os personagens mostram em seus diálogos jogos de trocadilhos, palavras, neologismos. São burgueses que apresentam discursos fragmentados, diálogos não contínuos. Todos falam ao mesmo tempo: várias vozes se cruzam e se manifestam simultaneamente. Pelo fato de pertencerem à burguesia, podem tudo, inclusive têm maior liberdade em falar como querem. Há uma ruptura com relação à escrita. Há um rigoroso controle vocal, nasalização permanente. Homens e mulheres vivem de aparências e trocas de amabilidades meramente convencionais.

Num processo de socialização, a pequena burguesia em clima de euforia apresenta-se em clima de estranheza, sem identidades, apenas por apelidos que remetem a suas máscaras sociais, com desejos e atrações àquilo que estrangeiro, vinhos e queijos franceses, e repulsão ao nacional. Estão preocupados com a saciedade, em deixar seus estômagos fartos. Inquietam-se com orgias e têm por objetivo “engordar” os bolsos.

A seguir transcrevem-se alguns fragmentos do conto *Oz gueijos* de forma aleatória:

— Abzurdo.

Homem Gordo despupilou-se nas oito e meia do relógio. Relaxou.

O som da segunda campanha remagdalou Magda às pressas.

Mulher de Branco adiantou-se na porta em recepções gargalhantes: Dama Obesa e Homossexual.

— Gazei-me agorinha há bougo.

(...)

Marimagdo amargando indignações:

— A vromagerri zó manda oz gueijos à meia-noide.

Dama Obesa esbofeteou-se:

— Ó,

Homossexual investigava paredes:

\_\_Novidades?

\_\_ e vozês não domam brovidências?

\_\_ Vamos zervir oz vinhos enguando ezberamos.

(...)

\_\_ em Bariss. Ajo gue não ezdeve no último vernizage.

\_\_ Uma, me bareze gue é ezda, rebrezenda um dema de gandomblé. Guando àguela.

(...)

\_\_ Não guerem vinho?

(...)

\_\_ Vozê devia delevonar oudra vez bara a vromagerri.

Mulher de Branco, insistente:

\_\_ É nadural gue haja uma inderiorizzão mais índima, um dezbrezo ao viguradivo, mas é Gogoshga.

(...)

\_\_ Guando ezdive em Viena, vi gomo é divízil um bindor novo.

\_\_ O zenhor não dem medo de vigar embriagado?

(...)

\_\_ Ó, ele é deliziozo.

(...)

\_\_ Ze vozê guizer eu mezma delevono. Gual é o número?

(...)

\_\_ Não guerida, não ze amovine. Valda um bouguinho zó bara meia-noide.

\_\_zéguloss. Vejam gomo eu ezdou de brango. Não é uma goinzidênzia nodável?

(...)

\_\_Bor gue goinzidênzia?



\_\_Gazei-me hoje, zeu bobo e zimboligamende, vezdi-me de brango.

(...)

\_\_Agora bodem endrevizdar a ardizda.

(...)

\_\_Não é brezizo guerida. Daguí a bougo eles mandam.

(...)

\_\_Gue mizdério. Gomo zua mão é guende.

\_\_A zua dambém. É dão agradável

\_\_Andes de vozê jegar, valávamos zobree zímbolos e menzionei meu vezdido branggo. É gue me gazei hoje, agorinha há bougo.

(...)

\_\_Zim, de um zerdo modo, ele dambém udilizou ezde zizzdema de

(...)

\_\_Denho medo do galor de zua mão.

(...)

\_\_Dogue um bouguinho.

\_\_Bianizda?

(...)

\_\_Ódimo. Dão zendimendais az valzas de Jobin.

(...)

\_\_Jamem a bolízia.<sup>127</sup>

As transcrições acima nos querem mostrar como na década de 70 havia o contraste entre a burguesia e o povo simples. Enquanto a primeira quase tudo podia; tinha acesso a alimentos estrangeiros, à cultura, à música, pintura; o segundo mal tinha comida e podia ser alfabetizado.

---

<sup>127</sup> Idem. Ibidem, pp.54-59.

Algumas sutilezas encontradas em *Necrológio* estão na prática de um estilo com grande aptidão. Giudice nas suas combinações vocálicas acrescenta ou suprime letras, utiliza o elemento homogêneo do discurso através da pausa, que traz a marca da espera e possibilita o silêncio e nesse jogo de pausas internas, enfatiza sílabas, compreendendo uma dualidade e uma síntese de oposição combinando alternâncias. As palavras estão em jogo. O autor emprega os recursos disponíveis que reforçam o “significado lexical” e revigoram a substância sonora do texto.

À medida que se desenvolve a capacidade de refletir a literatura de Victor Giudice, verifica-se um jogo de relações/construções sintáticas. O leitor deve ser capaz de pensar e compreender o valor explícito ou implícito nas linhas e entrelinhas da narrativa.

Vale destacar que, com o tempo, novas necessidades geram novas invenções formais. Como resultado, o autor escreve de modo geral em seus contos o que aparentemente poderia haver de comum entre a literatura e a realidade. Sua eficácia comunicativa por meio do discurso apresenta aspectos comuns a fim de propiciar uma visão geral sobre o que de fato o título carrega: a morte seja esta física ou social.

Victor Giudice utiliza o jogo entre o breve e o longo; ou seja, ênfase em determinados fonemas. A intensidade sonora nos fonemas enfatizados indica a sustentação dos sons durante o tempo que se quiser. A extensão temporal de emissão longa se transforma em um “continuum” sonoro e os fonemas têm sua duração em uma só inspiração do som, prolongando-se de acordo com o critério do leitor. Como os exemplos abaixo são todos de *Necrológio*, optei por apenas citar a página ao lado de cada um, evitando excessivas notas de rodapé.

No primeiro exemplo, a vitalidade das palavras cantadas reforça o desejo de morte, através da incidência na vogal “-o-” e na consoante vibrante “-r-”. O fonema /R/ é constituído pelo contato da parte posterior da língua com o palato mole, originando toda a vibração negativa: “MOOOOOOOOOOOORRRRA CAPA DOOOOOOOOOOOOOTIUS”. (p.162).

No segundo fragmento acontece o mesmo. Observa-se na exclamação feita pelo personagem Bartholomeu ao receber uma moeda amarela e brilhante, a ênfase em todas as vogais fechadas: “OOOOOOUUUUROOO” (p.34). Aqui novamente temos a duração nos fonemas /a/ e /u/: “RESPEITÁÁÁÁÁÁÁÁVELPÚÚÚÚÚÚBLico” (p.40). A seguir, a ênfase se encontra nos fonemas /o/,/e/, bem como na articulação do /r/ vibrante múltiplo:

“ZOGOOOOORRROZGUEEEIJOZOGOOORRR r oo o” (p.59).

No vocábulo - frase “zogorro”: “\_\_Jamem a bolízia. ZOGOOORRO” (p.59), a duração é curta já que aponta uma sustentação menor do som. O mesmo ocorre nos exemplos que se seguem: “\_\_ Abaixe mais a cabeça. Isto. Mais um pouco. Iiiisto. Ótimo.” (p. 68). “\_\_ Da Bibelô? Mas gláááro, glááro, gláro gue ezdive” (p.54). Em “\_\_ Gogoshga? Vozê ezdá loouga” (p.55).

Além disso, a narrativa giudiciana está sempre pedindo a vocalização e a corporificação, sendo um apelo à sonoridade. Isto ocorre através da mistura de letras maiúsculas e minúsculas, para reforçar o acento de intensidade. Aqui o sentido auditivo não dispensa o visual e há uma espécie de dança das palavras.

Nos exemplos “RESPEITÁÁÁÁÁÁÁÁÁÁVELPÚÚÚÚÚÚBLIco” (p.40) e “ZOGOOOOORRROZGUEEEIJOZOGOOORRR r oo o”(p.59), notamos a presença de fonemas executados sem interrupção do som. Esse deslizar discreto e rápido que aparece de uma sílaba para a outra, neste caso, em BLI-co, no primeiro momento, e GOR-ro, no segundo, representam o instante paradoxal entre o forte e o fraco.

O autor enfatiza determinadas vogais, consoantes, monossílabos ou às vezes até em vocábulos completos para reforçar o valor individual e enfatizar sua importância no enredo que estão inseridos. Salienta as vogais e as consoantes que os personagens necessitam ressaltar no decorrer de sua narrativa. No conto *Salvatouros*: “... encontra-se em meu poder / meU pOdEr / MeU PodEr / MEU PODER” (p.159), esta é uma parte da mensagem que Capadotius III tece ao personagem – narrador Burgalês Salvatouros, para dizer que Fúlvia Caprina, amante de Salvatouros, encontra-se no poder de Capadotius III. A ênfase, portanto, se dá em “meu poder”. Em “Fúlvia fulvivas moitas de orVALHA – ME \_ Deus!”(p.161), acontece quando Burgalês vai, com a Velha Mafalda, à procura de Fúlvia Caprina. Quando pensa que Fúlvia poderá estar morta, Burgalês enfatiza o “Valha-me”, como se pedisse ajuda a Deus e se tivesse merecimento, receberia a amante de volta.

Além disso, no conto *A Válvula*, “nÃO PODE / não posso rir? / é / deste jeito NÃO”. (p.41), é o monólogo que Donalice faz ao pensar no marido e a ênfase maior está no advérbio de negação *não* e no verbo poder. No conto *Os pontos de Harmonisópolis*, “Mas não tão esmagadora a ponto de causar vinte anos de necrofilia. (neCroFILIA)” (p.80), a ênfase em “necrofilia” é dada por Eustachius quando lembra a

morte de Thereza. Quando se lê “nada mudaria? / então Harmonisópolis e os ares profiláticos não passam de uma grandessíssima fraude / FRAUDE”(p.78), esta é a passagem em que o personagem Eustachius refere-se à “fraude” existente: Harmonisópolis e os ares profiláticos. No conto *Curriculum Mortis*, “continua sorrindo / ainda SOU um GAFILHÃO DE SABURGO” (p.134), o personagem Gafilhão de Saburgo, mesmo depois de tantos problemas enfrentados, não desiste de ser quem é. No conto *A peregrinação da velha Auridéa*, “MárTir dOLOrosa dA LÁGRIMa PeRDIDA; virGEM SANTÍSSima do outEIro ImaCulado. (...) mãe amantíssima do miStÉrio ReveLado...sete milagres dos cravos de cHristo” (p.33).

Nesse jogo entre o forte e o fraco, há semelhança entre os poderosos e os submissos que, mesmo estando lado a lado na mesma sociedade, não deixavam de mostrar suas diferenças sociais.

Victor Giudice enfatiza no conto *Os pontos de Harmonisópolis*, o nome próprio feminino Thereza. No entanto, a discussão que poderá haver sobre esta mulher é que ela, a princípio, parece sem importância, seu nome é escrito com letras minúsculas, destituído do traço de intensidade. No entanto, à medida que o tempo passa, ela ganha importância e a sua dinâmica varia. Na maioria das vezes as pausas são maiores e, na minoria, breves, demarcando o início e o fim dos enunciados. Nesses casos, é como se fossem recitativos e cada barra uma pausa acentuada possibilitando a respiração e o silêncio: “...qualquer coisa que me faça esquecer thereza /ThereZA / THEREZA / olhos de THEREZA” (p.75).

Nas passagens seguintes, vê-se o quão Thereza é importante e todas as letras são enfatizadas sempre em maiúscula, consequentemente os demais vocábulos são emitidos numa intensidade fraca: “... Por que THEREZA há particularidades que não se devem dizer? / diga tudo THEREZA / tudo que você sente eu sinto também...” (p.76); “meu filho e de THEREZA / quatro filhos parecidos com / agora transferências de sobra / você com seus cabê” (p.77); “sabe o que sinto / vinte anos / THEREZA olhava pra mim / veio o correio? / cartinhas de papel transparen” (p.77); “o idiota acha graça da morte de THEREZA / se não fosse esta cerveja” (p.79); “Na grama, viu mulheres divertindo crianças (THEREZAS / Márcios)” (p.82).

“(Mais limpa? / imunda a morte de THEREZA / cadáver com olhos de amor / eu não podia ver/ transfusões / o sangue da humanidade para salvar THEREZA / morte limpa da moça / mesmo destino de THEREZimundimorta” (p.85).

Em *Os pontos de Harmonisópolis*, há uma série de nomes de pessoas: Marius, Mário, Harmonisópolis, Eustachius, Delenius, todos em caixa baixa, porque THEREZA é o espetáculo do conto e por isso conduz, na maioria das vezes, a entoação de forma expressiva.

Neste outro exemplo, através de trocadilhos de variados efeitos e de fonemas tensos e articulados, não resta nenhuma perspectiva de vida para Thereza, apenas permanece a metáfora de “esquecimento”: a cerveja.

“(cerveja / serveja / ser ver / ser e não ver / ver e não ter eza / THER e não ser / morta no alumínio / o contínuo contém fantasia e necrológio / o alumínio escondeu o necrológio / ficou a fantasia / THEREZA morta no metal / não tê-la e viver / viver sem tê-la / sem vê-la / ser vê-la / ser veja / serveja / cerveja)” (p.85).

A intercalação de sons tônicos e átonos, no fragmento acima, enfatiza apenas o nome e uma sílaba do Thereza.

A aglutinação acontece no conto *A peregrinação da velha Auridéa* quando o velho Bartholomeu senta-se com seu chapéu no primeiro degrau da escadaria da Sé. Seja inverno ou verão, ele espera os transeuntes lhe darem uma caridade. Ao receber uma moeda, Bartholomeu se assusta porque esta é pesada e aumenta seu peso. Com tal situação, o bruxo Sideral Fumaça é chamado, porém desmoralizado diante do povo, nada consegue fazer. A esmola está encantada e veio de Auridéa, a mulher que fazia uma peregrinação por treze igrejas.

A transcrição seguinte, do conto *A peregrinação da velha Auridéa*, mostra a gradação após uma moeda despencar no ar e o personagem Bartholomeu sentir o choque da mesma no fundo do chapéu que até então estava vazio. No exemplo, ocorrem cortes, há a aglutinação de vocábulos até terminar em um neologismo, “rastou”:

“A mulher arrastou os sapatos brancos na calçada, fez outro sinal da cruz, arrastou os sapatos brancos, fez outro sinal da, arrastou os sapatos, fez outro, arrastou, outro, arrastoutro, rastoutro, rastou, rastou”. (p. 30).

Essa transcrição dá ideia de distanciamento, traça o processo do caminhar, descreve o andar de uma mulher que não se identificou ao deixar a moeda no chapéu de Bartholomeu, e era lembrada apenas como aquela que tinha sapatos brancos, arrastava os pés e fazia sinais da cruz. Esse trajeto feito pela mulher é descrito desde o momento em que

a mulher estava próxima, até a velha sumir na última esquina após três quarteirões. A aglutinação das palavras muitas vezes era necessária a fim de evitar maiores problemas com os ditadores.

O jogo das sonoridades que envolvem a onomatopeia é outro recurso também que faz parte da literatura experimental de Victor Giudice na década de 70. Conforme Antonio Manoel dos Santos Silva, um dos modos fono-estilísticos de organização da mensagem, é o onomatopeico. Este ocorre quando a organização dos níveis do feixe fônico busca representar, através da imitação, os aspectos audíveis da realidade evocada.<sup>128</sup> É possível verificar na literatura de Giudice, determinados trechos não só para serem lidos, mas também para serem performatizados, encenados. Estes trechos, conforme Paul Zumthor, se tornam o objeto visualmente percebido no centro do espetáculo performático.<sup>129</sup> O texto pronunciado constitui um sinal sonoro.<sup>130</sup>

As onomatopeias emitem efeitos sonoros, por meio de uma flexibilidade imitativa surpreendente. Este efeito ocorre com o jogo movimentado e intercalado das onomatopeias que aparecem na prosa e concretamente pretendem imitar a maneira natural de falar ou de escrever, sem forma retórica ou métrica.

Parece que o autor sente prazer em fazer descobertas e explorações sonoras que resultam em constante maleabilidade. O conjunto de fonemas que se combinam para imitar sons ou ruídos apresenta-se em vários momentos. No conto *Curriculum Mortis*, o tum tum tum - tchtuntum tum tum tum - tchtuntum, aparece cinco vezes. Nas duas primeiras, refere-se aos pensamentos sangrentos de Gafilhão de Saburgo III, quando pensa em matar, apunhalar o canalha italiano e a putana. (pp.131,132,). As outras três vezes consecutivas denotam o barulho dos tambores de papelão colorido, dos meninos da primeira série, ao desfilarem no pátio. Por Gafilhão ser uma pessoa pública não aceita na sociedade, não é respeitado nem pelas crianças da primeira série e seu nome passa a ser motivo de zombaria. As crianças aproveitam o mesmo ritmo dos tambores, das batidas cadenciadas, e como se dessem voz ao som “tum tum”, falam o nome de gafilhão acrescido por um substantivo e o número de sua hierarquia, de forma incompleta, resultando em apenas nove tônicas:

“(os meninos da primeira série desfilam no pátio batucando tambores de papelão colorido / o tum

<sup>128</sup> SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Análise do texto literário*. p.45.

<sup>129</sup> ZUMTHOR. Paul. *A letra e a voz*.p.19.

<sup>130</sup> Idem. Ibidem, p.262.

tum tum - tchtuntum tum tum tum - tchtuntum)) ...(( os meninos fazem a volta / o tum tum tum - tchtuntum tum tum tum - tchtuntum)) ... ((os meninos distanciaram-se com os tambores o tum tum tum - tchtuntum tum tum - tchtuntum gaf-gafilhão cagalhão tercei))” (pp.135-137).

Em *Os pontos de Harmonisópolis*, a transposição onomatopaica está no ruído “PONTRRR rrrr r r” (p.84), que durou um tempo sem tempo. Surgiu no instante em que uma “placa girou cento e oitenta graus, engoliu a jovem e mostrou-lhe a outra face. Límpida e convidativa”. As abundantes onomatopeias têm sua continuação na variabilidade da intensidade do som: (“um ruído distante / trrrrr / ?”) (p. 77); “A resposta de Eustachius truncou-se num ruído inin (O TRRRRRRRRRRRRRRRRR) terrupto e em brilhos infinitesimais, mensuráveis apenas na trajetória invisí” (p. 83).

Ao dar continuidade a esta análise, é possível assinalar que uma característica constante é o destaque das palavras em caixa alta, todas em maiúscula. A ênfase se encontra nos fonemas originando um som na maior intensidade possível. Estas estruturas temáticas representam súplicas expressivas, manifestações exigentes, espontâneas e ainda individualizadas ou coletivas próprias da década de 70.

Além disso, cada fragmento por meio da incidência da caixa alta reproduz o efeito de dinamicidade. Por um longo tempo há certa linearidade apresentando oscilação de volume quando passa a ser escrito em minúscula. Importa realçar que determinados fragmentos narrativos reforçam manifestações dramáticas fortemente expostas. Embora seja para mencionar a caixa alta, opta-se aqui por colocar uma passagem com letra minúscula e, a seguir, os exemplos em maiúscula a fim de que se possa ver o contraste existente na estrutura dos textos.

*Necrológio* é a obra que apresenta um maior número de palavras em caixa alta. Isto não acontece de forma gratuita. O autor enfatiza exatamente os vocábulo que são carregados de significado e têm uma relação com o próprio título *Necrológio*, e com a época em que foi escrita, onde determinados contos já são intitulados e relacionados com a morte, tais como: *Curriculum Mortis e Falecimento, Morte & Vida de F.* Às vezes, se pode observar que as caixas altas se referem ao corpo. Em meio a esta produção sofisticada, o autor executa qualidades articulatórias através de fragmentos que transmitem a expressão firme.

Na transcrição seguinte, o vocábulo “sangue” está carregado de significado porque o personagem descreve a cena de um furúnculo onde

se mescla sangue e pus. Porém, a cena culmina com gotas de sangue no assoalho, mostrando o tamanho da infecção de Bebê, menino-adolescente-homem: “O centro amarelou um círculo, aos poucos transbordante em pus e sangue. SANGUE” (p. 22). A seguir, as palavras destacadas se referem ao momento em que Buralgês Salvatouros e Fúlvia Caprina buscaram refúgio na ânsia de isolamento, se amaram e houve a súbita interrupção causada pela ausência de duas presenças anteriores que eram os segredos da paixão de Salvatouros. Restava apenas as cicatrizes da batalha: “e agora (ONDE ESTÃO OS SEIOS BRANCOS DE TRIGO COZIDO?)” (p.173). O destaque no fragmento que segue acontece quando indignado, Buralgês Salvatouros despertado pela vingança e, armado dos pés à cabeça saiu conduzindo no cérebro desordenado morte a Capadotius III por este ter deixado as marcas em sangue recentemente coagulado no corpo de Fúlvia: “Embaixo, o povo só percebeu as letras amarelas desenhando o céu: MORTE A CAPADOTIUS TERCEIRO”(p.169).

Além desses, ao longo dos contos de *Necrológio* encontram-se outros fragmentos em destaque tendo um sentido importante. No seguinte, existe a ordem inesperada dada por Buralgês enfatizando ainda a ajuda de todos para vencerem a cilada de Capadotius III: “O trigo fabricou gases, mas ainda está aqui dentro. TODOS JUNTOS. TRIGO NELES. ATÉ A BARRIGA ESVAZIAR!” (p.163).

As quatro transcrições que seguem são extraídas do conto *Os pontos de Harmonisópolis* em que são enfatizadas palavras que denotam respectivamente violência, vingança, atitudes precipitadas e a morte: “O sangue arroxou a blusa azul na altura do seio (MORTA?)” (p. 83); “Enquanto as cinco moças (RINDO?)” (p. 83); “Caminho do fogo (LOUCURA)” (p. 83); “Atravessou as luzes, o retângulo, o corpo (A FANTASIA / O NECROLÓ)” (p. 83). A caixa alta denota ênfase em Fúlvia Caprina porque ela estava presa e talvez morta: “Morta FÚLVIA CAPRINA?” (p. 161).

O autor continua a enfatizar, através da caixa alta, vocábulos que apontam a importância do contexto em determinados momentos. No fragmento seguinte, as palavras que estão em letra maiúscula referem-se aos erros criminosos que haviam ocorrido e como consequência regressão de todo trabalho que havia sido feito até então: “Quatro erros, dois a dois em sentidos opostos. ERA INACREDITÁVEL, MAS ESTÁVAMOS REGREDINDO AO PRIMITIVISMO DOS JARDEVULT & LANTRON!” (p. 125). A seguir, o nome da mulher é dito em destaque no instante em que Fúlvia depois de ter sido capturada pelos inimigos, surge viva com dois cavaleiros: mais atrás,



num asso andrajoso, FÚLVIA!”(p.172). O vocábulo trigo é destacado para lembrar que a munição havia terminado e o trigo era mais forte que tudo: “O grito de Burgalês definiu o quadro: TRIGO!” (p. 164).

Na transcrição seguinte, Magda enfatiza ‘os queijos’ quando à meia – noite em ponto tocaram campainha e chegaram trazendo a encomenda: “OZ GUEIJOS. (Magda)” (p.59).

Além disso, o momento em que o personagem italiano prepara o vinho para ser bebido, é a hora certa para mostrar o nome da bebida: “E balançou o rótulo em minha incredulidade. SOCIETÁ VINICOLA DELLA PRECISIONE ARCOPOLLI GIOVANNI & CIA” (p.115). O fragmento que segue mostra o instante em que Bartholomeu na sua peregrinação passa pela primeira igreja denominada Mãe misericórdia da cruz ensanguentada e, após caminhar durante a noite, vendo geadas, sentindo o estômago, chega à segunda igreja, a do Nosso senhor das aflições credoras: “Não havia andado cem metros e o cobre aumentou um quilo. MÃE MISERICORDIOSA DA CRUZ ENSANGUENTADA) ... (NOSSO SENHOR DAS AFLIÇÕES CREDORAS”(p.p.32, 33). Os vocábulos em maiúscula sinalizam a importância de cumprir determinadas ordens a fim de que tudo aconteça dentro da normalidade: “ATENÇÃO AFIVELEM OS CINTOS DE SEGURANÇA. PREPAREM AS ORDENS DE DESEMBARQUE. POUSO EM DOIS MINUTOS. Uma inexplicável coloração rósea gerou uma sensação de vida no homem da poltrona dezesseis:” (p.76).

Outras passagens surgem em *Necrológio* e são destacadas em caixa alta devido à sua importância. O seguinte fragmento ocorre quando Burgalês Salvatouros chega à província de Flebius II, onde sua mulher está presa, e enfatiza a sua ordem com veemência, repete este ultimato três vezes após ter instalado alto-falantes e fios nos galhos das árvores, testado o microfone do sistema de aplicação. Salvatouros fala de forma clara para que seu recado seja compreendido:

A voz estremeceu o circuito e se despreendeu pelos ares, atravessando a distância que os separava do castelo até ferir de morte os tímpanos do Representante Estatal do poder Absoluto de Flebius II

– ATENÇÃO, PROVÍNCIA. AQUI FALA BURGALÊS SALVATOUROS. ATENÇÃO. O RATO QUE SE DIZ CHAMAR FLEBIUS SEGUNDO SE ENCONTRA EM MEU PODER. A CAPADOTIUS TERCEIRO CONCEDO O TEMPO DE UMA AMPULHETA PARA

ENTREGAR A MULHER QUE SE DIZ CHAMAR FÚLVIA CAPRINA, ESTEJA ONDE ESTIVER. EM CASO CONTRÁRIO, A CABEÇA DE FLEBIUS APODRECERÁ A ESTRADA PROVINCIAL NO MOMENTO EM QUE SE ESCOAR O ÚLTIMO GRÃO DE AREIA. FÚLVIA CAPRINA DEVERÁ TRAZER A BULA DE PRIMEIRO DE JANEIRO DE MIL CENTO E TRINTA E OITO PARA QUE SEJA ABOLIDA. ESTAS SÃO AS CONDIÇÕES DE BURGALÊS SALVATOUROS, IRMÃO E CHEFE DA CONFRARIA DOS LANZATRIGO...(p.170,171).

Da mesma forma, na mesma intensidade com que Burgalês fez seu pedido, o porta-voz de Capadotius dá a resposta a Salvatouros, viciferando num dos minaretes. Ele apresenta todos os cargos de Capadotius e pergunta quais são as garantias de que se poderá valer se libertar Fúlvia Caprina:

— CAPADOTIUS TERCEIRO, REPRESENTANTE DO PODER ABSOLUTO DE FLEBIUS SEGUNDO, COORDENADOR DAS BULAS PROVINCIAIS, PREPOSTO DAS LIBERDADES OFICIOSAS, IRMÃO DA CONFRARIA DOS LANZAPIEDRAS, ADMINISTRADOR DOS TESOUROS PÚBLICOS, ESCRIVENTE DO REINO, ENCARREGADO DOS NEGÓCIOS EXTERIORES, DEFENSOR PERPÉTUO DA SUZERANIA, AUTOR DA CONTRIBUTIO STUDIIS SUBNUTRITIONIS, JUIZ SUPREMO, PRETOR, CHEFE DE POLÍCIA, PERGUNTA QUAIS AS GARANTIAS DE QUE SE PODERÁ VALER? ...(p.171).

Finalmente o tempo da alegria começa. Burgalês Salvatouros consegue resgatar sua amante Fúlvia Caprina. Ele dirige-se a Capadotius de forma enérgica e rígorosa e diz que levará consigo Flebius II e os dois guardas negros como reféns:

Pela última vez, dirigiu-se a Capadotius: FLEBIUS SEGUNDO E OS DOIS ESQUELETOS IRÃO CONOSCO ATÉ QUE EU ORDENE SUA VOLTA. NINGUÉM NOS

DEVERÁ SEGUIR. SALVATOUROS É QUEM MANDA (p.172).

Esta passagem do conto *A válvula* surge no instante em que a junta médica de vários países, vê surgir lentamente do interior do Senhor Franciseh, pontas ferruginosas. Cada médico exclama com vivacidade, no seu idioma, “Um rei”.

Os vértices férreos formavam uma espécie de coroa sobre a cabeça sanguinolenta, assustando a medicina balbuciante em babelizantes exclamações:

\_\_ EGY KIRALY!  
 \_\_ EN KONGE!  
 \_\_ EIN KÖNIG!  
 \_\_ A KING!  
 \_\_ UN ROI!  
 \_\_ UN RE!  
 \_\_ UN REY!  
 \_\_ UN REI! (p.45).

Esse jogo de caixa alta, repetido constantemente no decorrer da obra, reforça as vozes dos poderosos no meio das lutas entre os mais simples no contexto político e social da década de 70.

No decorrer de toda a composição há a presença de frases interruptas. Esta forma de composição textual responde à época ditatorial onde muitas vezes as pessoas precisavam silenciar ou retardar a voz de forma radical. Seus discursos se tornavam descontínuos, suspensos e eram extremamente perspicazes na hora em que tratavam sobre os assuntos pertencentes a toda sociedade. Muitas vozes foram proibidas de se manifestarem e frases ficaram por serem ditas ou inacabadas. Seguem transcrições de frases incompletas. Recursos experimentais e transgressores de ordem formal. Como critério adotado, coloco apenas o título do conto e o número da página entre parêntesis ao lado de cada transcrição, visto que cada uma está em *Necrológio*:

Apertou nos dedos o que ia sobrando do ouro,  
 (em nome do pão do frio da fome que eu sinto)

le-

vantou-se e foi chamar Sideral Fumaça.  
 (amém)

(*A peregrinação da velha Auridéa*, p.35)

Derradeiros caminhos do Senhor Fran  
 (ciseh contínuo franciseh auxiliar de escriptorio  
 Franciseh diplomado em sciencias contábeis seu  
 franciseh chefdigrupo seu franciseh chefdisse-  
 ção seu franciseh chefdidepartamento oitente-  
 tetrês funcionários quatro secretárias um tele-  
 phone dois telephones seis telefones banheiro  
 individual louça cor-de-rosa)

ciseh, fim

doa quarenta e cinco anos  
 (de imaculada folha de serviços prestados sem  
 uma só falta ou)  
 com festividades diretoras,  
 (atraso)

Medalha, champa  
 (com absoluta disciplina)

na.

Pés flutuando cada um dos sessenta e oito cent-  
 tímetros, excedentes orgulhosos de um metro  
 (não de ócios)  
 de irre-  
 gulares tarefas, desonras desonradas na atual  
 (vida de labuta)

posição.

(*A válvula*, pp.39-40)

Homem Gordo lentelevou-se.

— não zeí ao zer-  
 do. Mas não ze bre  
 Dama Obesa desajudava Magda. Homem Gordo  
 Sorripanhou um copo e  
 — ogubem. Bezam ezbligazões à  
 ardizda. Ela vigou  
 — bebeu.  
 — de vir. Vai jegar não demora.

(*Oz gueijos*, p55)

Lenços guardados, lágrimas recolhidas, narinas  
 recompostas, sorrisos refeitos. Na alegria da tampa,

afinal fechada, lacrada, selada. A sete  
(para sempre amém)

Chaves. Do

caixão negro, primeira classe,  
\_\_\_Primeira?  
\_\_\_Primeira e última.

desclassificando-se  
agora, guarnecendo fétido mesma de putrefação  
prematura.

(*Grão Medalha*, p.63)

Grão Medalha levantou as narinas e  
(um bicho morto?)

provou a  
manhã. Havia um ar diferente entre os ares do  
quarto.

(*Grão Medalha*, p.70)

A verdade financeira esverdeava sorrisos,  
(estou cada vez mais rico)

Enquan-  
to as contas bancárias estouravam zeros nas man-  
chas do corpo, entreabrindo rosas clorofiladas, bri-  
lhantes de um orvalho amarelecido.

(*Grão Medalha*, p.72)

(fantasia / necrológio / fantasia / necrológio  
/ fantasia / necrológio / fantasia / necrol)  
Os efeitos da cerveja disfarçaram um bocejo e  
Marius

(ógio  
/ fantasia / necrológio / fantasia / necrológio)  
Ador-meceu na curiosidade do inequívoco.

(p.81 - *Os pontos de Harmonisópolis*)  
A redução do pequeno almoço foi outro fenô-  
meno ocasionado mais pela surpresa de Marius,  
(cervejarmonipresuntópolis)

do  
que pela frugalidade de Eustachius.

(*Os pontos de Harmonisópolis*, p.82)



, reduzir  
 (um)  
 , reduzir até o tamanho de  
 um rato.  
 (*Salvatouros*, pp.168-169)

E se amaram invisíveis, não só pela noite, como  
 também pelo êxtase de  
 pálpebras cerradas. Um sem-  
 timento tátil,  
 compartilhado de reciprocidade dos  
 dedos rudes, a não ser na  
 súbita interrupção  
 (FÚLVIA)

causada  
 por um não-existir-mais  
 (OS SEIOS DE TRIGO)

Das duas presenças anterior-  
 res  
 (ONDE ESTÃO?)

só conhecidas por *Salvatouros* e agora  
 (ONDE ESTÃO OS SEIOS BRANCOS DE  
 TRIGO COZIDO?)

Ausentes.

(*Salvatouros*, p.173.)

Devorou as distâncias no galope faminto das  
 esporas, misturando dias e noites,

(MORTE A CAPADOTIUS TERCEIRO)

desafiando a fome e a

(MORTE A CAPADOTIUS TERCEIRO)

sede, acom-

panhando o vento e a

(MORTE A CAPADOTIUS TERCEIRO)

tempestade, conduzindo no

cérebro desordenado morte a *Capadotius* terceiro.

(*Salvatouros*, p.174.)

O choro do menino ressuscitou a aldeia. Só Hortênsia Campônia, plantadora de trigo, chegou a ver os efeitos finais da transformacional molecular,  
( o filho de Fúlvia está)

agi-  
tando os raios azuis sobre as tranças negras,  
(virando)

recrian-  
do os duzentos e trinta e seis centímetros de  
(um homem)

obstina-  
ção.

(*Salvatouros*, p.180)

Outro recurso amplo utilizado por Victor Giudice é o neologismo que, embora ocorra em vários contextos literários, apresenta função especial no experimentalismo da década de 70. Ao criar e recriar palavras e sentidos, Giudice mostra que a língua é viva e apresenta muitas possibilidades de transformações. Além disso, indica que apesar de tudo, a língua deve ser renovada. Eles ocorrem por aglutinação de palavras, pela substituição metódica de letra, por justaposição, prefixação ou sufixação: noventéum, oitenteoito, oitentenove (*Sinephryza*,p.17); sessentessete, sessenteoito, sessentenove (*Sinephryza*,p.18); “arrastou, outro, arrastoutro, rastoutro, rastou) (*A peregrinação da velha Auridéa*,p.30); marginalimagda, magdalando, marimagdo, maridificando, (*Oz gueijos*,p.51); despupilou-se, remagdalou, casalomosexobeso, magdamedical (*Oz gueijos*, p.54); lentelevou-se, surripanhou, feminescandalizou-se, corangengoliu, fulminolhou (*Oz gueijos*, p.55); forcirriu-se, aprepertou, gordimobilidade, acaldamobesimava (*Oz gueijos*,p.56); cumprissegredou, disfarçolhou, emagredeci (*Oz gueijos*,p.57); agissinfalando, desencomendar (*Oz gueijos*, p.59); sorrimastigante, longimorte, semprepera (*Oz gueijos*, p.60); envidalhado, desgrandeza (*Grão Medalha*, p.63); amealhando (*Grão Medalha*, p.64); desagiotou-se, magnações, magnotas (*Grão Medalha*,p.66); prosperificou,sorriboquidente(*Grão Medalha*,p.69); cervejarmonipresuntópolis, harmonigente (*Os pontos de Harmonisópolis*, p.82); commetteu, contrahir, sahirá, collegio (*Curriculum mortis*, p.134).



Esse comprometimento em explorar novas representações do mundo e novos conceitos que iam além das convenções até então estabelecidas, denunciava que aquela sociedade estagnada diante das situações políticas, da repressão, da perseguição aos intelectuais, da censura, estava prestes a mostrar a sua criatividade e dismantlar a palavra que dava poder aos representantes. Dessa forma, com essa experiência criativa, havia a possibilidade de desafiar convenções e métodos bem como explorar a existência material do texto. Diminuir o som da voz, aumentá-lo, interromper pensamentos, frases e criar senhas para poderem se comunicar era característica comum dessa época.

### 2.3 NECROLÓGIO E A HERANÇA CONCRETISTA

O concretismo tinha por objetivo enfatizar a indistinção entre conteúdo e forma. Os concretistas buscavam utilizar efeitos gráficos envolvendo temas sociais. Conforme Augusto de Campos, as palavras atuavam como objetos autônomos.<sup>131</sup> Para Pignatari, existem novas condições para novas estruturações da linguagem, relação de elementos verbivocovisuais – como diria Joyce.<sup>132</sup> Segundo Haroldo de Campos, a forma produzida vale por si própria, como realização mais ou menos perfeita e acabada.<sup>133</sup> Uma das principais características do concretismo é o problema do movimento, estrutura dinâmica.<sup>134</sup>

Em *Necrológio*, é possível verificar efeitos gráficos da herança concretista, desde a própria capa. Giudice, com seu experimentalismo, apresenta uma narrativa com a junção da palavra (verbi), de som (voco) e imagem (visual). Essa característica geral de inovação literária experimenta novas técnicas de caráter composicional, cria uma linguagem nova que mescla a popular com a da burguesia, elementos tanto da nossa cultura quanto da nossa realidade social marcada pela desigualdade da situação dos ricos e dos pobres.

---

<sup>131</sup> CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*.p.55.

<sup>132</sup> Idem. *Ibidem*, p.63.

<sup>133</sup> Idem. *Ibidem*, p.133.

<sup>134</sup> Idem. *Ibidem*, p.63.



A capa de *Necrológio* apela para a evolução crítica de formas, característica do concretismo. Ela faz um recorte da época ditatorial e mostra como a literatura pode estar ligada à política. Nessa época ela não consegue ser independente e se torna fruto de intervenções políticas.

Aqui é possível encontrar características próprias do concretismo e relacioná-las com os paratextos que Gérard Genette menciona. Para o escritor francês, a obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Portanto, o acompanhamento, de extensão e conduta variáveis, constitui o paratexto da obra. Ele é o conjunto de um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações.<sup>135</sup>

O título *Necrológio* está em letra maiúscula. Praticamente é o resumo do que poderá passar dentro da obra. As letras são vermelhas, com exceção do penúltimo e do último “o” que se encontram na cor branca e, na fantasia do seu grafismo, representam dois rostos cujos olhos, símbolo de conhecimento, de percepção sobrenatural,<sup>136</sup>denotam susto e esperteza, respectivamente. O acento no olho, que indica um rosto assustado, faz a imagem parecer uma bomba, símbolo negativo,

<sup>135</sup> GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. p. 9.

<sup>136</sup> CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. p. 654.

artefato bélico com a finalidade de causar destruição quando ativado. Após o título, segue o nome do autor: Victor Giudice. Encontra-se em caixa alta e em cor branca. Embora *Necrológio* tenha sido escrito em tempos de ditadura, a denominação Victor Giudice aparece de maneira explícita na capa e, em nenhum momento, ele opta por anonimato ou por pseudônimo e sim com seu nome de registro civil. Ele próprio assina sua capa. Conforme Gérard Genette, o nome do autor cumpre uma função contratual de importância<sup>137</sup> e, ao assinar a obra, denota qual a paternidade, a identidade e a personalidade que a escreveu.

As cores que surgem na capa da obra, o vermelho, o branco e o amarelo estão sobre um fundo preto, sendo que as margens direita, esquerda, superior e inferior são brancas. Ao analisar o tom dessas cores, não é de forma gratuita que foram escolhidas visto que *Necrológio*, na sua maioria, está em vermelho e a palavra “redução” que está inserida na terceira linha do conto também se encontra na cor rubra. O vermelho significa sangue, é a cor da guerra, do poder destruidor do fogo, do derramamento do sangue e do ódio, a cor dos estandartes das revoluções, do socialismo e do comunismo.<sup>138</sup> O branco está associado ao absoluto, ao começo e ao fim e à união de ambos. É a cor da luz, da pureza e da perfeição.<sup>139</sup> O amarelo é da cor da luz do sol e do ouro<sup>140</sup> ou a cor otimista.<sup>141</sup> O preto, o “pano de fundo” da capa, é compreendido sob seu aspecto frio, negativo. (...) o luto sem esperança (...) a perda definitiva, a queda sem retorno no Nada. (...) Cor da condenação.<sup>142</sup> Convém ressaltar que no final da capa, inicia o primeiro de um total de treze contos. As cinco linhas iniciais de *O arquivo* são escritas em cor amarela exceto a palavra redução que está em vermelho, como já mencionado.

O nome desse conto só será descoberto pelo leitor na décima quarta página onde se encontra o índice. *O arquivo* tem cinco páginas e a narrativa, ao iniciar na própria capa, faz um convite à leitura daquilo que está no seu interior. Fica isolada, inicia no lado exterior, elemento que focaliza um personagem que, embora seja o principal, está fora, no lado externo da organização em que ele foi contemplado a trabalhar. A estratégia mostra também que o personagem pertence ao mundo exterior do livro.

---

<sup>137</sup> GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. p. 42.

<sup>138</sup> LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. pp. 203-204.

<sup>139</sup> Idem. *Ibidem*, p.38.

<sup>140</sup> PASQUALE. *Dicionário da língua portuguesa*. p.61.

<sup>141</sup> BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. p.38.

<sup>142</sup> CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. pp.740-741.

Há uma narrativa escrita de forma que suas margens obtenham um grande espaço em branco, proporcionando no leitor uma sensação onde predominará o vazio, o incômodo e o estranhamento em relação a esse espaço vazio. São “margens de silêncio”,<sup>143</sup> que servem de suporte, de base, sobre a qual o autor cria sua narrativa com significado formal. No entanto, no decorrer de toda a estrutura desse conto, há uma espécie de hierarquia. O conteúdo que está sobre essa base tem menos destaque do que suas margens silenciosas que se apresentam em maiores dimensões. Logo, tais margens fazem o conto tomar a forma de um arquivo, o desenho retangular remete o leitor a uma lápide, como já mencionado no primeiro capítulo, que apresenta o seguinte epitáfio: “(...) João era moço (...)”.

Ao adquirir a forma de um retângulo, o conto lembra um arquivo e a campa funerária. Tudo isso está de acordo com o concretismo. A estrutura de *O arquivo* direciona o leitor à quietude da ditadura onde a sociedade não tinha acesso às palavras, ao arquivo provisório ou permanente dos fatos diários e verdadeiros que possibilitasse uma visão global dos procedimentos e, portanto, permanecia frente a um arquivo morto, inacessível aos cidadãos.

Portanto, são utilizados signos que não são verbais, mas sim visuais, como as cores que transmitem mensagens ao se combinarem formando um código visual. As que predominam na contracapa são o amarelo, o preto e as margens brancas. A capa e a contracapa apresentam desdobros ou “orelhas” contendo informações acerca da obra e são feitas pelo editor.

Quanto ao formato do livro, é de “edição corrente” e mede 14 x 21 cm. A lombada traz o nome do autor, o título da obra e o logotipo da editora O Cruzeiro. A contracapa apresenta uma sucessão de imagens, 16, projetadas e produzindo a sensação de movimento. Essas são representativas do real e registram, através da linguagem não-verbal, como numa película cinematográfica, Victor Giudice no escritório dele, em sua velha máquina de escrever, fazendo um recorte que produz o efeito da realidade. No entanto, ele gesticula, aponta, bebe e fuma. Porém, na décima sexta película, ele está desaparecido. Isto focaliza que ele estava concentrado em um ponto, e a censura o puniu. A essas representações segue “A ficção parece absurda porque é a realidade despojada de todas as mentiras”. Segundo Genette, o conjunto desses periféricos tem por efeito empurrar a capa para o interior do livro.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. p.35.

<sup>144</sup> Idem. *Ibidem*, p.33.

Sendo assim, referimo-nos aqui à imagem entre o dentro e o fora da obra. A contracapa traz figuras que dão impressão de ambiente sombrio, lúgubre, onde o autor em suas diversas posições nos remete no início a uma sensação de equilíbrio e estabilidade e depois a um vazio, a um estado de introspecção, relação de tensão, culminando em profunda solidão e desaparecimento. Cada imagem não pode ser vista de forma isolada. Há uma interdependência e ela se relaciona com aquilo que está acontecendo à volta do autor.

Diante dessas observações, existem as dedicatórias. O autor presta uma homenagem no início da obra, ao Senhor Franciseh, com agá. Protagonista do conto *A válvula* que, após quarenta anos de carreira, é condecorado e, aos poucos, vai gestando um pequeno rei. Este nasce, desaparece e no final da vida aquele que havia tido um dia o poder nas mãos, sofre a crise do declínio do primeiro reinado e, como se uma avalanche desabasse sobre ele, o Senhor Franciseh passa a ter problemas de saúde e no seu isolamento, do tamanho de um inseto, sofre o último choque: vai descarga abaixo, válvula puxada pela própria esposa, dissolvendo de uma vez por todas a monarquia. A dedicatória vem depois do primeiro conto e após a página de rosto: “Para o Senhor Francisé. Com agá, por favor. Perdão. Para o Senhor Franciseh.”<sup>145</sup> Esta dedicatória homenageia pessoas que, assim como Franciseh, na época ditatorial viram sua vida ir “por água abaixo” e para muitos não tiveram volta. Essa atitude, por parte do autor, faz com que o Senhor Franciseh passe a ser o objeto do autor e tem a função de caráter privado, confidencial.

Visando o processo das epígrafes, vemos que de treze contos, seis não as contêm e sete apresentam. Algumas têm o nome do autor, outras não, porque são apenas fictícias e fragmentos dos contos. Às vezes as epígrafes são alógrafas, atribuídas a um autor que não é o da obra, outras são anônimas. Umas são bíblicas, outras estão em língua estrangeira, algumas vêm entre aspas ou em itálico.

Normalmente as epígrafes vêm em seu lugar estratégico, após o título do conto. A epígrafe geral da obra está inserida no conto “Os pontos de Harmonisópolis” e é do personagem Eustachius de Harmonisópolis. Ela é praticamente o resumo do conto e o da obra também, onde vida e morte estão lado a lado e cabe ao personagem escolher viver ora na fantasia ora no necrológio.

No seu ex-mundo, soldados auto-

---

<sup>145</sup> GIUDICE. Victor. *Necrológio*. p.10.

máticos marcham pelas ruas carregando fuzis para o nada. Este nada é tudo, porque há uma essência mortal naquele automatismo e naqueles fuzis. Marcham para a morte \_\_ matar ou morrer \_\_ e isto é profundamente vital aqui, onde não há soldados. Para nós,  
a  
vida  
é  
total  
e  
eterna  
. Não  
a  
eternidade material de sorrisos, lágrimas, flores, orgasmos, dias, noites, lutas ou inércias. Mas o eterno contínuo do ser e não ser, ver e não ver, ter e não ter, luz e treva, crença e descrença, como desprezo às percepções individuais. Mata-se hoje para morrer-se amanhã. E no final, só uma vida permanece inalterável e inextinguível: a vida da morte.

O mais é fantasia e necrológio.  
(Eustachius de Harmonisópolis)

As epígrafes nos contos são frequentes. Em *Sinephryza*, Egberto Pepe Gonzalez, Bebé, é um homossexual, sobrinho de Sinephryza. Ele é cabeleireiro amador, enfermeiro noturno, filho de pais desconhecidos. Vive com a “tia” Sinephryza. Um dia, a “tia” lhe disse para que ele não se pintasse e se convencesse de que era um homem. A epígrafe refere-se apenas a um fragmento do romance de São João da Cruz, que é resumido nas duas linhas seguintes: “\_\_ Uma esposa que te ame, Mi hijo, darte queria, ... ..” (San Juan De La Cruz).

Em *A peregrinação da velha Auridéa*, a epígrafe é bíblica, relacionada a Auridéa que ao passar fazendo sua peregrinação por 13 igrejas e ao ver Bartholomeu sentado na escadaria de uma, deixou-lhe no chapéu uma moeda que cresce, como num passe de mágica, ou

diminui de tamanho até virar uma moeda normal. No entanto, as pessoas que cercam Bartholomeu têm conhecimento acerca dessa esmola e esse ato bondoso não tem mais sigilo. A epígrafe tem relação com a passagem do Evangelho de São Mateus quando enfatiza a importância do silêncio ao se fazer uma caridade. É importante que a mão esquerda não saiba o que fez a direita: “Quando pois dás a esmola, não faças tocar a trombeta diante de ti, como praticam os hipócritas nas sinagogas e nas ruas, para serem honrados dos homens. Em verdade vos digo, que eles há muito já receberam a sua recompensa.” (Mateus, Evangelho, 6.2).

Em *A válvula*, a epígrafe relaciona-se com o poder, com a monarquia e os seus súditos. O Senhor Franciseh teve seu poder absoluto. Este após longos anos de trabalho aposenta-se e adquire uma estranha doença. Fica “grávido” de um reizinho. Dias após fazer cirurgia por uma Junta médica internacional, o protagonista adquire o tamanho de um inseto e metamorfoseado vai descarga abaixo. Válvula pressionada pela própria esposa. A epígrafe enfatiza a conduta das pessoas que, com um cargo elevado, humilham as que têm necessidade de ajuda. Deixam sempre para depois: “— Agora, não posso. Vou almoçar. Se quiser, sente e espere.”

Também, em *Oz gueijos*, a epígrafe é em forma de convite para uma festa de aniversário que ocorrerá na casa de Magda na terça-feira e o cardápio será à base de vinhos e queijos franceses. Os convidados burgueses comem até ficarem fartos com tanta saciedade: “terça-feira /festinha na casa de /aniversário de /só queijos e vinhos france /” (automatismo psíquico)

Além disso, a epígrafe de *Gão Medalha* remete ao protagonista Grão Medalha, poderoso, com problemas de saúde. Seu corpo exala um forte odor, um líquido verde escorre-lhe do corpo e no dia do enterro, assim como ele “devorava” seus funcionários que só trabalhavam de joelhos, 169 urubus voam esperando para o consumirem definitivamente: “Então, ficou verde e coberto de escamas como os dragões que devoram crianças.”

Ademais, no conto *Os pontos de Harmonisópolis*, já incluído como fragmento na epígrafe geral da obra, há uma pequena epígrafe referindo-se às pessoas que para viverem em Harmonisópolis precisam obedecer ao Comando Geral. O conto remete o leitor ao regime ditatorial ou a um período em que predominava o autoritarismo. As pessoas que se mudam para Harmonisópolis têm sua morte no instante em que elas desobedecem ao Comando Geral. Os pontos de fogo não são comparados à morte porque esta é eterna enquanto aqueles

são efêmeros e atingem quem realmente merece. As pessoas nessa cidade encontram ares limpos e o silêncio predomina: “*Voilà les Points de Feu. Les Points de Feu ne sont pas Exactlyement comme la Mort. Cependant la Mort est là, souriante et mouvaise, Vivante et éternelle.*” (Manuscrito provençal).

No lugar da epígrafe dos contos *Curriculum mortis* e *Pôquer* tem escrito: (fragmento) em *Curriculum mortis*, Gafilhão de Saburgo III é uma pessoa pública, mas não aceita na sociedade. Não é respeitado nem pelas crianças da primeira série. É desmoralizado. Seu nome passa a ser motivo de zombaria. Protagonista que leva uma vida de fracassos, tanto na infância quanto na fase adulta. Personagem que tem dois mundos: O exterior que vai à falência e o interior que é agressivo, angustiante e que o leva ao suicídio por achar que está diante de um problema insolúvel. Personagem traído pela esposa e pelo amante (um italiano agiota chamado Anacleto Salvatore Meglianti). Espaço físico: privada onde ele se senta todas as noites e a rua onde as crianças desfilam falando seu nome / Rio de Janeiro / Paris/ A Rua do Rosário. Com efeito, em *Pôquer*, os personagens avô, pai, tio e Auriflor jogam pôquer todos os domingos no meio de apostas. O avô, sempre que pode, faz suas tramóias para ganhar os jogos. O texto vem a ser um simulacro, um traço externo de significado. Em ambos os contos, há o fragmento de personagens que têm a vida repleta de problemas.

Em *Salvatoiros*, o último conto faz um recuo temporal à Idade Média, 1148, que traz lutas e, por fim, apresenta o sopro vital. Capadotius III, Representante Estatal do Poder Absoluto de Flebius II, Coordenador das Bulas Provinciais, Escrevente do Reino, Chefe de Polícia, etc, proibiu a partir de 1º de janeiro de 1138 a ingestão de quaisquer alimentos pelo povo. Burgalês Salvatoiros - camponês sem estado - luta para derrubar a bula. Burgalês Salvatoiros institui outra bula secreta e irrevogável, anulando, desta forma, a primeira. Portanto, luta com a hierarquia. Enquanto isso, a Fada Mafalda se torna aliada de Salvatoiros e viaja projetando visões de tempo. Tudo o que a Velha Mafalda vê, parece ser uma visão sem limites. Enxerga tudo ao mesmo tempo e em todos os lugares. A epígrafe é semelhante a uma bula, no conto a terceira instituída: “... ..*con sus dos pechos cortados puestas em una bandeja.*” (Frederico Garcia Lorca).

Sendo assim, as epígrafes que estão inseridas na obra de Victor Giudice vêm no início dos contos porque, segundo Genette, elas



têm a função do aguardo de sua relação com o texto<sup>146</sup>. O que de fato pode ser provado ao relacionar epígrafe e narrativa.

## 2.4 NECROLÓGIO E O APELO À CORPOREIDADE

A prosa giudiciana possui dinâmica, comunicação e expressão. Apresenta a exploração do campo discursivo, da especificidade de suas associações entre som e palavras. Entre as várias possibilidades oferecidas ao longo na narrativa giudiciana, nota-se a acoplagem entre a ordem do visual e a ordem da audição. Ambas se entrelaçam. São percebidas passagens metafóricas, alegorias, a genialidade do autor capaz de inventar a verdade, de apontar determinadas convenções numa narrativa.

A criatividade literária de Victor Giudice no conto *Salvatuoros* explora o material do texto como potencial significante. As “superfícies textuais materiais são as formadas pelos chamados textos concretos”.<sup>147</sup> A poesia concreta acentua a exploração dos elementos fônicos do texto: o apelo à comunicação não-verbal e a valorização do campo visual. Conforme Augusto de Campos<sup>148</sup>, os poemas concretos “caracterizam-se por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade “verbivocovisual” que denota a conjugação de palavra (verbi), som (voco) e imagem (visual). Essa ênfase simultânea no verbal, no sonoro e no visual forma um só todo. O autor usa sua competência e produz um texto sofisticado por meio da simultaneidade e alternância. Essa forma coloca em evidência certa riqueza exuberante da narrativa giudiciana e surpreende de maneira eficaz o leitor.

Neste momento, é possível retornar a Hélio Oiticica que assumiu a posição de observador onisciente e, de forma minuciosa, construiu um novo mundo, baseado no real e na vivência diária. Vestiu seu espectador com as capas chamadas Parangolés, em caráter de revolta e de protesto, como se fossem extensões do corpo<sup>149</sup>, capas que fizeram com que Oiticica passasse da experiência visual para a materialidade, do tato e do movimento. Esses panos fizeram com que os espectadores ao usarem se tornassem esculturas móveis. Essas vestimentas eram vestidas, sentidas,

---

<sup>146</sup> GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*.p.135.

<sup>147</sup> BENSE, Max. *Pequena estética*.p.177.

<sup>148</sup> CAMPOS, Augusto de. *Teoria da poesia concreta*.p.40.

<sup>149</sup> FILHO, César Oiticica. *Encontros*.p.251.

desdobradas pelos participantes.<sup>150</sup> Como afirma Hélio Oiticica, era uma experiência para ser feita em contextos coletivos sem preparação prévia de querer fazer ou obter determinado resultado.<sup>151</sup> O público, ao vesti-las, fazia sua própria experiência.

Na verdade, a necessidade do Parangolé era apresentar o caráter de revolta e de protesto. Hélio Oiticica inventou essas capas em 1964. Para ele, só o experimental é que interessava.<sup>152</sup> É importante enfatizar que ele define da seguinte forma o que são os Parangólés:

são experiências simultâneas, são multiexperiências, não se trata assim do corpo como suporte da obra. Pelo contrário, é a total incorporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo.<sup>153</sup> (...) São as capas que eram feitas para vestir, elas são extensões do corpo, elas mudam, elas estabelecem uma relação do corpo com ele mesmo e da estrutura da capa com o corpo e com ela mesma.<sup>154</sup>

Diante dessas definições, a partir do momento em que o espectador veste a capa de Parangolé, o corpo passa a fazer parte da capa e já não há uma coisa separada da outra. O visual faz parte da obra e aquele que, até então, era o espectador, agora é o participante e o que passa a predominar é o estado da invenção, o novo.

Mas de que forma podemos relacionar as capas de Parangolé com a prosa giudiciana e com as definições acerca de Parangolé feitas por Oiticica? Hélio Oiticica afirma que tanto a dança quanto o Parangolé foram descoberta do corpo<sup>155</sup> e que existe uma relação entre ambas já que o Parangolé era a definitiva liberação de todas as estruturas que prendiam.<sup>156</sup>

Victor Giudice não vestiu seus personagens com as capas Parangólés, como Oiticica fez, e já foi mencionado anteriormente, mas inseriu em sua narrativa “vestimentas” próprias da década de 70 que fizeram parte da criação de um universo ficcional. Portanto, Giudice valoriza o efeito visual e a motivação fônica através do uso da vogal, como apelo à voz, ausente de significado, fora do nível semântico. Há o

<sup>150</sup> Idem. Ibidem, p.53.

<sup>151</sup> Idem. Ibidem, pp.53-54.

<sup>152</sup> Idem. Ibidem, p.251.

<sup>153</sup> Idem. Ibidem, p.229.

<sup>154</sup> Idem. Ibidem, p.233.

<sup>155</sup> Idem. Ibidem, p.240.

<sup>156</sup> Idem. Ibidem, p.241.

apelo ao som, como o ruído do vento através da linguagem. A voz e o corpo se inserem como linha dupla e a nova linguagem se reveste de movimento como os panos esvoaçantes do parangolé, fazendo com que o texto apele para a corporeidade e, assim como os espectadores de Oíticica caminham dando dinamicidade ao corpo, a narrativa giudicianiana não está estática, ela está em andamento e sua sonoridade também por meio do uso ininterrupto das vogais:

A vassoura da Velha Mafalda, a fada malvada de mil cento e quarenta e oito e tantos anos de idade – mil cento e quarenta e oito de passado, tantos de futuro – está amarelando meia volta para atravessar os espaços retornantes, levando o mistério vital roubado ao Futuro. As turbinas foram acionadas ao máximo, porque Mafalda quer encher as distâncias de clarões dourados, projetar visões do tempo em seu eterno ir e vir pelos ventos gemeeeeeeeeee

A legião de astronaves manchando os ares de ardência metálica, o

-----  
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiee  
 eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee

homem morto na lua putrefata ao primeiro contacto orgânico,

-----  
 eeeiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
 oooooooooooooooooooooooooooooo<sup>157</sup>

(...)

No conto “Salvatouros”, o personagem Buralês Salvatouros (ou Salvatauri) sofre um acidente aéreo, sobrevive, Fúlvia Caprina, sua amante, trata de suas feridas. Salvatouros vê a fada malvada, Mafalda, chegar perto dele, após presenciar o jato de enxofre da vassoura dela que riscou a noite de amarelo. Salvatouros, em um determinado dia, montou na vassoura que, segundo a Velha Mafalda, era “um produto do século XXII, uma transformacional molecular”. Mafalda ligou as

<sup>157</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. pp.174 -79.

turbinas e o artefato se deslocou para o espaço. Logo após, ambos retornaram para a terra.

Essa estratégia e estilo utilizados no último conto da obra culminam em um momento de uma extraordinária epifania. No Natal de 1148 nasce o menino, filho de Fúlvia Caprina, pulverizado por Mafalda com o cristal da vida.<sup>158</sup> Esse retorno no tempo é uma projeção do presente. É um jogo de desdobramento e de retomada de uma purgação física e espiritual, onde a dualidade vida e morte existirão, mas permanecerá acesa a chama vital e a transitoriedade. A visão, o entusiasmo e a condição de um novo homem consolidam-se e fortalecem-se quando sentem seus direitos recuperados. Assim, como o apelo e o convite à corporeidade já se manifestam na própria capa de *Necrológio*, manifestam-se também no final da obra.

Ao dar continuidade a esses jogos grafovisuais, o concretismo do fragmento seguinte, inserido no conto “*Grão Medalha*”, coloca o leitor mais a par da comunicação visual do que da verbal e o autor explora o significante, o aspecto material, através do cifrão, símbolo de unidade monetária.

Desalmados anos. Medalhinha medalhudo e magriço, medalhado de medo. Medalha magro magrão, medalhando Medalhão até Grão Medalha. Depois, medonho, amealhando montanhas metálicas, sonantes e cortantes, em contas bancárias: os juros de clandestina agiotagem nas contagens dos dias trinta de tanta abastança.

\$ \$ \$

\_\_ Grão Medalha, você sabe quem se matou?

\_\_ Não sei nem quero saber. Não era só a mim que ele devia, era?

\$ \$ \$

\_\_ O senhor já assassinou a família toda. Não adianta. Dia trinta desconto o cheque.

\$ \$ \$

---

<sup>158</sup> Idem. Ibidem, p.179.

\_\_ Alô. Seu cheque foi devolvido.

\_\_ . . .

\_\_ Ora, não se faça de inocente. Estava sem fundos.

\_\_ . . .

\_\_ Quanto já me pagou de juros? Isto não interessa. Eu quero saber é do cheque. Como é que fica?

\$ \$ \$

\_\_ Dez por cento?

\_\_ No primeiro mês. No segundo passa pra quinze. OK? Faz o cheque.

\$ \$ \$

\_\_ Mas a senhora não recebeu o seguro de seu marido? Então. Vê se sobra um pouquinho pra mim. Amanhã mando apanhar o cheque.

\$ \$ \$

\_\_ Claro. São dois milhões. Menos dez por cento dá um e oito. Assina o cheque. Toma.

\$ \$ \$

\_\_ É só encher o cheque. Não. A data não.

\$ \$ \$

\_\_ Faz dois cheques. Um pra setembro outro pra outubro.

\$ \$ \$

\_\_ O banco disse que a assinatura do cheque não confere.

\$ \$ \$

\_\_ Se não cobrir até dez e meia o banco devolve o cheque.

\$ \$ \$

\_\_ Veja lá. O cheque é pro dia trinta.

\$ \$ \$

\_\_ Rasga este cheque e faz outro.

\$ \$ \$

\_\_ Onde está o cheque?

\$ \$ \$

\_\_ O cheque.

\$ \$ \$

\_\_ O cheque.

A transcrição acima é gráfica e, ao mesmo tempo, sonora. Giudice abre espaço para os elementos não-verbais: o grafismo que se relaciona com a materialidade do som. O texto trabalha com a questão do dinheiro - milhões - cheque. Durante as quinze vezes em que os cifrões aparecem, o autor apela para a comunicação não verbal que sugere um movimento contínuo reforçando a ação expressa pelo dinheiro. No processo compositivo, Giudice explora o elemento visual abrindo espaços entre os diálogos e nas lacunas ao utilizar os cifrões reproduz efeitos lúdicos enquanto jogo gráfico.

Assim sendo, as transgressões de ordem formal na obra giudiciana estão ligadas ao experimentalismo e justificam-se pelo contexto histórico de 70. Cada época tem suas próprias exigências. Compreender esta disparidade talvez seja entender o momento histórico em que *Necrológio* foi escrito: um processo complexo incluindo fatores políticos, econômicos e culturais, que se reflete em todas as dimensões do ser humano.

Em meio a essa época, a população sentiu forças de voltar a lutar pelo retorno da democracia, houve a valorização da expressividade e da emoção. Os artistas usavam cores denunciante. Linhas e formas a fim de representarem o mundo semelhante à realidade exterior. A criatividade nos seus respectivos experimentalismos marcou um momento extremamente inventivo nas artes brasileiras. Tornou-se um período decisivo dando impulso a muitos campos. Outros desenvolveram novas formas de pintar, criar, compor e escrever com a

intenção de se atualizarem e de fazerem com que toda a sociedade se envolvesse no processo de reestruturação.

Sem dúvida, era importante que as pessoas se unissem e se mobilizassem para que o processo de redemocratização refletisse e a renovação da sociedade significasse empenho na defesa da dignidade humana, no seu crescimento e acima de tudo na sua honra. A forma de estagnação deveria ser superada e as coisas deveriam ser conduzidas imediatamente ao futuro. Para Giudice, em *Necrológio*, está o conjunto que torna sua obra singular.

## 2.5. NECROLÓGIO E A INSTITUIÇÃO COMO PERSONAGEM

As instituições nas mais variadas práticas aparecem como organizações relacionadas ao sistema de repressão e à produção econômica. Conforme Albuquerque, a totalidade concreta “instituição” é o fruto de um trabalho de abstração e por ser fruto de um trabalho do pensamento, nada se pode dizer sobre sua essência, mas sim sobre a essência do trabalho que a constitui.<sup>159</sup> Além disso, uma empresa é uma instituição econômica e o econômico é o domínio dos meios.<sup>160</sup>

A vida se repete a cada dia nas suas mais diversas funções e instituições. É do conhecimento geral que as instituições sociais são uma forma de proteger a sociedade através de normas e sanções que mantenham a organização de um grupo e satisfaçam as necessidades das pessoas que compõem tal associação. Para que isso ocorra, elas precisam ser reconhecidas mesmo que sejam conservadoras. O que importa é manter a ordem e cada um que a ela pertença se sinta protegido. É por meio das instituições que padrões são estabelecidos, mas podem e são alterados quando necessário.

Uma figura importante na instituição é a imagem dos gerentes. Para fazer um bom planejamento e obter diretrizes para sua organização, bancária ou não, é necessário obter eficiência e eficácia. O gerente deve basear-se no conhecimento, raciocínio, intuição e experiência. Além do mais, o gerenciamento requer habilidades técnicas e um senso de compromisso para com os elementos morais e filosóficos.

As instituições judicianas funcionam como personagens e, além disso, revestidas dos atributos da soberania são encarregadas de demarcar o bom e o mau, reconhecê-los sancioná-los.<sup>161</sup> Cada

---

<sup>159</sup> ALBUQUERQUE, J.A. Guilhon. *Instituição e poder: a análise concreta das relações de poder nas instituições*. p.21.

<sup>160</sup> Idem. *Ibidem*, p.34.

<sup>161</sup> ALBUQUERQUE, J.A. Guilhon. *Instituição e poder: a análise concreta das relações de poder nas instituições*. p.94.

instituição produz sua especificidade de realizações seja em *O arquivo, Sinephryza, A válvula, Grão Medalha, Os pontos de Harmonisópolis, In perpetuum, Curriculum mortis, Pôquer e Salvatouros*. Em todos esses contos a instituição varia na sua forma de ser chamada e ocupa seu papel de personagem nas mais diversas temáticas: Instituição social, organizacional, familiar e bancária. Não importa a que classificação a instituição pertença, o que interessa é que em todas essas narrativas a alienação surge como modalidade da relação com a instituição e por seu intermédio, da relação com a história.<sup>162</sup>

Os contos acima mencionados enfatizam a instituição de forma intensa, mas um dos que melhor destaca é o *In perpetuum*. Debi Mediocriz, protagonista, vive em uma pensão e diariamente, de segunda a sexta, pega uma condução e se dirige para seu local de trabalho em um banco, edifício cinzento com portas de ouro<sup>163</sup>, no centro da cidade para dar continuidade àquilo que fez na véspera. Ao chegar ao escritório, cumpre a rotina de sempre: assina o ponto, guarda seu blusão azul no armário, veste uma camisa amarelada, coloca uma gravata marrom. Conforme Albuquerque, o uso do uniforme não tem somente uma função simbólica, mas permite identificar<sup>164</sup>. Com esta identificação, acena aos colegas, senta-se, tira da gaveta uma porção de fichas brancas.

Debi Mediocriz, nome talvez oriundo da aglutinação de débito e proveniente de medíocre, sofrível, passa o dia inteiro na tentativa de encontrar uma diferença mínima de centavos em um total de milhões, imposição feita por seu gerente. Experiência em vão. Só tem pausa na hora do almoço para engolir um sanduíche de queijo com presunto, um ovo cozido e um chope. Ao retornar ao trabalho observa as vitrines de crediário e escarra na calçada antes de adentrar seu local de labuta. À tarde tem uma parada para ir ao banheiro e escarrar novamente. Debi conta até a noite e não encontra a diferença. Finalmente tira seu uniforme, pega o ônibus até a pensão, vai a um botequim até as 22h e 40 minutos e retorna à pensão para dormir o maldormido de sempre e acordar antes das seis para mais um dia de trabalho no banco.

*In perpetuum* é uma narrativa circular, inicia e termina com a mesma cena, com o acordar do protagonista para cumprir seu papel de funcionário. Esse episódio é característico do que se passa em uma instituição. O próprio nome afirma, para sempre, perpetuamente.

---

<sup>162</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. p.139.

<sup>163</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p. 94.

<sup>164</sup> ALBUQUERQUE, J.A. Guilhon. *Instituição e poder: a análise concreta das relações de poder nas instituições*. p. 133.



Durante longos anos um funcionário desempenha sua jornada de trabalho.

*Necrológico* é o conjunto de instituições, no entanto uma que se destaca é a do Banco. Para James C. Ellert, os bancos existem como instituições financeiras diferentes apenas devido a requisitos legais arbitrários, porém socialmente aceitos.<sup>165</sup> No conto *In Perpetuum* o Banco do Brasil é a instituição que tem relação com a vida do autor que foi funcionário por mais de vinte anos. No ambiente do Banco do Brasil, Victor Giudice, ao contrário de Debi Mediocriz, fazia o terror da hierarquia com sua irresistível tendência a satirizar o cotidiano, jogar pelos ares as formalidades. Os formulários burocráticos lhe serviam para fazer intervenções poéticas e a rotina do trabalho lhe inspirava situações de comédia.<sup>166</sup> Durante três anos, assinou a coluna Intervalo, especializada em música erudita, no Jornal do Brasil.

O Banco do Brasil é uma instituição financeira. Sua missão, segundo sua filosofia corporativa, é "ser a solução em serviços e intermediação financeira, atender às expectativas de clientes e acionistas, fortalecer o compromisso entre os funcionários e a empresa e contribuir para o desenvolvimento sustentável do país".<sup>167</sup> Além disso, o Banco do Brasil é uma instituição espalhada por muitos países, com agências, postos, funcionários, estagiários, contratados temporários e adolescentes trabalhadores.<sup>168</sup>

Nas instituições giudicianas que assumem a função de personagens empresariais, não há uma flexibilidade por parte do gerente quando se lida com o controle orçamentário. A margem de erro está sempre presente nas contas e as exigências gerenciais impedem que o personagem tenha tempo suficiente de almoçar e fazer suas necessidades fisiológicas, fazendo com que ultrapasse a carga horária prevista. Ao fazer uma análise de *In perpetuum*, é possível ver que para não empobrecer nem destruir a moral de uma organização, é preciso apurar custos com precisão o que implica ter uma administração cuidadosa. Conforme Roldo Goi Junior, o controle de custos deve ser parte da rotina diária<sup>169</sup> de uma instituição. Isso faz com que seja possível fiscalizar os gastos.

Além da instituição bancária e da relação entre Debi Mediocriz e o gerente, no conto *In perpetuum*, nas instituições giudicianas existe

<sup>165</sup> ELLERT, James C.[et al.]. *Administração financeira em bancos*. p.10.

<sup>166</sup> Disponível em <<http://www.victorgiudice.com/index.html>> Acesso em: 28 out. 2011.

<sup>167</sup> Disponível em <[http://www.wiki.advfn.com/PT/banco\\_do\\_Brasil](http://www.wiki.advfn.com/PT/banco_do_Brasil)>Acesso em: 30 jan.2012.

<sup>168</sup> Disponível em <[http://www.wiki.advfn.com/PT/banco\\_do\\_Brasil](http://www.wiki.advfn.com/PT/banco_do_Brasil)>Acesso em: 31 jan.2012.

<sup>169</sup> GOI JUNIOR, Roldo. *Prática de gestão* .p.51.

uma relação hierárquica de autoridade versus obediência onde leis, regras e padrões vencem. Para alguns personagens, como João, em *O Arquivo*, Senhor Franciseh, em *A Válvula*, os personagens de *Os Pontos de Harmonisópolis*, há a preocupação de agir de acordo com aquilo que é estabelecido e, portanto, cumprir ordens. Grão Medalha, em *Grão Medalha* usa seus poderes e seus subordinados levam uma vida administrada formalmente. Eles não contestam. Apenas em um conto existe uma reclamação por parte de uma pessoa simples com relação às regras impostas. Em *Salvatoiros*, o chefe Capadotius III, Representante Estatal do Poder Absoluto de Flebius II, Coordenador das Bulas Provinciais proíbe a ingestão de quaisquer alimentos pelo povo. No entanto, Burgalês Salvatoiros não se intimida e luta para derrubar a bula. Ele com esforço consegue vencer essa disputa.

Já a instituição familiar, representada nos contos *Sinephryza*, *Curriculum mortis* e *Pôquer*, mostram que não passa de uma instituição perturbada e fora da conduta habitual familiar. São agregações sociais que enfrentam constantes problemas, não assumem um caráter institucional coletivo com as demais instituições. Vivem de forma isolada. Em *Sinephryza*, Bebê, homossexual, vive com uma idosa e três súditas. Em *Curriculum mortis*, Gafilhão é traído por sua esposa e pouco se importa com o filho Gafinho. Em *Pôquer*, na sacada do primeiro pavimento, na sala de estar da casa de Auriflor, em mais um domingo, como sempre, aos domingos tem jogo de pôquer, Auriflor, o avô, o pai e o tio se reúnem. Auriflor entrega ao pai uma caixa de madrepérola que contém dois baralhos. Um deles de fabricação espanhola. Chegam dois visitantes. O jogo começa. Apostas e tramóias são feitas. Jogam até quatro horas da madrugada. Logo após, castigam o avô com quarenta e nove chineladas enquanto o chamam de “ladrão sujo”.

As instituições judicianas na sua maioria não valorizam os valores humanos. Isso ocorre como uma analogia ao período ditatorial dos anos 70 onde dificilmente empregados e gestores, pais e filhos, maridos e esposas conseguiam interagir e colocar seus pontos de vista, receber e dar informações dificultando os canais de comunicação entre ambos.

Em *Necrológio*, a instituição surge como personagem porque ela assume o papel e as funções do mesmo. Ela está envolvida tanto com agressões físicas, repressivas, com a mortificação provocando-a ou não realmente. A exclusão se institucionaliza e o enclausuramento acontece. A instituição judiciana valoriza as chefias, os controladores e disciplinadores e não incentiva a competência, a qualidade, a melhoria

contínua porque ela tem o poder de decisão, é idônea e tem a capacitação e todos os requisitos capazes de produzirem efeitos favoráveis para si e não para o outro. O que está em jogo é que em tempos ditatoriais as instituições viviam no meio de exigências e o modo soberano de institucionalização criava efeitos repressivos aos seus subalternos.

Sendo assim, Victor Giudice, apresenta nas narrativas mencionadas a estrutura rígida ou a conduta em relação à obediência ou não desempenhada dentro de cada instituição seja esta organizacional seja familiar. As punições ou privilégios são admitidos conforme o modo de institucionalização dominante em cada conto, porém cada instituição não deixa de estabelecer sua própria hierarquia. A instituição como personagem nos contos giudicianos aumenta ou diminui o impacto do ambiente externo da década de 70 conforme as ferramentas e métodos disponíveis no momento em que as narrativas são desenvolvidas. *Necrológio* e a instituição são mais uma das estratégias utilizadas por Victor Giudice ligadas ao experimentalismo da década de 1970.



## CAPÍTULO III

### MORTE E HUMOR EM NECROLÓGIO

*“A morte é bem a impassível,  
a indiferente, a implacável.”*  
Salomão Jorge<sup>170</sup>

#### 3.1. A MORTE

Para escrever sobre morte, talvez seja melhor iniciar através de uma referência à Bíblia, mais especificamente aos capítulos iniciais de *Gênesis* onde está exposta a origem do mundo e da humanidade, sua criação, a origem do mal, bem como o rompimento com a fraternidade. É em *Gênesis* que se vê que a desobediência do homem e da mulher custou-lhe a morte,<sup>171</sup> preço que se paga pelo pecado. A partir daquela época o ser humano virou conhecedor do bem e do mal.

Desde então, o homem foi avisado de que a terra produz espinhos e ervas daninhas, que ele deve comer o pão com o suor do seu rosto, até que volte para a terra, pois foi dela que ele foi tirado, isto é, ele é pó e ao pó voltará.<sup>172</sup> Portanto, desde esse início, a morte tem sido analisada em diversas culturas e crenças. O paradoxo entre o bem e o mal, o prêmio e o castigo, aprovação e a reprovação dos atos humanos não deixa de ser uma menção à vida e à morte dos humanos. O que está no consciente de todos é que a morte é o próprio fim, o grande limite inevitável. Dessa forma, o morrer, o deixar-se morrer e o depois da morte são questionamentos do cotidiano, mas ninguém tem a certeza de suas respostas.

Tanto nas civilizações orientais quanto nas ocidentais, as exéquias permanecem até o nosso dia a dia. É comum o homem dissimular a realidade presente por meio de elementos que o distanciem do que realmente está acontecendo como festividades, usar maquiagem, música ambiente, dar preferência aos cemitérios transformados em plenos jardins na tentativa de suavizar o impacto que tal cessação da vida traz. Outras formas de abrandar a morte com mais serenidade e sem tanto pavor são a cremação ou o congelamento do corpo em temperaturas baixas. Além disso, são utilizadas estratégias por meio das

---

<sup>170</sup> JORGE, Salomão. *A estética da morte*.p.20.

<sup>171</sup> BÍBLIA SAGRADA. Edição pastoral. p.16.

<sup>172</sup> Idem. *Ibidem*, p.17.

artes, esculturas, artesanatos, nas políticas, nas piadas, religião, filosofia, música, teatro, cinema a fim de explicar sua origem e natureza, bem como esclarecer essa agressividade que é tão dolorida e deixá-la um pouco mais amena e menos angustiante.

O que é necessário ressaltar é que dos viventes o homem é o único que tem consciência de sua finitude. Ele é prudente e consegue discernir os momentos. Tem o conhecimento de que existe. Conforme Ecclesiastes,<sup>173</sup> há tempo para guardar e tempo para jogar fora, tempo para calar e tempo para falar, tempo para amar e tempo para odiar, tempo para a guerra e tempo para a paz e tempo para nascer e tempo para morrer. Por isso, o homem sabe que tanto a vida como a morte são processos naturais, e não se importa se a vida lhe traz dor, tristeza ou a não realização dos seus projetos. Muitos gostam de viver apesar dos acontecimentos lhes trazerem algo contrário ao projetado em seus pensamentos. Enquanto para uns a morte pode ser o remédio para tudo, pode ser a forma de chegarem ao tão esperado “paraíso”, outros têm em mente que é melhor sofrer do que morrer. Apesar de alguns demonstrarem familiaridade com a morte, há aqueles que a temem e querem distância dela.

A morte é um mal radical que atinge o ser humano na sua integridade, mas que ocorre naturalmente como respirar, dormir, alimentar-se. Diante do cessar das funções vitais, a morte é abordada às vezes de forma negativa. Outras, de maneira positiva. O que cabe aqui ressaltar é que, na literatura, o tema da morte aparece de forma abrangente, de vários modos, como conformismo, indiferença, esperança ou liberdade.

A questão da morte na década de 70 podia ser vista num primeiro momento como uma contingência no caminho da sonhada “vitória”, da “redenção” da humanidade, da criação do “homem-novo”: “resistir é viver, mas é também, no seu limite, morrer pela vida”.<sup>174</sup> Além disso, nessa época, para Ridenti, morrer por uma causa, levar a própria opção de vida até as últimas consequências não era algo absurdo<sup>175</sup>. Conforme Luigi é na morte que o revolucionário encontra o cúmulo da glória, a plena justificativa de sua história, o túmulo da vitória.<sup>176</sup> Portanto, muitos optavam por caminhar decisivamente rumo ao fim de tão grande batalha

---

<sup>173</sup> Idem. Ibidem, p.862.

<sup>174</sup> NETO, 1985 apud RIDENTI, 1993. p.266.

<sup>175</sup> RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. p. 267.

<sup>176</sup> LUIGI, Moscatelli. *Política da repressão: força e poder de uma justiça de classe*. p.156.

chamada vida. A ação de um suicida torna evidente que não só nos tempos ditatoriais, mas ao longo do ciclo vital,

as tensões exacerbadas da vida, a enorme variedade de fatores de pressão social, as interações múltiplas e o mecanismo da competição e conflito favorecem, em meio a outros motivos ou não, o tipo de desajuste que leva a um estado de desorganização pessoal extrema.<sup>177</sup>

O homem quanto mais sente temor da morte, mais se empenha em buscar formas de negá-la. A palavra morte reproduz a imaginação relacionada ao desespero, ao luto, à dor, enfim a conotações negativas. Morte e vida estão sempre entrelaçadas. É possível sentir angústia diante da morte porque para muitos, esta é um absurdo.

O homem se mobiliza e se volta à reflexão, busca recursos a fim de encontrar um sentido para sua vida e dar continuidade a ela. Ao contrário, quando este quer celebrá-la e sabendo que a morte de um ser reflete num grupo social, não tendo mais a crença na sobrevivência, ele se torna um sujeito ativo no processo de morrer e provoca o seu próprio fim.

Em *Necrológio*, a morte não é banida da vida de adultos. A temática da morte, anunciada antecipadamente no título da obra de Victor Giudice, surge de forma mais detalhada em *Grão Medalha*, *Curriculum Mortis*, *Sinephryza* e *Os pontos de Harmonisópolis*. No primeiro, ela é o resultado de um processo lento e degradante, isto é, o personagem já em vida se decompõe, se deteriora, apodrece e junto vem a consciência do próprio fim. Embora o fator econômico fosse atuante, de nada serviu para impedir tal perda. Aqui a morte não deixa de ser um tema macabro porque o corpo humano já inicia em vida a sua própria decomposição e a imagem repugnante da corrupção começa a perturbar o leitor. Assim, as vaidades do poder e da riqueza do protagonista da narrativa dão lugar à ameaça da morte e à fragilidade da vida de Grão Medalha

Enquanto isso, no segundo conto, o personagem em estado de plena saúde física, se suicida. Ele deixa se influenciar intensamente pelas circunstâncias externas. Sua morte é súbita, vira um drama social que implica diretamente o outro. No terceiro, o jovem Bebê após matar a tia, se suicida. Em *Os pontos de Harmonisópolis*, a morte se manifesta

---

<sup>177</sup> MIRANDA ROSA, F.A. de. *Patologia social: uma introdução ao estudo da desorganização social*. pp.172-173.

quando há desobediência ao Comando Geral. Portanto, são experiências diferentes, vividas pelos personagens e que culminam com a mortalidade.

Silviano Santiago afirma que nos vinte anos após 64, os donos do poder assumiram o poder conservador.<sup>178</sup> Assim sendo, a literatura procurou mostrar nesse período quem de fato era soberano não se omitindo quanto às atitudes e comportamentos desse dirigente. No entanto, a literatura não se deixou abater e nem por isso se caracterizou pelo pessimismo e pelo lado negativo da vida. Pelo contrário, procurou fazer a desassociação de palavras e ver na dor a felicidade. Como constata Silviano, o grito da alegria era dado no momento mesmo em que o corpo do artista era dilacerado pela repressão e a censura.<sup>179</sup> Portanto, a alegria desabrochou no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor.<sup>180</sup>

Com tudo isso, na literatura giudiciana de 1972 fica visível o momento em que o autor aproveita-se da conduta das forças militares e transforma sua narrativa, por mais dolorosa que seja sua temática, no caso a morte, em sério-cômico, um campo da literatura carnavalesca que, por sua vez, conforme Bakhtin conceitua-se como sendo a literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco.<sup>181</sup> Tal autor acrescenta que a transposição do carnaval para a linguagem da literatura é o que se chama carnavalização da literatura.<sup>182</sup>

Para Affonso Romano Sant'Ana, a carnavalização está inserida nos traços do inconsciente social, através do estudo do riso, das antíteses entre vida e morte, religião e festa, violência e orgia, inverno e primavera, carnaval e quaresma.<sup>183</sup> Nessa inversão de papéis, lixo e luxo, sacro e profano, velho e novo, bem como no deslocamento de significados, instaura-se a carnavalização. Sendo assim,

a carnavalização ajudou constantemente a remover barreiras de toda espécie entre os gêneros, entre os sistemas herméticos de pensamento, entre diferentes estilos, etc., destruindo toda hermeticidade e o desconhecimento mútuo, aproximando os elementos distantes e unificando os dispersos.

---

<sup>178</sup> SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. p. 20.

<sup>179</sup> Idem. *Ibidem*, p.25.

<sup>180</sup> Idem. *Ibidem*, p.26.

<sup>181</sup> BAKHTIN, Mikhaïl. *Problemas da poética de Dostoiévski*. p.122.

<sup>182</sup> Idem. *Ibidem*, p.140.

<sup>183</sup> SANT'ANA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & Cia*. p.94.



Nisso reside a grande função da carnavalização na história da literatura.<sup>184</sup>

Portanto, é possível o leitor se deparar com uma literatura carnavalizada de Victor Giudice quando encontra o humor na temática morte. Conforme Nadine Habert, o humor e a sátira foram afiados instrumentos de crítica e, nesta linha, marcaram época.<sup>185</sup> Na obra giudiciano o humor está carregado de expressividade ao estar inserido nas temáticas históricas, políticas e sociais. Para Maria Hermínia e Luiz Weis, o convívio com a censura exigia dos profissionais fartas reservas de humor.<sup>186</sup> Afinal, para Silviano Santiago, na literatura após 64 a alegria foi o que permitiu que se alicerçasse a possibilidade de o artista afirmar - sempre em oposição às forças do terror, do dilaceramento e da dor - pelo sim.<sup>187</sup> Portanto, sob o viés da carnavalização e do cômico sério, a morte se torna protagonista nos contos *Grão Medalha*, *Curriculum mortis*, *Sinephryza* e *Os pontos de Harmonisópolis*. No entanto, como um tema tão polêmico, dramático e forte pode estar relacionado à carnavalização e, por conseguinte, ao humor? Ao ler as narrativas mencionadas acima é mais fácil compreender o porquê desta caracterização nas narrativas.

O Brasil é o país dos carnavais,<sup>188</sup> festividade cujo sinônimo é alegria e contentamento para aqueles que desejam e se comprometem com isso. Há uma mistura de riqueza cultural do país: festas pagãs, fé e religiosidade. Nesse curto período os objetos são personificados e não importa que periferia e cidade, intelectuais ou não, calçados e descalços, ornamentados ou não estejam juntos. Preconceito e diferenças sociais se desfazem e esse instante, como afirma Roberto da Matta, promove a abertura da casa para a rua e da pobreza para a riqueza.<sup>189</sup> No carnaval, grupos sociais e marginalizados, vítimas de preconceito racial e social são aceitos e as contradições e negociações se acentuam nessa época. Para Napolitano, carnaval é o período onde se inverte as regras do mundo.<sup>190</sup> O que interessa é a realização das fantasias até então projetadas durante um ano, meses ou alguns dias e transformadas em cenários ativos e vivos. Para Balandier,

<sup>184</sup> BAKHTIN, Mikchail. *Problemas da poética de Dostoievski*. p.154.

<sup>185</sup> HABERT, Nadine. *A década de 70 : apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. p. 39.

<sup>186</sup> ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares e WEIS, Luiz. Carro Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar, in SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. p.356.

<sup>187</sup> SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da Letra*. p.26.

<sup>188</sup> KRULIK, Catherine. *Carnavais do Brasil*.p.21.

<sup>189</sup> MATTÁ, Roberto da. *Universo do carnaval: imagens e reflexões*:p.45.

<sup>190</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*. p.28.

a inversão é o processo que permite virar o tempo no avesso, metamorfosear a escassez em abundância, o acabamento em consumo, romper as censuras e as conveniências, em proveito da festa, dar lugar às contestações, dissolvendo-as na irrisão e na diversão coletiva.(...) O carnaval procede pela inversão: Substitui o dia pela noite, o domínio privado pela rua. Ele metamorfoseia o universo social das cidades.<sup>191</sup>

Referindo-se ao processo de inversão, Roberto da Matta constata que o carnaval é um rito em que o princípio social da inversão é aplicado de modo consistente. Mas inverter é apenas um mecanismo lógico, e nem sempre conduz o evento social numa mesma direção.<sup>192</sup> Além disso, no carnaval a festa enfatiza uma dissolução do sistema de papéis e posições sociais, já que os inverte no seu decorrer, havendo contudo uma retomada desses papéis e sistemas de posições no final do rito, quando se mergulha novamente no cotidiano.<sup>193</sup>

E é nessa inversão de valores que Grão Medalha, Gafilhão de Saburgo III, Bebé, e alguns personagens de *Os pontos de Harmonisópolis* se manifestam na sociedade brasileira. O primeiro obtém sua morte por meio do apodrecimento em vida. Ele apodrece antes de morrer. Gafilhão de Saburgo III antecipa o fim de seu ciclo vital por meio do suicídio. Ele prefere morrer a viver, o que confirma o mito do carnaval: onde há a insatisfação com a sociedade existente que se mistura ao desejo de uma “outra sociedade”.<sup>194</sup> Tal sociedade para Gafilhão estaria livre das desordens mundanas. Bebé se suicida com a pistola de borracha que matou a tia Sinephryza. Em *Os pontos de Harmonisópolis*, cidade aparentemente liberta de todos os males, através do Comando Geral, praticamente proíbe o ato de pensar. Logo, são mortes que fogem ao ritual e o autor na mais diversificada morte de cada personagem, por pior que seja esse momento, encaminha para o lado o cômico.

Nos contos *Grão Medalha*, *Curriculum mortis*, *Sinephryza* e *Os pontos de Harmonisópolis* as figuras femininas surgem nos termos de trabalhadora - putana - virgem-trabalhadora respectivamente. Cada uma se destaca no seu papel, mesmo que enfrente conflitos culturais. Nesse jogo de identificações e diferenças, de fragilidade e da exaltação

---

<sup>191</sup> BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. pp. 54 -55.

<sup>192</sup> MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*.p.169.

<sup>193</sup> Idem. *Ibidem*, p.69.

<sup>194</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*.p.184.

feminina, cada tipo de mulher em seu respectivo lugar e função possibilita mostrar as oposições existentes tanto no dia a dia quanto nas manifestações carnavalescas onde a inversão é tematizada no discurso da carnavalização.

### 3.2 A MORTE NO CONTO GRÃO MEDALHA

A narrativa circular do conto “*Grão Medalha*” inicia com os funcionários e amigos do Senhor Medalha no enterro do protagonista e termina quando o narrador conta a vida desse homem, inclusive todos os detalhes de sua morte e enterro. Portanto, o início e o fim da narrativa se voltam para a questão morte. A epígrafe: “Então ficou verde e coberto de escamas como os dragões que devoram crianças” antecipa o enredo a que o leitor terá acesso. A morte surge no aspecto físico de Grão Medalha e no psicológico de seus quatrocentos e onze mil quinhentos e setenta e sete funcionários das Indústrias Medalha S.A. quando o “dragão” Medalha “devora” física, psicológica e socialmente esses homens e mulheres que trabalham dia e noite a fim de que tal organização não pare de produzir.

Grão Medalha, na sua juventude, preocupava-se com orgias e com os não afazeres. No entanto, o tempo o fez sofrer a transmutação e de moço Medalhinha, passou a ser o homem Medalha por meios ilícitos, fazendo com que o metal das moedas de suas contas bancárias o condecorasse pelo resto da vida. Portanto, Grão Medalha é um homem que se transforma da juventude em diante. Não fazia nada e mudou para pior. Virou explorador do seu operariado industrial. O fato de ter as Indústrias Medalha S.A. transforma gradativamente seus hábitos e a vida de seus operários.

Grão Medalha e Senhora Medalha fazem sua viagem de núpcias e aproveitam para visitar os meios industriais europeus. Dessa forma, trazem aspectos administrativos para serem adotados nas Indústrias Medalha S.A. A vida do Sr. Medalha gira em função de acionistas e ampliação da empresa, que ocupa uma área de dois quilômetros quadrados, onde a aglomeração de funcionários, bem como o crescimento das indústrias fazem com que o contato de Grão Medalha com a industrialização se processe de forma gradativa e quase inconsciente. Afinal, quem secretaria o Senhor Medalha é Dona Marilinda, mulher que tem maior proximidade com os chefes de departamento, do setor, escritório e do funcionalismo. Ela tem maior influência com as secretárias, escriturários, almoxarifes, zeladores e operários. Os funcionários vivem em espécie de alienação proletária.

Os indivíduos das Indústrias Medalha S.A. “morrem” à medida que deixam de viver certas etapas específicas de operários dignos e vivenciam outras pertencentes a explorados e a condenados.

Dona Marilinda é uma supervisora que empenna sua energia intelectual e emocional em prol das Indústrias Medalha S.A., com eficiência e rapidez, porque também poderá ser substituída. Para tanto, é preciso Dona Marilinda ser capaz de reavaliar suas estratégias e reinventar seu setor. Afinal, o desenvolvimento prevendo o futuro do setor, parece ser mais exigente do que o cenário atual.

Cada um deve cumprir rigorosamente o regulamento e viver em constante obediência ao que lhe for imposto. O recorte feito desse conto *Grão Medalha* explora uma dimensão singular. O senhor Medalha pode ser observado pelo viés da política com ampla visão da época ditatorial. A questão está frequentemente estampada no comportamento de seus quatrocentos e onze mil, quinhentos e setenta e sete funcionários que trabalham seguindo um regulamento. Todos se curvam diante de seu chefe, o objetivo é abaixar a cabeça e andar de joelhos. Necessitam andar de joelhos e têm direito apenas a dois pares de joelheiras por mês. Obedecem as ordens dadas pela secretária Dona Marilinda ou pelo próprio patrão.

Diante de tal organização capitalista e industrializada, a democracia passa a ser um desafio para tamanho número de funcionários. Ao se ajoelharem diante de seu chefe, nessa posição desconfortável, conseguem expor o artificialismo das Indústrias Medalha S.A. Essa experiência do movimento operário torna evidente que a morte não física, mas sociocultural pode ser possível a partir do momento em que a transmissão da mensagem entre patrão e funcionário não ocorre com a palavra falada e sim por meio de gestos, expressões faciais e outros atos comunicativos não-verbais. Os funcionários começam a encurtar seu ciclo vital quando a estagnação, a retração e a desmotivação predominam em seus setores.

Conforme Chevalier, os joelhos são o símbolo da autoridade do homem e do seu poder social.<sup>195</sup> Portanto, ao dobrá-los, os funcionários estão se impondo à vontade do patrão, numa espécie de adoração e submissão. Do ponto de vista econômico, para se garantir financeiramente, essas massas controladas por seu chefe, obtêm disciplina absoluta no trabalho. Essa expansão da classe operária

---

<sup>195</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain.; SUSSEKIND, Carlos. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. p.517.

colabora para a ascensão da empresa e, quanto mais dela se exige trabalho, menos recebe.

De forma indireta, aqui se lida com o tema da tortura e com a natureza ditatorial do regime. Entre as inúmeras possibilidades de trabalho que poderiam ser oferecidas, incorpora-se aos funcionários a polêmica infundável: treinamentos sob as instruções de um chefe de funcionalismo. No entanto, não há que subestimar a tradição das Indústrias Medalha S.A. porque a luta da população trabalhadora e as reivindicações não existem. Os funcionários fazem-se de mudos porque inexistem demonstrações. Eles devem exercitar as instruções que cabem a eles, ou seja, curvar-se, abaixar bastante a cabeça e ficarem em círculo. São pessoas reunidas para um fim particular: círculo do trabalho. Porém, dão voltas em si mesmas e estão distantes de focarem um futuro com novas perspectivas. Não conseguem quebrar o círculo vicioso e o de fogo que lhes são impostos, vivendo em constante repetição e monotonia. Existem treinamentos rigorosos simulando a visita do tirano e “dragão” Grão Medalha.

Além do mais, esse processo vivido ultrapassa as dimensões de consciência física e afeta o lado emocional e mental dos funcionários daquela organização capitalista. As massas trabalhadoras das Indústrias Medalha são enganadas pelo chefe burguês e seu aniquilamento como seres humanos antecipa - lhes a morte não física, mas psicológica por meio da angústia experimentada e do vazio.

Nas Indústrias Medalha S.A., a jornada de trabalho é revezada a cada oito horas porque tal organização não pode parar. No entanto, tudo é desconhecido a respeito de salários, possíveis aumentos e reduções. Por certo, existem desempregos porque novas turmas se exercitam constantemente no parque de treinamento. Não só as massas operárias parecem surdas e mudas, a Senhora Medalha também demonstra ser. Eles vivem de aparências. De um lado, os funcionários são cada vez mais explorados. Do outro, o Senhor Medalha ascende a cada dia. O grupo exagerado de trabalhadores não se manifesta, não faz reivindicações, não reclama e simplesmente silencia diante do autoritarismo empresarial. Esses funcionários se submetem de forma muito discreta à tortura que se tornou sistemática nas Indústrias do Senhor Medalha.

Em relação à eficácia operacional, os desafios são muitos e poucos se sentem impulsionados por algo mais do que metas financeiras. A empresa se compromete não com áreas de específicas habilidades, mas de treinamento para novos membros. Ela não se compromete com a criação de um espaço competitivo. Essa é a

estratégia abordada pela organização, o que não deixa de ser um grande desafio. Não existe uma preocupação com a possibilidade e com o compromisso individual de cada funcionário e, sim, com o comprometimento de cortar funcionários ativos o que causa o declínio da moral dos funcionários.

Existem obsessões inovadoras criadas pela organização e capazes de mostrar que o topo é que pode exigir as revoluções. O ritmo acelerado continua, porém, alguns refletem a incapacidade de acompanhá-lo. Não é possível saber a produtividade, a qualidade, a competitividade, a concorrência, a eficiência e a lucratividade. O que é possível conhecer é a respeito do chefe. Ele é faminto de um faturamento líquido, infalivelmente conservador e insensato quanto à prática de trabalho. Em relação aos funcionários, estes se conformam em com os cortes indiscriminados. O discurso imposto: ser eficiente ou perder o emprego e o espaço.

O futuro empresarial precisa ser construído. Grão Medalha não tem afinidade, reconhecimento e nem reputação. Sua afinidade fica restrita às moedas que lhe encham o bolso. Pode ser evidenciado aqui, sobretudo, o caráter de ameaça à vida. Ameaça esta, que resulta das perseguições autoritárias em cima da massa trabalhadora e que se vê na possibilidade de abandonar o trabalho. Sim, isso ocorre porque as turmas anteriores vão aos poucos desertando-se.

Enquanto isso, o senhor Grão Medalha enriquece, com “os bolsos abarrotados, arrotando ornamentos sociais de festinhas e jantares.”<sup>196</sup> Segundo Lexicon, o grão é símbolo da abundância de possibilidades ainda não manifestadas.<sup>197</sup> No entanto, no meio de tanta fartura, o reverso da medalha surge e aquele homem adquire uma doença que o deixa exalando um odor desagradável. Isso é possível porque alguns homens começam a apodrecer ainda vivos.<sup>198</sup> Assim acontece com Grão Medalha.

A doença desse chefe poderoso seria um autoataque contra o corpo? Uma forma de se voltar contra si mesmo? Seria o organismo negando a si mesmo? Que doença é essa que provoca “odor marginal”, de “coisa estragada”,<sup>199</sup> e um cheiro de “bicho morto”?<sup>200</sup> É uma doença que resulta de uma manchinha verde, seria bolor? Conforme Chevalier, existe o verde do mofo, da putrefação, um verde de morte que se opõe

---

<sup>196</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.69.

<sup>197</sup> LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. p.107.

<sup>198</sup> JORGE, Salomão. *A estética da morte*. p.3.

<sup>199</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.69.

<sup>200</sup> Idem. *Ibidem*, p.70.

ao verde da vida e dos brotos primaveris.<sup>201</sup> O verde que exala de Grão Medalha escorre-lhe do queixo até acima do mamilo. Após um longo banho, mistura lavanda e consegue disfarçar o odor durante seis dias. No entanto, no sétimo o episódio se repete. Surge na face esquerda e vai até o umbigo. Contudo, consegue novo disfarce com um cosmético da esposa, com lavanda e procura os médicos.

Um personagem enfermo busca os avanços da ciência intensificando sua alienação diante da morte, na tentativa de excluí-la do seu ciclo vital, vive como se buscasse a imortalidade. Grão Medalha, em sua vida, tem um maior excesso de cuidados empresariais, do que médicos na tentativa de trazer alívio aos odores que exala. A destrutividade do personagem ocorre aos poucos sendo que a pulsão de vida passa a ser substituída pela da morte. Aquele que até então parecia ser invencível diante de qualquer desafio, é vencido por aquela que vencerá a todos nós.

Mesmo sabendo que a partir do momento em que o ser humano nasce, a única certeza na vida é a morte, seja esta natural, por acidentes, em virtude de uma doença ou seja a morte social, mental, corpórea ou até mesmo a morte do ser e do existir, mesmo estando a existir, a perplexidade diante da morte sempre estará presente. Para Grão Medalha, parece que a morte não lhe é o limite. Embora ele esteja literalmente “podre de rico”, apesar de a decomposição e a desagregação de seu físico estarem presentes, opta por viver como se fosse um imortal, fazendo de sua vida uma grande teatralidade. Enquanto vive nesse processo de morrer, entre fortes odores e desconfortos, mesmo assim não se sente em estado de impotência de autoritarismo organizacional.

Talvez o diagnóstico dos problemas de saúde de Grão Medalha esteja baseado nas ferramentas de análise de cada setor organizacional, não apenas os setores, mas também seus segmentos. O senhor Medalha não pôde impedir o aparecimento de uma doença e nem tratar seus sintomas. É preciso fazer investigações mais profundas. O protagonista parece predisposto a contrair tal doença. Com certeza, os fatores institucionais são os causadores dos problemas de saúde dele. O estilo de vida desse personagem pode ser a causa desafiadora de sua doença. Não existe perspectiva de revitalizar suas células doentes. Os médicos até tentam regenerá-las, mas em vão. A imprevisibilidade quanto ao estado de saúde de Grão Medalha aumenta rapidamente.

---

<sup>201</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; SUSSEKIND, Carlos. Dicionário *de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. p. 941.

Após dois meses, trancado em seu escritório e, se embriagando com a Bolsa de Valores, “o mau cheiro se acentua à medida que as ações se verticalizam”<sup>202</sup>, as manchas do corpo aumentam, suas roupas importadas corrompem-se e qualquer tipo de maquiagem se torna insuficiente. É possível associar as manchas encontradas no corpo de Grão Medalha com as escamas de um dragão que, por sua vez, lhe dão proteção e defesa expressando visualmente sua superioridade em relação aos seus subordinados. No entanto, estas também são a personificação do mal e alusão à morte, aspecto perecível e destrutível da existência.<sup>203</sup>

Então entre diagnósticos e remédios e no meio de mais riqueza, o grão, símbolo do sacrifício e do renascimento espiritual do homem<sup>204</sup> morre. Ele é para seus funcionários um exemplo de imortalidade definitiva, já que feita ao mesmo tempo de uma passagem para além do fim e da impossibilidade de findar<sup>205</sup> e, por isso, até no dia de seu enterro, seus milhares de funcionários acompanham a cerimônia com suas joelheiras novas.

Para muitos, finalmente a morte do chefe vem. Para outros, há o choro da perda de um dos seus, sentindo-se ameaçados e fracos. No entanto, para a maioria, essa morte beneficiará os funcionários das Indústrias Medalha S.A., restabelecerá e renovará as forças daqueles explorados.

Sobre o local onde é enterrado Grão Medalha, surgem cento e sessenta e nove urubus formando um círculo e voando a uma altitude igual à das ações de Grão Medalha. Este também impõe respeito àquelas aves que sobrevoam seu caixão como se estivessem assumindo seu papel de mensageiros da morte e anunciadores da desgraça, chamada morte de Grão Medalha. A medalha em forma circular representa o início e o fim, sua totalidade. Assim é o Senhor Medalha: a imortalidade diante de tantos subordinados.

É possível ressaltar que no enterro do Sr. Grão Medalha, passagem inicial do conto, vários frequentadores dão seus depoimentos: “até que enfim”, “graças a Deus”. Enquanto isso, outros fantasiam a possibilidade de tristeza e de dor a fim de fundamentarem que suas experiências nas Indústrias resultaram em grande perda afetiva pela morte de seu ente querido Grão Medalha. Claro que a perda pode ser significativa quando se refere à morte. No entanto, neste caso, é difícil

---

<sup>202</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p. 72.

<sup>203</sup> CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. p.621.

<sup>204</sup> Idem. *Ibidem*, p.107.

<sup>205</sup> MORIN, Edgar. *A decadência do futuro e a construção do presente*. p.46.



encontrar luto e melancolia que possam ser realmente verdadeiros. Portanto, Grão Medalha é um homem odiado por muitos e amado por poucos.

Em relação à afetividade com seu ex-patrão, muitos mantêm seu sentimento de reprovação em relação ao falecido. Os enlutados têm a consciência de que tal fato é irreversível e, portanto, voltam a eles a autoconfiança e a sensação de liberdade. No decorrer do conto, é possível o leitor se deparar com a situação real que reforça a morte dos funcionários diante do comportamento que eles devem ter: sua própria destrutividade. É importante ressaltar que em nenhum momento o leitor vê presente a agressividade, a hostilidade e a desconfiança da massa trabalhadora em relação ao patrão. A possibilidade de viver do jeito que lhe é imposto é aceita.

Nas Indústrias Medalha S.A. o trabalho é realizado de forma organizada. A vida social acontece nos diversos turnos. O ramo de produção para que tenha alta qualidade no processo produtivo é elaborado ininterruptamente. Esse trabalho contínuo apresenta desvantagens, porém, nas Indústrias Medalha somente as vantagens são analisadas. Esse sistema de rodízio, turnos contínuos e jornadas inadequadas de trabalho asseguram o crescimento das indústrias. Não estão em jogo adaptação dos ritmos biológicos dos funcionários, as pausas durante as jornadas de trabalho, as legislações trabalhistas que asseguram os operários e o adicional de insalubridade.

Pelo contrário, o que está em jogo é a prioridade em alcançar um desempenho eficiente e compatível com os objetivos da organização como um todo. Por isso, o não reconhecimento do esforço no meio da massa de trabalhadores. Para estes, a liberdade vem após um período de submissão e alienação. Os indivíduos inseridos na totalidade social da empresa vivem num lugar vazio. A multiplicidade de operários vinculados entre si tem uma passagem efêmera na empresa. Seu anonimato também faz parte dessa efemeridade e tudo isso é atribuído ao guardião severo, ao chefe dos bens terrenos, a Grão Medalha que cuida do dinheiro e da avareza. É esse motivo que o faz estar preso ao mundo. Grão Medalha representa o dragão cujo significado mostra o inimigo primordial e combatê-lo constitui a prova por excelência.<sup>206</sup> É aí que se encontra o mistério. Conforme Cirlot, associado ao dragão está o poderoso componente de força e velocidade e esse “algo terrível de vencer” faz com que quem o vença se torne herói.<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*.p.213.

<sup>207</sup> Idem. *Ibidem*, p.215.

No entanto, ele é vencido por ele mesmo porque ninguém ousa enfrentá-lo e ao dragão está associado a imagem do que se devora eternamente a si mesmo.<sup>208</sup> Parece que o ciclo de vida dos operários se assemelha ao ciclo de vida dos produtos. Eles são “descartados” facilmente. A cultura de substituição planejada é incorporada nas Indústrias Medalha, o clima da organização autoritária se consolida em uma estrutura hierárquica inflexível. Nenhum funcionário parece desconhecer as ordens de serviço, obrigações e proibições. Todavia, deixam-se morrer pouco a pouco enquanto se integram às estruturas das Indústrias Medalha.

Como se pôde ver, em *Grão Medalha* há uma série de personagens: Senhor Grão Medalha, Senhora Medalha, Dona Marilinda, funcionários, jornalista, dois acionistas, um chefe de funcionalismo, um médico, joelheiras e 169 urubus. São em um total de 411.577 funcionários que vivem de joelhos e em constante treinamento. Os urubus fazem parte do desfecho da narrativa.

O Cenário abrange as Indústrias Medalha S.A. em uma área de dois quilômetros quadrados. Complexo Industrial. Indústria de grandes proporções. Quarto, banheiro, ducha, escritório do Senhor Medalha.

O conto *Grão Medalha* parece ter como enredo um samba intitulado “podre de rico”, uma estratégia de autodestruição do protagonista como forma de enriquecimento e aumento de suas ações. O número exagerado e suficiente de funcionários, massas anônimas e espectadores passionais, é o momento em que as classes populares brasileiras aparecem em cena e serve de requisito para preencher todas as alas do sambódromo. Ocorre um processo de incorporação e fantasia no corpo de Grão medalha, uma espécie de mistura mitológica, dragão. Após sua morte, é como se uma ala de urubus voasse para homenageá-lo. Para Roberto da Matta, o ambíguo do carnaval se manifesta ao mesmo tempo no humano e no animalesco.<sup>209</sup> Ao mesmo tempo em que é algo amedrontador e de reprovação, impõe respeito, admiração e aprovação. O destaque especial está para Dona Marilinda, secretária das Indústrias Medalha e presença marcante na narrativa.

Para Balandier, é no carnaval que tudo se diz no disfarce.<sup>210</sup> Grão Medalha se disfarça atrás de cosméticos da esposa para poder mascarar a doença. A grande área das Indústrias medalha remete aos barracões carnavalescos onde abrigam personagens que transformam seus

---

<sup>208</sup> Idem. Ibidem, p.216.

<sup>209</sup> MATTÁ, Roberto da. *Universo do carnaval: imagens e reflexões*:p.59.

<sup>210</sup> BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. p.54.

bastidores em trabalho e realizações. Além do mais, o conto é cíclico, inicia e termina com a morte do protagonista. Tal estrutura se assemelha ao carnaval que tem uma escala cíclica, porém, sem datas fixas.

### 3.3 A MORTE NO CONTO CURRICULUM MORTIS

Em *Curriculum Mortis*, Gafilhão de Saburgo III é um personagem que vive uma trama conflitiva. Ele suspeita que sua esposa mantenha um caso com um italiano agiota chamado Anacleto Salvatore Meglianti. Tal desconfiança o atormenta a ponto de passar as noites na privada pensando coisas sangrentas: “sangue de Paupéria e Anacleto salpicado nas paredes. (...) exércitos de credores e oficiais de justiça despedaçados, putrefatos pelas calçadas.”<sup>211</sup> O personagem tem sua mente perturbada, procura fugir de bancos, gerentes, duplicatas, juros e notas promissórias. Ele vive dois mundos: O exterior que vai à falência e o interior que é agressivo e que o leva ao suicídio.

O protagonista entra na lista de um considerável número de homens que procura de forma voluntária a morte. Para Salomão Jorge, a consolação dos inconsoláveis e a esperança dos desesperados.<sup>212</sup> Gafilhão, tomado pela angústia, pela psicose emotiva, pelo sistema nervoso não consegue dominar a tentação de morrer. O suicídio é uma morte furtiva e vergonhosa, um roubo feito ao gênero humano<sup>213</sup>. E, assim, tantos fogem do campo de batalha antes mesmo de lutar e vencerem.

Além disso, o suicida se mata com a naturalidade de um louco praticando uma loucura<sup>214</sup>. Há uma grande perturbação em sua personalidade. Tal desordem existe ao ponto de atentar contra a própria existência. Gafilhão se elimina, diante de um problema que julga insolúvel, mesmo sabendo que tem um filho de sete anos, o Gafinho,

Existem três portas por onde podemos sair desta vida.<sup>215</sup> A primeira é a das doenças, a segunda, é a da velhice e a última porta é a das mortes violentas, incluindo principalmente o suicídio. Assim acontece com Gafilhão de Saburgo III. Ele não obtém a confiança da multidão, não consegue se prevenir das humilhações e das afrontas. Fica sedento de vingança, quer liquidar os dois, esposa e amante, e junta forças para se suicidar, destruindo-se inteiramente e reduzindo-se a

---

<sup>211</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.131.

<sup>212</sup> JORGE, Salomão. *A estética da morte*. p. 21.

<sup>213</sup> Idem. *Ibidem*, p.23.

<sup>214</sup> Idem. *Ibidem*, p.23.

<sup>215</sup> Idem. *Ibidem*, p.25.

nada. As causas sociais de seu gesto aliaram-se às pessoais o que levou Gafilhão a um estado de angústia intenso e melancólico. Perdeu a alegria de viver, sentiu-se completamente isolado e julgou-se diminuído diante de adultos e crianças. Depois de se sentir desmoralizado e de desgostar-se de si mesmo, optou pela morte voluntária isenta de injustiças.

Para Gafilhão, existir significa estar aí jogado no mundo. Ele vive numa situação sufocante, insustentável, com sentimento de descrédito, ansioso, se sente incompetente. Tudo isso é o resultado de uma sequência de eventos negativos que acontecem em sua vida. Passa a conduzir-se, deixando-se mergulhar nas provocações do mundo, nos enfoques socioeconômicos e existenciais. Troca a luminosidade do dia pela escuridão da noite. Opta por um mundo privado predominando a descrença, a autodesvalorização, o isolamento e a ausência de vínculos afetivos, com exceção de Gafinho. Torna-se obsessivo para matar a mulher e o amante e como não o faz, a possibilidade de romper com o mundo será apenas um instante rápido e louvável. Assim, aceitou a sua finitude e se contentou com ela.

Conforme Salomão, o homem que busca a morte é um ciclotímico<sup>216</sup>, suas fases alternam com a depressão e a excitação. Dominado pela constituição ansiosa; o instinto, o amor de si mesmo não consegue dominar a tentação de morrer e evade-se da vida. O suicídio é todo o caso de morte originado de um ato concluído pela própria vítima com a intenção ou em vista de se matar e que não é um sacrifício<sup>217</sup>. Gafilhão não encontra mais interesse pelo mundo externo e a inibição de qualquer tipo de atitude diante da sociedade predomina.

Gafilhão de Saburgo III passou a desgostar-se de si mesmo e do universo, julga-se diminuído aos olhos de um grupo, está desgastado com as emoções diárias, esgota a sua vontade de continuar a viver porque o vazio insiste em cercá-lo, embora viva em um mundo repleto de pessoas. As causas sociais e particulares tornam-se o pretexto para escolher tal caminho. O suicídio, para Gafilhão de Saburgo III, é o limite final para o sofrimento moral que ele enfrentou em vida.

Sendo assim, a morte natural ou forçada deve ser caracterizada pela preponderância absoluta dos agentes da destruição sobre os corpos organizados. Além disso, consiste na dissolução da sociedade formada

---

<sup>216</sup> JORGE, Salomão. *A estética da morte*. p. 21.

<sup>217</sup> Idem. *Ibidem*, p.42.

pelos elementos anatômicos, ou a dissolução da consciência que o indivíduo possui de si mesmo, isto é, da existência desta sociedade.<sup>218</sup>

Gafilhão de Saburgo III escolhe o banheiro como recinto para finalizar seu período de vida na terra. Portanto, um local privado, a privada, passa a ser o local onde Gafilhão deixa de fazer sua higiene pessoal diária e faz sua higiene definitiva. Parece que a nuvem, o céu, a montanha, o telhado, a casa, a calçada, o chão, a terra e a lama, elementos que ele viu pela janelinha do banheiro antes de fechar os olhos irrevogavelmente, são aqueles que contribuem para o fracasso na infância e na fase adulta. Eles fazem parte desse mundo inimigo criado por Gafilhão. São da natureza e convergem para o mesmo fim após o personagem se sentir em um mundo desmoralizado. São recursos que contribuem para a ruína dos seus mundos exterior e interior.

Gafilhão de Saburgo III renuncia à vida de forma desesperada. Ele tem pensamentos agressivos: planeja de forma obsessiva o homicídio da esposa e do amante e cede ao ato suicida. Não consegue superar tal pensamento. Para ele, continuar a viver significa se submeter ao sentimento de inutilidade. O sofrimento dele, além de ser pessoal, envolve a sociedade. A relação existente entre sociedade e o que está pronto para ser um homem suicidado não é positiva, visto que até crianças de forma inconsciente o discriminam. O protagonista existe à margem da sociedade, se sente completamente isolado dos outros e vive sua morte social e psicológica. Sua atitude está vinculada ao meio em que habita. Trata-se de um problema difundido por uma sociedade que lhe nega o direito à vida.

Não existem fortes relações entre o indivíduo e a coletividade. Não há nenhuma integração da sociedade no lado familiar, político e religioso. A única conduta que demonstra comunicação, entre esse indivíduo e essa crise coletiva, é a autodestrutiva. Assim sendo, motivado a se matar, ao não encontrar mais nenhum motivo de existência para continuar a viver, ao achar que está morrendo aos poucos, prefere morrer utilizando o método mais eficaz para ele, o Smith & Wesson que pertenceu ao Gafilhão de Saburgo I. Não opta por deixar nenhum aviso como um bilhete, para esclarecer que está fugindo dessa existência dolorosa.

O suicídio muda conforme o grau de integração dos grupos sociais de que o indivíduo faz parte. Gafilhão de Saburgo III não resiste mais a nenhum modelo de sociedade e, desta forma, deseja por si mesmo o seu próprio fim.

---

<sup>218</sup> Idem. *Ibidem*, p.97.

Em *Curriculum mortis*, há uma mescla de personagens: Gafilhão de Saburgo III, esposa de Gafilhão de Saburgo III, filho de Gafilhão, Gafinho, Gaf, de sete anos, e Anacleto. Todos convivem em um cenário que varia da casa de Gafilhão de Saburgo III, restaurante, pátio da escola e banheiro. O protagonista Gafilhão de Saburgo III é o motivo principal de um desfile organizado no pátio de uma escola por meninos da primeira série os quais tocam seus tambores de papelão colorido. Os quesitos letra, enredo e originalidade: tum tum tum- tchtuntum tum tum tum-tchtuntum gaf-gafilhão cagalhão terceiro gaf-gafilhão cagalhão terceiro<sup>219</sup> são de autoria dessas crianças cujo objetivo está projetado em Gafilhão de Saburgo III, vítima de traição, notas promissórias e cheques sem fundo. Tal homenagem fica aquém e se iguala à vida do personagem que encontra sua própria apoteose com a antecipação da morte por meio do suicídio permitindo assim a não continuidade dessa vida infame.

Para completar a análise do conto em questão sob o viés da carnavalização, conforme Bakhtin,

a familiarização relaciona-se com a cosmovisão carnavalesca. A livre relação familiar estende-se a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos e coisas. Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca..<sup>220</sup>

Gafilhão de Saburgo III, personagem desolado busca um “exílio” voluntário, alienado diante dos dilemas enfrentados, mulher vista na sua representação invertida. Não aquela que se dedica inteiramente ao papel de mãe e esposa, integrada no sistema social, como afirma Roberto da Matta<sup>221</sup> mas mulher-puta onde seu poder sexual e de sedução é exaltado.<sup>222</sup> Fato este condenável num sistema hierarquizado e autoritário.<sup>223</sup> É desta forma, uma mulher putana que Gafilhão pensa na esposa.

---

<sup>219</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.136.

<sup>220</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas de poética de Dostoiévski*.p.141.

<sup>221</sup> MATTA, Roberto da. *Universo do carnaval: imagens e reflexões*:p.51.

<sup>222</sup> Idem. *Ibidem*, p.51.

<sup>223</sup> Idem. *Ibidem*, p.51.

### 3.4. A MORTE NO CONTO SINEPHRYZA

A leitura da narrativa do conto *Sinephryza* permite constatar mais uma vez a morte como temática central sendo que Egberto Pepe Gonzalez y Gonzalez, Bebé, filhos de pais desconhecidos, já que a certidão dele havia sido levada pela água da descarga do banheiro, vive na casa de Sinephryza e mais três senhoras com a idade variada entre 88 e 91 anos. Sinephryza é a mais idosa das quatro e tem Bebé como um sobrinho.

Na narrativa do conto em questão, a homossexualidade do personagem Bebé é delineada desde a meninice rejeitada e sujeita a imposições avunculares.<sup>224</sup> Consciente da visibilidade homossexual do sobrinho cabe à tia lembrar-lhe sempre que ele é um homem: “\_\_\_ Bebé, não se pinte. Convença-se de que é um homem”.<sup>225</sup> No entanto, suas profissões caseiras são os esteriótipos para indicar-lhe a sua homossexualidade. Ele é cabeleireiro amador e enfermeiro noturno. Diante desse conflito identitário do personagem protagonista, sua conduta de homossexual colabora para a construção de um papel social em uma sociedade inimiga do indivíduo que se afasta das normas adotadas e que ainda não aprendeu o real significado do que é ter dignidade em suas diferenças.

Bebé, menino, adolescente, “homem” completou seus 40 anos dedicando-se aos cuidados de Sinephryza, ora arranjava-lhe o cabelo, ora assumia o papel de garçom e servia as senhoras com chá. Um dia se deparou com os brinquedos da infância. Para sua tristeza, não havia nenhuma boneca, mas brinquedos escolhidos por sua tia e que estimulassem o lado masculino daquela criança, esforço em vão. Bebé encontrou o trenzinho vermelho, o Caminhão de bombeiros, o moinho de vento, os automóveis de corda enferrujados, os soldadinhos de chumbo, os cavalos de pernas quebradas e encontrou a pistolinha de borracha. O reencontro com a infância talvez fosse uma forma de se integrar com o que estava desintegrado, de buscar a confiabilidade de um humano responsável, de procurar igualdade nas diferenças humanas, de fugir das ameaças e de fortalecer sua credibilidade diante de tantos brinquedos que o remetiam às tentações.

Além disso, aquele jovem ao retomar seus brinquedos, estimula sua capacidade de raciocínio, imaginação e de autoestima. Ao recuperar sua pistolinha de borracha, o herói infantil vem à tona, e, na sua luta

---

<sup>224</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.18.

<sup>225</sup> Idem. *Ibidem*, p.18.

entre herói e inimigo, perigo e destruição, a arma de brinquedo converte-se em um instrumento letal estabelecendo poder. Antes, a pistolinha de borracha esguichava água no rosto do carteiro, em forma de brincadeira, agora, com um fio de água gelada, fere a região desnuda entre a raiz dos cabelos e o pescoço da tia matando-a. Bebé mata a tia e, depois de três dias com o corpo se deteriorando, atende a polícia, acompanha-a até à sala de autópsias e no meio de lembranças, enquanto aguarda a liberação do corpo, se suicida: “Perto, uma xícara de porcelana com restos de chá ainda morno e na mão direita, uma pistola de borracha.”<sup>226</sup>

O conto mostra indivíduos, um homem e idosas, muito mais que solitários. Embora façam o possível em família para que ocorra a socialização e haja a interação entre pessoas, aprendendo seus respectivos papéis na sociedade, vivem se privando do social, atravessando períodos de insatisfação pessoal e coletiva, afetando sua individualidade humana. Bebé torna-se prisioneiro de si mesmo porque, dentro da ótica conservadora, sua opção sexual não deixa de ser uma dissolução dos costumes sociais e, portanto, são poucos os que a aceitam, a toleram, a absolvem, a reconhecem como parte da vida humana, enquanto muitos a reprimem, a condenam e a perseguem por acharem que tal escolha é crime, pecado ou patologia. Assim, a violência está associada ao poder que se infiltra na vida coletiva e nas relações afetivas entre pessoas.

O homicídio cometido contra a tia Sinephryza compreende mais uma vez que a morte faz parte do fim de cada vida individual. Por mais imortal que parecesse ser, por mais isenta de morte que se encontrava, a rainha Siné tornou-se mortal. A morte, na vida de tia Sinephryza, acontece de modo involuntário e a decomposição é um processo que vai acontecendo no decorrer dos três dias em que o corpo decadente permanece “esquecido” em sua própria residência.

Para Bebé, o morrer ou o matar se tornou extremamente difícil porque aparentemente parece que está incutido nele o respeito pela vida e, conforme Wallace, se a vida realmente merece respeito, então o fim da vida merece dignidade”.<sup>227</sup> Do modo como ocorre é que se tornou um ato cheio de indignidade. Após tal acontecimento, Bebé, por não sentir forças suficientes para cuidar de si próprio, se sente encorajado a se defrontar exclusivamente com a morte e se suicida. A morte dele é uma forma repulsiva, Bebé se sente no mesmo direito de morrer. Usa o

---

<sup>226</sup> Idem. *Ibidem*, p.25.

<sup>227</sup> WALLACE, Bruce. *Doença, sexo, comunicação, comportamento*. p.92.



suicídio como uma via de escape que se tornou conhecida na sociedade e sancionada. A autodestruição de Bebê é um ato racional, cometido como solução para seus problemas. A mortalidade de Bebê reside no fato de que sua vida individual intercepta o movimento circular e natural da vida biológica. Ele antecipa o fim do sentido cíclico de sua existência. Bebê busca no suicídio a sua liberdade. Prefere matar a morrer diante da ausência do entusiasmo vital, de seu destroço individual e do vazio de si mesmo.

Bebê, sem pai e sem mãe, é vítima de um conservadorismo repressor, entranhado nos fatos econômicos, sociais e políticos. A angústia, o desamor, a carência de meiguice, de aconchego e proteção fazem parte dos seus desastres humanos provocados pela ignorância humana. Não compreendido, agrava-se em uma crise interpessoal, afoga-se no clímax das lembranças, da sua infelicidade e recusa-se a si mesmo de forma radical. Sem dúvida, fica sem coragem para viver, agir, lutar e entrega-se a um estado de egoísmo. Diante de si, o valor da vida resume-se a nenhum, ele destina-se a se dissolver e a sua razão de ser fica fora dele. Se a sociedade em que vive vem a desagregá-lo e, ele é desprovido de qualquer objetivo, tudo colabora para que haja o desvanecimento do personagem.

A repressão sexual é um fator que alimenta a violência e, conforme Maria Carneiro, esta violência anula o outro em vez de reconhecê-lo.<sup>228</sup> As pressões da sociedade se refletem no aumento da violência repressiva contra os homossexuais para impedir o que não pode ser proibido porque já evoluiu no contexto da modernização. Bebê é vítima de rotulações sociais, suas profissões têm o valor negativo e tendem a depreciá-lo. A utilização da arma de brinquedo, por si só, não estimularia o comportamento agressivo de Bebê. Foi necessário um conjunto de fatores, lembranças da infância, a maneira de canalizar seus sentimentos e compreender seus limites a fim de provocar tal atitude predominantemente violenta.

Porém, diante dessa cessação da vida, a forma de morrer no conto, além de ser observada como um ato triste; pode ser vista por outro viés, o do humor. Mas de que modo? Conforme Durkheim, existe um humor coletivo, tal como existe um humor individual, que conduz os povos à tristeza ou à alegria, que lhes faz ver as coisas sob cores risonhas ou sombrias<sup>229</sup>. Aqui o autor mostra a narrativa como fonte de

---

<sup>228</sup> CUNHA, Maria Carneiro da. *Comportamento sexual: a revolução que ficou no caminho*. p.63.

<sup>229</sup> DURKHEIM, Émile. *Sociologia*. p.110.

material carnavalesco. Além do exagero encontrado no carnaval, existem transformações, inversões de papéis, homem x mulher, a ritualização dos impulsos reprimidos, vinganças, assassinatos e invenções. É no carnaval que o machismo brasileiro busca, de certa maneira, uma forma exuberante de vivenciar a homossexualidade e aquele que, até então, via apenas como um lado perverso, agora o vê de uma forma mais sutil. O que era punido até à data, deixa de ser punição, passa a ser aceito e, o ser humano que deveria ocupar lugares não privilegiados, sempre à margem dos outros grupos, sujeitos ao medo generalizado da vitimização contra homossexuais e desigualdade social, que tem temor da desaprovação, passa a ser aceito como parte de uma estrutura familiar efêmera por apenas alguns dias. Nesse período, há a integração da marginalidade e dos que se dizem permitindo fazer parte de um contexto longe de ser vivido no cotidiano.

Portanto, as cenas em *Sinephryza* vão surgindo como num enredo carnavalesco e, herói e vilões, desfilam juntos numa mesma passarela. O que é definido como convencionalmente masculino ou feminino no comportamento e na aparência, o que é reprimido deixa de ser menos estigmatizado. A agressão por parte de Bebê vem a ser uma forma de atuar a negação de seus impulsos homossexuais.

Em *Sinephryza*, Egberto Pepe Gonzalez y Gonzalez (Bebê), tia Sinephryza, três súditas e a polícia dividem um cenário que vai desde a mansão sinephryzica, jardins de margaridas, solidões de poemas neurotizantes e leitos de insatisfação na vida de Bebê, quadros na parede, cortinas de veludo, caixote de brinquedos velhos enterrado nas teias de aranha do sótão e corredores que antecedem a sala de autópsias.

Existe a brasilidade, um personagem símbolo da feminização, tão constante no carnaval. Enfatiza o cargo que a mulher desempenha no mundo social. Há o mundo das convenções e dos papéis sociais, mas que é uma característica marcante na roda carnavalesca. A sexualidade, virgindade reforça por sua vez o papel do homem. Bebê ao se maquiagem e ao se vestir como mulher, satiriza o homem que se oculta por trás dele. Vive sem a paranóia da hierarquia e da obsessão. A carnavalização permite a transformação sexual do masculino para o feminino e o respeito da feminização do personagem não só do conto, mas sobretudo nos dias festivos.

Carnaval é o momento de regressão à infância com sua irresponsabilidade.<sup>230</sup> Bebê ao reencontrar os brinquedos de quando era criança e ao pegar a pistola de plástico que mata a tia e a ele, brinca com

---

<sup>230</sup> Idem. Ibidem, p.99.

a liberdade, espontaneidade, excessos e com isso dá lugar à improvisação e à invenção características do carnaval.

### 3.5. A MORTE NO CONTO OS PONTOS DE HARMONISÓPOLIS

Eustachius, morador de Harmonisópolis, recebe Marius, lhe faz um convite para que ele respire o ar daquele ambiente e perca seu aspecto necrófilo. Convida-o para tomar a melhor cerveja do mundo enquanto negocia a permissão de Martius, filho de Marius, para viver em Harmonisópolis em dois anos.

Para Eustachius, os que vivem em outro espaço geográfico não podem sentir a distância que os separa de Harmonisópolis. Há uma espécie de quilometragem mental incalculável.<sup>231</sup> Em Harmonisópolis, os ares são profiláticos, rejuvenescem as pessoas, não tem hospitais nem doenças, há silêncio, limpeza urbana, os ônibus são inodoros, as instituições coletivas são abolidas. No entanto, a morte, que é uma instituição individual, existe. Eustachius faz menção ao mundo que Marius deixou e lembra que nesse mundo que ficou para trás, existem soldados inconscientes que marcham pelas ruas carregando fuzis em direção à morte e sem que importe se vão matar ou morrer.

Em Harmonisópolis existe a Avenida do Comando e, não apenas nela, mas em toda cidade existem pontos onde estão as metralhadoras disponíveis para acabar com aqueles que não respeitam o Comando. Em Harmonisópolis a vida e a morte são tratadas de forma natural. Só existe um medo, o dos “pontos”, os demais que possam haver são eliminados. Esses “pontos” são organizados por Delenius porque ele é o Coordenador geral dos Pontos de Harmonisópolis. Ele coordena um sistema eletrônico de extrema sensibilidade que capta através de um processo cibernético as disposições mentais de cada habitante, uma espécie de transmissão psíquica transformada em sinais elétricos positivos ou negativos.<sup>232</sup> Ele é quem assassina e esconde a vítima. Tudo por meio de um dispositivo eletrônico que trabalha sozinho em função dos comandos que lhes são dados. Eustachius é firme em dizer que em Harmonisópolis não se mata ninguém. A pessoa morre no momento inconsciente em que deseja morrer ou em que ... em que se torna contrária ao Comando.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.79.

<sup>232</sup> Idem. *Ibidem*, p.89.

<sup>233</sup> Idem. *Ibidem*, p.89.

O conto em questão remete ao regime autoritário, à ditadura militar da década de 70. A cidade Harmonisópolis parece ser o lugar do exílio, a Terra Prometida, mas contribui também para que a morte aconteça, mas de uma maneira natural que sirva de alerta de que em Harmonisópolis há um sentimento no ar de se viver ou em uma liberdade escrava de pensamentos ou libertar o raciocínio e enfrentar diretamente a morte sem passar por uma tortura anterior.

Harmonisópolis, e o seu silêncio, podem ser vistos como paradoxal e irônico reportando-se às metrópoles brasileiras onde predominava o barulho, os medos e as mortes. Quem não obedecer ao Comando pode ser vítima do esquadrão da morte, do grupo de extermínio, dos assassinatos encomendados pelas autoridades. Quem viver alienado, desfavorável àquilo que lhe é imposto, corre os riscos de cair nos “pontos” do tormento. Passar a viver em Harmonisópolis é uma forma de sair do convencional e buscar um espaço alternativo e na sua inquietude se deparar com novos ares.

Sendo assim, os contos acima inseridos em *Necrológio* mostram os personagens Grão Medalha, Gafilhão de Saburgo III e Egberto Pepe Gonzalez y Gonzalez, Bebé, deparando-se com sua morte ora de forma natural ora forçada. Para um, devido a uma doença, a morte passou a fazer parte do dever morrer e para os outros o decidir morrer. Nas narrativas está o paradoxo vital. De fato, refletir sobre a morte é uma forma de pensar a vida. Enquanto Grão Medalha sofre com uma enfermidade e luta para se curar porque possui o que é necessário para passar uma vida com conforto; os outros dois protagonistas, Gafilhão de Saburgo III e Bebé, cheios de saúde e comodidade, põem fim à própria vida ao se depararem com adversidades e com desordens psicológicas.

Conforme Maranhão, só poderemos viver intensamente a apreciar a vida se nos conscientizarmos de que somos finitos, contingentes, vulneráveis, mortais.<sup>234</sup>Grão Medalha se conscientiza disso. Casado com a Senhora Medalha, sem filhos, ao saber de sua doença, ele mostra o outro lado da medalha. Não se entrega à enfermidade. Pelo contrário, ele é persistente, lutador, embora tudo isso seja em função de seus interesses pessoais, profissionais e financeiros. Já Gafilhão, casado, um filho e um rival; Bebé, solteiro e homossexual tiveram o laço que os unia à sociedade cortado e eles cedem às circunstâncias se tornando presas fáceis do suicídio. A ruptura de equilíbrio impele-os para a morte voluntária. As tendências que não são satisfeitas atrofiam-se e eles enfraquecem-se.

---

<sup>234</sup> MARANHÃO, José Luiz de Souza. p.64.

Dessa forma, assim que o homem nasce já está sujeito à morte e, com isso, não há como fugir desta. Cabe a cada um aceitá-la no seu devido tempo e esperá-la corajosamente ou antecipar sua finitude de forma covarde. Com efeito, a morte para aqueles que a buscam de modo precoce revela um meio de remover os fardos experimentados pela dor da vida e camuflar o direito de morrer com dignidade.

Ao contrário, a morte em *Os Pontos de Harmonisópolis* não é o resultado de uma doença, nem uma escolha feita pelos personagens. A morte neste conto é uma ruptura violenta, fruto da oposição ao comando, conflito interior dos habitantes constatado pelo Comando, que é dotado de grande mobilidade no ataque surpresa, e faz sua repressão não clandestina, mas visivelmente. Ele assassina aquele que se desvia das normas.

Como visto, é um rigor ditatorial e os poderes absolutos são conferidos a Delenius. A morte é imposta para não haver a necessidade de cassações, acusações formais, efetuação de prisões, intensificação da censura e da repressão bem como confinamentos. De modo radical, é o único temor a que a população está submetida. Caso contrário, se não há morte, existe a liberdade parcial, não falta audácia, os moradores estabelecem uma relação de cordialidade entre si, não ocorre uma visão negativa a respeito do Comando. Todos o aceitam sem se rebelar. O clima de ufanismo predomina nas pessoas que vivem nesse lugar, a ascensão da cidade é orgulho e a vitalidade contracenada com a morte em um cenário chamado “Pontos”.

Em *Os Pontos de Harmonisópolis*, Marius, Thereza, Eustachius, Martius, Comando (Delenius), mulheres, crianças e seis moças pertencem a um cenário cuja cidade Harmonisópolis é uma espécie de cidade carnavalesca, inventada e fantasiada. Existe um sentimento de ufanismo por Harmonisópolis desde vista do avião. Uma portinhola do avião se abre e o mistério penetra com ares profiláticos o aparelho. O ônibus é inodoro, Harmonisópolis tem a melhor cerveja do mundo, não tem hospitais, profilaxia completa, não há doenças. Apenas a atenção se volta para a Avenida principal do Comando onde há ruído ininterrupto e brilhos infinitesimais, retângulo de alumínio, calçada branca, gotas vermelhas no metal. Placa que gira 180 ° engole a jovem e mostra a outra face límpida e convidativa. Metralhadoras na parede, buraco por onde saem os tiros conhecidos como os pontos de Harmonisópolis.

Em *Os pontos de Harmonisópolis*, existe o contraste entre a casa e a rua. Conforme Roberto da Matta, na rua é preciso estar atento com

não violar hierarquias não sabidas ou não percebidas. (...) A regra básica do universo da rua é o engano, a decepção.<sup>235</sup> Nesse conto, enquanto os personagens estão em suas casas parecem estar livres da morte porque este local subentende harmonia, descanso e vida. No entanto, constata Roberto da Matta, a categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos e acidentes.<sup>236</sup> No conto, surge uma forma de hierarquização através do Comando de Delenius que, por sua vez, tenta promover ordem por meio da desordem de seus pontos. Mas tudo isso faz parte dos rituais da cidade salientando aspectos diários. A rua ao mesmo tempo em que é o palco dos desfiles de carnaval está em plena fronteira com o seu contrário. Enquanto é o chão para seus festejos carnavalescos vive na fronteira da rua onde existe a possibilidade de liquidar as pessoas através dos pontos. Ocorre o deslocamento radical dos acontecimentos.

### 3.6. MORTE E SEXUALIDADE EM *CARTA A ESTOCOLMO*

O conto *Carta a Estocolmo* gira em torno de inúmeros personagens: narrador; sábios cientistas da Academia que confiou o *Prix Nobel* ao narrador; pai do narrador; Gustave François Amedé Jardevault (Suíço que enviou uma carta ao narrador criticando sua atitude em relação à redação dos relógios); homem da Sala dos Relógios (interrompe o cochilo e inspeciona o narrador de alto a baixo quando este adentra a sala); Theodorus Theodokopoulos (Um grego desnaturado fortemente atraído por assuntos de alquimia e congêneres. A princípio misturou-se em amador de Física Matemática e entendido em transmutação dos metais. Confessou-se um simples fabricante de anéis de Gravezande e pirômetros de quadrante, aplicados em salas ginásianas do “mundo inteiro”. Passava as tardes no convés, envolvido numa espreguiçadeira, as mãos cruzadas ao peito dormindo um sono macabro); Arcopoli Giovanni (italiano); Juan Francisco Miguel Valdez de Azñagra (jovem espanhol que trocou a carreira eclesiástica pela de Físico Matemático); Johann Markus Von Rehfeldt (Vencedor da palma indicadora ao Nobel. Aquele que tirou o lugar do narrador. Alemão que descobrira umas radiações capazes de curar certas anomalias celulares e o protagonista da narra tiva Jardevault & Lantron, relógio de ouro, vinte e dois quilates, trinta rubis, primeira linha.

---

<sup>235</sup> MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*.p.91.

<sup>236</sup> Idem. *Ibidem*, p.90.

Em *Carta a Estocolmo* o narrador personagem, físico respeitável, que “abriu mão” do seu “Prix Nobel” conferido pela Seção de Física, ao ganhar do pai dele um Jardevault & Lantron relógio de ouro, vinte e dois quilates, trinta rubis, primeira linha, busca a precisão na medida do tempo, “viaja” pelo tempo universal na Sala dos Relógios do observatório local onde está guardada a hora de Londres, Paris, Rio de Janeiro, Nova Iorque, Buenos Aires, Barcelona ou de qualquer outra parte do mundo.

Durante os cinquenta anos de pesquisa do narrador, ele passeia para a Suíça, Boston, Londres, Tóquio, Milão, Bruxelas, África do Sul, Cidade do Cabo e consegue chegar à conclusão que tanto cinquenta anos ou cem ou duzentos ou mil, “seria tão inútil como se não durasse coisa nenhuma, de vez que o tempo, sendo um fenômeno estúpido e irracional é, por conseguinte, irrelevante”.<sup>237</sup>

Para Bakhtin, o carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova.<sup>238</sup> No conto em questão existe um narrador alienado com o tempo por este atrasar dois minutos ou até mesmo décimos de segundo. O tempo cronológico é subvertido e o narrador vive em seu tempo presente, mas em contato com o tempo do mundo inteiro não importando se está no passado ou no futuro em relação ao tempo dele. O narrador subverte o tempo de seu próprio curso e vive em função da rotatividade dos relógios e de seus atrasos ou acréscimos. Coincidência ou não, *Carta a Estocolmo* é a narrativa maior de *Necrológio* com vinte e sete páginas e em relação aos demais contos teve seu tempo subvertido. Mas isso não interessa e o que está em jogo é que no decorrer das viagens do narrador, este encontra Pamela, uma adolescente inglesa de um metro, oitenta e um centímetros e dois milímetros de altitude.<sup>239</sup> Desinteressa-se pelo estudo e interessa-se pelo narrador. Casam-se e têm uma rápida lua de mel em Turim. Todas as noites assistem às conferências da Associação dos Amantes da Física: um desastre.<sup>240</sup>

Com o passar do tempo, o narrador dedica dezoito horas ao seu primeiro laboratório. Como este é insuficiente, começa a construção do segundo, um dos maiores monumentos da Física experimental. Um edifício de oito andares, numa área de dois quilômetros quadrados.<sup>241</sup> Depois de muita insistência, proíbe a esposa de ouvir música no último

---

<sup>237</sup> GIUDICE, Victor. *Necrológio*. p.102.

<sup>238</sup> Idem. *Ibidem*, p.142.

<sup>239</sup> Idem. *Ibidem*, pp.118-119.

<sup>240</sup> Idem. *Ibidem*, p.119.

<sup>241</sup> Idem. *Ibidem*, p.119.

andar, residência do casal, porque qualquer volume por menor que seja interfere em suas experiências. Ele precisa ver os relógios e dá preferência aos ponteiros em conexão, presencia a marcha real do tempo dividido nas partículas tradicionais: minutos, segundos, décimos, centésimos, milésimos.<sup>242</sup> Além disso, irrita-se com a esposa que, ao estourar um champanha, provoca a descontinuidade do instrumento observado e com isso ordena-lhe o não comparecimento no laboratório dele.

Outros procedimentos mais rigorosos são o de instalar em todo o prédio um circuito fechado de televisão com oitenta e oito câmeras e ver o que ocorre nos demais andares. Uma forma radical é o fornecimento alimentar vindo através de bandejas por uma esteira. Após essas decisões, Aziñagra reclama do paladar das refeições.

Certo dia, o narrador ao procurar o colega de trabalho no momento em que ele faz inspeção das usinas energéticas, o narrador não o encontra em nenhum lugar. Então através do circuito interno de monitoramento, confere que Aziñagra não se encontra na fornecedora de irradiações, no departamento de locomoção eletrônica, no depósito de componentes, no laboratório complementar, na sala de vácuo. Finalmente o narrador encontra-o no oitavo andar com Pamela. Ambos se relacionam intimamente:

Os dois, destituídos das vestes, se haviam deitado formando uma incalculável junção corporal. Pamela afastara os membros inferiores, num ângulo correspondente ao diâmetro abdominal de meu auxiliar. Aziñagra se acoplara nas coordenadas indicadas por Pamela e imprimia ao tronco um movimento pendular de aceleração uniformemente variada, cujos impulsos, como verifiquei estarecido, correspondiam às variações cromáticas apontadas pelos oscilometógrafos de medição positiva.<sup>243</sup>

Após esse primeiro impacto, o narrador aproveita para fazer desse momento uma grande experiência:

Peguei o microfone e chamei-os. Os dois descontrolaram-se tentando desfazer a posição, mas sugeri o contrário, ordenando-lhes movimentos mais sofisticados. Aziñagra

---

<sup>242</sup> Idem. Ibidem, p.121.

<sup>243</sup> Idem. Ibidem, pp.125-126.



obedeceu e os oscilometógrafos concordaram. Em seguida, determinei uma redução de um terço da velocidade anterior. Meu assistente não obedeceu. A aceleração prosseguiu constante, me obrigando a desligar os medidores sob a ameaça de uma pane. Subitamente, Pamela e Aziñagra interromperam-se e separaram-se. Tornei a acionar as telas cromáticas. Cessara a vibração amarela.<sup>244</sup>

Depois desse acontecimento, ambos foram intimados a comparecerem ao laboratório a fim do narrador descrever o fenômeno das pulsações. O casal não compreendeu e riu de forma infundável. O riso de Aziñagra e Pamela serviu para outra experiência do narrador que logo chegou à conclusão de que a precisão absoluta jamais se tornaria possível na presença antitética de nossas vidas ou de qualquer outra.<sup>245</sup> Enquanto a energia vital do narrador provocava erros negativos, a energia vital do casal Aziñagra e Pamela excitava erros positivos. É possível encontrar no riso de ambos um elemento do carnaval. Esse aspecto feliz remete ao riso carnavalesco que conforme Bakhtin está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem universal.<sup>246</sup> No riso carnavalesco ambivalente e criativo estão fundidos inseparavelmente a ridicularização e o júbilo, o elogio e o impropério.<sup>247</sup> O narrador não quis tirar satisfações do casal e sim apresentar a conclusão de sua pesquisa. Além disso, em nenhum momento do conto existem manifestações quanto às sensações, emoções ou sentimentos em relação à vida sexual do casal Pamela e o narrador. Apenas se vê que ambos se casam, têm uma lua de mel curta, sem pormenores, e que o trabalho do cientista altera e interfere de maneira um tanto quanto desastrosa em sua vida conjugal a ponto de Pamela trair o marido. Conforme as circunstâncias da vida, Pamela busca o sexo moralmente desaprovado. Mas, a reação de marido ao descobrir tal atitude faz com que o leitor se sinta diante do complexo carnavalesco: virtuosidade e traição, susto e aprovação. O comportamento sexual do marido ao se sentir traído acha normal e compartilha com o que vê. A partir desse instante há uma fixação por parte do narrador naquilo que lhe está sendo proporcionado e ele aproveita a energia do casal que considera indispensável para continuar suas experimentações.

---

<sup>244</sup> Idem. Ibidem, p.126.

<sup>245</sup> Idem. Ibidem, p.127.

<sup>246</sup> BAKHTIN, M. M. *Problemas de poética de Dostoievski*. p. 145.

<sup>247</sup> Idem. Ibidem, p.189.

Para Bakhtin, a carnavalização da paixão manifesta-se antes de tudo em sua ambivalência: o amor combina-se com o ódio, a avidez com o desinteresse, a ambição com a auto-humilhação.<sup>248</sup> É na fronteira com o seu contrário que o narrador vive e é nesse cenário de carnavalização que o narrador permite colocar em cena a temática da mulher assumindo sua sexualidade e fugindo às convenções sociais. Não importa mais que seja uma mulher recatada, que sua vida sexual seja privada e sim que se consiga revelar e com isso possibilite que seu espectador possa tirar proveito para seus estudos do que até então era secreto. Além disso, em *Carta a Estocolmo* a morte ocorre naturalmente no conto quando o narrador menciona o falecimento do pai em 4 de fevereiro de 1922 e que sua mãe morrera no parto dele. Um forma de morrer é quando por opção do cientista ele busca a solidão que é a condição indispensável ao cientista<sup>249</sup> e no instante da inauguração do segundo laboratório, o narrador prefere a solidão à festa. Já no final do conto, os corpos do narrador, Pamela e Aziñagra são vítimas de um gás neutralizante que invade o laboratório de experiências.

Sendo assim, as mortes que surgem neste conto são diferenciadas das dos contos anteriormente analisados porque estas estão mais próximas das mortes naturais do cotidiano enquanto as demais estão na categoria carnavalesca. Afinal, no carnaval existe a possibilidade de ambiguidade e é nesse jogo entre o riso e o medo, aprovação e reprovação, vida e morte que o universo masculino, feminino ou ambos num só corpo são peças fundamentais e fazem com que durante essa festa efêmera a cidade hierarquizada aceite as festividades nas suas mais variadas formas de inversão.

---

<sup>248</sup> Idem. Ibidem, p.183.

<sup>249</sup> Idem. Ibidem, p.120.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“...qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo.”*<sup>250</sup>

**Umberto Eco**

Ao entrar e percorrer o bosque da narrativa de Victor Giudice fui levada a estabelecer relações intertextuais entre a década de 70 e a literatura. Efetivamente, eu, de forma particular, fiz esta analogia entre mim, os tempos ditatoriais e a literatura giudicianiana. Tênuas, as relações e fronteiras entre ficção e realidade colocam em cena personagens e protagonistas que se mesclam na história.

Assim, como Umberto Eco afirma que na ficção é impossível escrever tudo sobre o mundo, creio que isto seja mais do que verdade porque, a meu ver, é no mundo que se encontram as lembranças, imagens que ficarão para sempre na memória de adultos e crianças. Ao abrir o arquivo da minha vida pessoal, deparei-me com a infância, na madrugada daquele 14 de agosto de 1975, quando todos os que podiam sair de suas residências combinaram de abandoná-las, enquanto era tempo, porque a guerra já estava muito perto dali. Por consequência, deixaram para trás: fazendas, gado, carros, móveis, enfim, o conforto que haviam conquistado com tanto suor. Saíram com a roupa do corpo e pouco mais. Naturalmente, nesse arquivo de recordações, fiz um “*flashback*” e veio à minha memória os controles militares durante o trajeto de casa até chegar ao aeroporto. Neste local, ficamos por cinco semanas, enquanto minha família e as demais estavam na lista de espera para sair de Angola. Era comum o barulho dos tiros, balas passando pelo teto do nosso alojamento, o odor fétido dos que não conseguiram sobreviver àqueles atos cruéis e as filas intermináveis para se conseguir alimentos. Finalmente chegou o dia da partida e de deixar aquele lugar que se tornou funesto.

Ao ler a ficção de Victor Giudice, chego à conclusão de que ela me diz muito, me deu a oportunidade de dialogar com o meu passado,

---

<sup>250</sup> ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. p.9.

me permitiu o acesso ao arquivo das minhas recordações e, por meio disso, o ensino de reflexão sobre as mazelas e as perdas impostas pela guerra, independentemente da condição de colonizador ou colonizado.

Ao ler *Necrológio* e ao catalogar nas lembranças imagens da minha infância, senti na própria pele a “crueldade do real” que o povo de Angola sofreu. Neste sentido, ao ter iniciado a minha tese por minha história pessoal, me inspirei para atuar e mergulhar em *Necrológio*. Com isso, a analogia entre uma fase de minha vida, a narrativa giudiciana, e os tempos ditatoriais, me leva a acreditar que, na maioria das vezes, após violações humanas, mortes, é possível ter de volta o alimento, a alfabetização, a vida justa, democracia, a liberdade e, acima de tudo, o recomeçar.

Volto aos questionamentos feitos no início desta pesquisa. As respostas a todos ou a ausência de algumas contribuíram para que este texto fosse produzido. Se, por um lado, no meu pensamento, parece um tanto quanto paradoxal intitular *Necrológio* para aquele que imaginamos ser o último livro, já que o ideal seria seguir o ciclo vital; por outro e, de forma mais coerente, foi o autor ter denominado a primeira obra de *Necrológio*. Afinal, o contexto político e histórico contribuía para que a lista de óbitos e os relatos acerca de enfermidades e mortes aumentasse a cada dia. Ou seja, o autor assumiu a postura de colocar o nome correspondente ao cenário em que o homem estava inserido. Tratava-se de um título definitivo assim como os 21 anos foram decisivos na sociedade brasileira.

Por meio deste estudo, espero ter conseguido elucidar algumas questões advindas da relação existente entre *Necrológio* e a década de 70. Como se pode perceber, o surgimento de tempos ditatoriais ficou ancorado pelos continentes e, no Brasil, houve o empenho em demarcar a esfera política por meio de astúcia e estratégias em um cruzamento de escritores, artistas plásticos, cineastas, músicos. Portanto, Victor Giudice, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e tantos outros usaram novas formas de fazer acontecer que não passaram despercebidas por seus leitores, apreciadores, espectadores e ouvintes.

*Necrológio*, por ser uma leitura da ditadura, apresenta uma infinidade de recursos ausentes, não por completo, nas demais obras de Victor. O discurso escolhido, na sua maioria, faz parte das transgressões formais daquela época. Ao considerar o cenário dos contos de *Necrológio*, existe a preocupação de fortalecer a economia do país e, nessa relação de produção e mercado, não há estímulo por parte do patrão e sim uma intervenção de imposição. Cada papel social implica o

desempenho de uma série de obrigações. Os personagens, na sua individualidade, têm um comportamento de inferioridade com relação ao patrão e à sua empresa, confronto existente entre as grandes massas e a pequena burguesia sendo que as primeiras são sempre enganadas.

Além disso, não importam as condições sociais, econômicas, políticas e religiosas. Por meio do chamado trabalho, o homem na narrativa giudiciana contribui para o progresso econômico e social de suas organizações. Embora as forças poderosas lhe imponham restrições, há uma dependência de uns para com os outros, com uma relação de desapego por parte dos chefes, criando uma produção de mercadorias de consumo e os interesses econômicos sobrepõem-se aos sociais. Os donos empresariais, na ânsia do consumo acelerado, deixam de lado a integridade física, mental, social e desrespeitam de maneira muito indigna as funções respectivas de seus funcionários.

Na verdade, podemos pensar que em um livro que discorre sobre morte, não há possibilidade de vida. Todavia, importante se faz ressaltar que em *Necrológio* é possível estar lado a lado com a vida e com a morte, seja esta uma morte física, seja apenas social. Na obra, o autor noticia as mortes dos personagens, ou mesmo suas metamorfoses, como uma forma de enaltecê-los perante uma sociedade sofrida. De fato, no decorrer de algumas narrativas, é possível o leitor já estar ciente de qual será o fim do personagem. Isso ocorre devido ao processo diário de cada um. Determinados personagens têm sua morte antecipada em relação a si mesmos e vivem como mortos, experimentam qualquer tipo de vida que o futuro lhes reservar.

Com efeito, na obra inicial de Giudice, a morte surge como um rebaixamento da existência, uma depreciação do comportamento vital diante de uma realidade cruel. O autor escolhe os corpos de determinados personagens para refletir a vida enquanto uma forma de se deixar ser coagido pelo poder ou mesmo de coagir alguém. As doenças vêm como o resultado de um progressivo silenciamento do corpo, de seus impulsos e movimentos.

Em *Necrológio*, a mortificação do homem se dá não só pela banalidade cotidiana, pela dor no encontro com a exterioridade, com a dor afetada pelo esvaziamento e imobilidade do mundo, mas pela forma como o homem vive em seu trabalho. Em *Necrológio*, alguns personagens têm certa impotência em relação à vida frágil, ao desabamento generalizado da vida e à desmoralização desta.

Segundo Baudrillard, a força do trabalho se institui sobre a morte. É preciso que um homem morra para tornar-se força de trabalho.<sup>251</sup> Através da metamorfose e da morte é possível identificar o grau de importância desses homens em suas organizações. É fundamental lembrar que, quanto mais a ciência avança, mais parece que tememos e negamos a realidade da morte porque esta é encarada como um tabu. A negação ou pelo menos a negação parcial é uma defesa temporária, sendo aos poucos substituída, em alguns, por uma aceitação parcial.

Em *Necrológio*, o ciclo vital dos personagens, que sofrem essa verdade absoluta, ocorre de várias formas, seja por morte natural ou o resultado de uma sociedade capitalista e burguesa. A morte pode seguir o tradicional, os traços comuns a todas as culturas, presente em todos os tempos ou não. Esta é concebida como uma passagem de um mundo a outro, numa metáfora de subida ou descida, algo verticalizado, como a própria sociedade.<sup>252</sup> Ela surge quando o personagem troca a vida pelo trabalho, quando há homicídios, no decorrer de uma doença ou, até mesmo, quando o personagem opta pelo caminho do suicídio. Enfim, em *Necrológio*, efetivamente, ocorre morte do humano. Alguns de seus personagens vivem presos à morte e em uma constante repetição automática rumo à aniquilação. Além do mais, a morte não deixa de ser a grande metamorfose final que aguarda a cada um de nós.

Victor Giudice, como agente e artífice de sua época reelabora imaginariamente as questões relativas ao poder na década de 70 com o ato de carnavalizar e a possibilidade de cometer a reversão do mundo já que as inversões se anulam no período dos carnavais e aumenta a possibilidade do paradoxo durante as representações populares e alegres fazendo com que o povo se torne ator e espectador de si mesmo.<sup>253</sup> Ao mesmo tempo, o traço humorístico que vai estar presente em toda a obra de Giudice e que já acontece em *Necrológio*, pertence a essas artimanhas que fazem com que a crítica política giudiciana possa superar o panfletarismo.

Ao ler *Necrológio* ficcional giudiciano subentendo que estou diante de uma obra fúnebre e com isso posso acrescentar a ela o meu real necrológio angolano que vivi e as três vezes em que a morte passou por minha família durante este tempo de estudo. Tudo isso só me reforça a ideia da fragilidade e da efemeridade da vida. Junto a esses necrológios conservo ainda o legado da pulsão da morte que Derrida, em

---

<sup>251</sup> Idem. Ibidem, p.55.

<sup>252</sup> MATTA, Roberto da. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. p.141.

<sup>253</sup> MATTA, Roberto da. *Universo do carnaval: imagens e reflexões*. p. 52.

*O mal de arquivo*, menciona e, junto com ela, o legado das memórias da morte. Enquanto em *Necrológio* estão adversidades, os males da humanidade enfrentados pelos personagens giudicianos, é possível afirmar que a obra conserva o item remanescente: a esperança e com ela a antecipação do verbo, da vida, o recomeço de tudo e de muitos outros propósitos. A partir do momento em que as leituras dos pesquisadores começarem a serem feitas, haverá o início de mais uma etapa cheia de vida, força e entusiasmo para encarar os desafios propostos tanto pela ficção giudiciana quanto pela própria vida.

Por fim, *Necrológio* com seu conto *O arquivo* não deixa de ser também um arquivo que designa um repositório de memórias. Uma impressão que insiste segundo Derrida, através do sentimento instável de uma figura móbil de um esquema ou de um processo in-finito ou indefinido.<sup>254</sup> Além disso, o arquivo põe em questão a chegada do futuro.

Para Foucault,

“o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos regulares.(...)É o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa (...) e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos. (...) O arquivo é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria”.<sup>255</sup>

Ainda segundo Foucault, “o arquivo define um nível particular: o de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação. (...) O arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade”.<sup>256</sup>

Para Derrida, não há arquivo sem uma técnica de repetição, e sem certa exterioridade. O arquivo pode ser associado à repetição e a repetição ao passado. Mas aqui trata-se do futuro e do arquivo como experiência irreduzível do futuro.

Para a presente tese assumi o papel de um arquivista. Ao preparar uma sucessão de cópias para a banca examinadora, *Necrológio* passou de arquivo privado a público, de secreto a não secreto. No entanto, sua

<sup>254</sup> Derrida, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. p.44.

<sup>255</sup> Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. p.147.

<sup>256</sup> Idem. *Ibidem*, pp.147-148.

revelação não foi acabada totalmente. Nessa perspectiva, o arquivo está relacionado ao poder. Meu arquivo, embora guarde fatos sucedidos, jamais se fechou. Ele será levado ao arquivo institucional e estará aberto para a chegada do futuro a partir da retomada do passado e do presente.



## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, J.A. Guilhon. *Instituição e poder: a análise concreta das relações de poder nas instituições*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. *Glauber, Lúcia e o cinema novo. Outra Travessia: revista de Literatura*, Florianópolis, SC , n.7 , p. 15-28, jul. 2008.

ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ÂNGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Geração Editorial, 1995.

*Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2005.

*Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa e Estado autoritário (1968-1979): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: o Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1983.

ARIËS, Philippe. *O homem diante da morte*. (2v) Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_. *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*. Lisboa:Terramar, 1992.

\_\_\_\_\_. *Para uma crítica da economia política do signo*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

BAKHTIN, Mikhail M., *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral, São Paulo: Paulus, 2004.

CALVINO, Ítalo. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Augusto de.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, 4.ed. São Paulo (SP): Ateliê, 2006.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain,; SUSSEKIND, Carlos. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CIRLOT, Juan - Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

COSTA, Camille Vieira da. *Dicionário de nomes próprios*. SP: Editora Traço, 1988.

COTRIM, Gilberto. *História do Brasil: um olhar crítico*. SP:Saraiva, 1999.

COUTINHO, Carlos Nélson. *Lukács. Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CUNHA, Maria Carneiro da. *Comportamento sexual: a revolução que ficou no caminho*. São Paulo: Nobel, 1988.

- DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- Dicionário da Língua portuguesa comentado pelo professor Pasquale*. Barueri, SP: Gold Editora, 2009.
- DOIMO, Ana Maria. *A vez e a voz do popular: movimentos sociais e participação política no Brasil pós-70*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara: ANPOCS, 1995.
- DURKHEIM, Émile. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 2004.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo (SP): Perspectivas, 1991.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.
- ELLERT, James C.[et al.]. *Administração financeira em bancos*. São Paulo: IBCB, 1990.
- FILHO, César Oiticica. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do azougue, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GOI JUNIOR, Roldo. *Prática de gestão*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2010.
- GIUDICE, Victor. *Necrológio* (contos). Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Os banheiros* (contos). Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Bolero* (romance). Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Salvador janta no Lamas* (contos). Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O sétimo punhal* (romance). Rio de Janeiro: José Olímpio, 1995.

\_\_\_\_\_. *O museu Darbot e outros mistérios & Do catálogo das flores*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.

GREEN, James N. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2009.

GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje. (Situação e perspectivas)*. Rio de Janeiro: Paz e Bem, 1973.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria - construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

*HELP - Sistema de consulta interativa: História do Brasil*. SP: Klic Editora, 1997.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª.ed. Rio de Janeiro (RJ): Objetiva, 2009.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JORGE, Salomão. *A estética da morte*. São Paulo: Resenha Tributária, 1964.

KAFKA, Franz. *A metamorfose, um artista da fome, carta a meu pai*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KONDER, Leandro. *Kafka: vida e obra*. Rio de Janeiro: J. Álvaro, 1966.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KRULIK, Catherine. *Carnavais do Brasil*. Rio de Janeiro: Grão editora, 2010.

KUPER, Peter; KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo (SP): Conrad Livros, 2004.

LETRAS, Academia Brasileira de. *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*. 5ª. ed., São Paulo: Global, 2009.

- LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- LUGI, Moscatelli. *Política da repressão: força e poder de uma justiça de classe*. Rio de Janeiro. Achiamé / Socii, 1982.
- LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.
- MARANHÃO, José Luiz de Souza. *O que é morte*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Nova Cultural, 1985.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Universo do carnaval: imagens e reflexões*: Rio de Janeiro, Pinakothek. 1981.
- MERTZ, BERND A. *O tarô egípcio*. São Paulo: Pensamento, 1987.
- MIRANDA ROSA, F.A. de. *Patologia social: uma introdução ao estudo da desorganização social*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1980.
- MORIN, Edgar. *A decadência do futuro e a construção do presente*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1993.
- NETO, Alfredo Naffah. *Poder, vida e morte na situação de tortura*. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- NOYA PINTO, Virgílio. *Comunicação e cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1995.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- NUNES, Zilma Gesser. *Prelúdio de uma voz oculta*: edição crítica da obra de Ernani Rosas. Florianópolis, SC, 2002. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.
- NUTTIN, Joseph. *Psicanálise e personalidade*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

*O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004.

OLIVEIRA, Tereza Marques de. *O psicanalista diante da morte: intervenção psicoterapêutica na preparação para a morte e elaboração do luto*. São Paulo: Mackenzie, 2001.

OVÍDIO, Bocage. *Metamorfoses*. São Paulo: Hedra, 2000.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia marginal: literatura e cultura nos anos 70, em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro, Notrya, 1993.

PEREIRA, Moacir. *O golpe do silêncio: imprensa, censura e medidas de emergência*. São Paulo: Global Ed., 1984.

PERNIOLA, Mário. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PIRES, Ericson Siqueira. *Tradição delirante: produtores e produção de arte na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: PUC - Rio, 2004.

Platão. *Diálogos, II: Fédon, Sofista, Político*. Porto Alegre: Globo, 1955.

PLUM, Werner. *O empresário, personagem marginalizado na sociedade industrial*. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. SP: Brasiliense, 1992.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; S.A. MOTTA, Rodrigo Patto (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *Texto / contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANT'ANA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & Cia*. SP: Ática, 1985.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes da década de 70. In: Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais. Rio: Paz e Terra, 1982.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. \_\_\_\_\_. *Cultura e política: 1964-1969*. In: 1970. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Análise do texto literário*: Curitiba: Criar, 1981.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco; introdução à cultura de massa brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977.

SUSIN, Luiz Carlos. *Assim na terra como no céu - brevíssimo sobre escatologia e criação*. Petrópolis: Vozes, 1995, p.83.

STRATHERN, Paul. *Kafka em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

*TARÔ ADIVINHATÓRIO*. São Paulo: Pensamento, 1990.

TAVARES, M. H. e WEIS, L. *Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: SCHWARCZ, L. M. (Org) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 1985.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001.

TOMAZI, Nelson Dácio. *Iniciação à sociologia*. São Paulo: Atual, 2000.

VIDA DE VICTOR GIUDICE. Disponível em <<http://www.victorgiudice.com/vida.html>>. Acesso em: 28 out. 2011.

VILAS-BOAS, Gonçalo; FERREIRA, Zaida Rocha. *Kafka: perspectivas e leituras do universo kafkiano*. Lisboa: Apáginastantas, 1984.

WALLACE, Bruce. *Doença, sexo, comunicação, comportamento*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

YAARI, Josef David. *Psicologia da metamorfose: crescimento, aprendizado, luta, estabilidade, ruptura, metamorfose, sabedoria*. São Paulo: HERMES, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.