

Sobre um regime de circulação de sentidos

Foto-grafias da voz

Valdir PRIGOL

Universidade Comunitária Regional de Chapecó

Hoje não se trata apenas de enunciar um discurso, mas de prever as condições de sua enunciação (e sua circulação, diríamos): elas o tornam audível ou inaudível, porque as opiniões são autorizadas de modos muito variados, mas sempre ligados ao marco que constrói mais fortemente a crença que as próprias razões do discurso.¹

-

Flora Süssekind, em texto dos anos 80 “Tal Brasil, Qual romance?”, mapeando a disseminação do naturalismo do final do século XIX até os anos de 1970, mostra como os romances escritos sob esse signo, funcionam como aparelhos óticos, construindo uma literatura para ver. A autora aponta a fotografia como metáfora que sintetiza o modo de operar destes livros, ligados desde o início à prática da observação que marcou o próprio modo do positivismo do final do século XIX funcionar. Assim, os referentes dessas fotografias vem dos vários usos da ciência que os romances fizeram: o romance naturalista, como o praticado por Aluísio Azevedo, vê a sociedade como se fosse um caso clínico, uma patologia, o dos anos 30, como em Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, vê a sociedade a partir da Economia e a literatura dos anos 70, como em José Louzeiro e João Antonio, vê a sociedade a partir do jornalismo. A utilização desses referentes cria a ilusão ótica, diz a autora, de estarmos diante do “real”, do “verdadeiro”. Penso, nesse sentido, que “Cidade de Deus”, de Paulo Lins, é a realização

presente dessa linha de força que atravessa a literatura brasileira, utilizando-se agora da história como referente para ficcionalizar a violência no Rio de Janeiro. O romance é composto de três capítulos “A História de Inferninho”, “A História de Pardalzinho” e a “A História de Zé Miúdo”. Cada capítulo termina com a morte da personagem da qual se conta a História. Essa ligação da história com a morte parece sintomática da colocação em cena da História da favela Cidade de Deus através do mote do “fim da história”, disseminada nos anos 90 por Fukuyama. Outro elemento presente nos demais romances e em “Cidade de Deus” é o elemento fotográfico no próprio modo das personagens olharem o mundo. “Cidade de Deus” inicia com o sonho de Buscapé em comprar uma máquina fotográfica, com um desejo realista de “enquadrar” o que vê na Favela, procedimento duplicado na forma como o próprio narrador conta as histórias.

Como diz Sussekind:

A valorização estética de um texto segundo uma perspectiva naturalista se faz, portanto, de acordo com sua maior ou menor semelhança a um instrumento ótico de precisão. O texto se define pela relação a uma exterioridade, a um referente determinado. Quanto maior a precisão, quanto mais visível estiver aquilo que se toma por “real”, quanto mais o texto se coloca como realidade e não como ficção, quanto maior for sua tentativa de se definir como objetividade pura e não como narração, tanto maior é sua credibilidade do ponto de vista do naturalismo. Definindo-se como apropriação fiel, como imagem, como mimetismo, **a ficção naturalista não dá lugar à interpretação múltipla**, não se abre ao deciframento do leitor.²

O traço mais marcante dessas obras é o modo de composição: são grandes painéis de pequenos núcleos à margem da sociedade, quase sempre narrados por uma terceira pessoa que vê tudo. Painéis que colocam uma política de identidade em cena, através de uma visível simpatia desses narradores por aqueles que são “retratados” pela narrativa. Assim, o que move a produção dessas imagens é uma vontade de “fotografar” um país a partir da ótica dos excluídos da modernização em que o principal elemento é a violência a que estão entregues. Violência que é “retratada” nos quatro romances através da presença de bandos, que agem nos espaços fechados a que estão “condenados”.³

É a fotografia desses bandos colocados no abandono que essas obras colocam em cena. Mas o que chama atenção nessa “literatura para ver” é que, além do modo de composição que remete para fora das próprias obras, é o acréscimo de um suplemento para reforçar, ou dar, o caráter de “realidade”: uma voz que orienta a leitura:

A verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade.⁴

Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de Cacau do sul da Bahia.⁵

Os fatos que substanciam esta narrativa foram tirados do nosso amargo cotidiano. O autor não teve preocupação de alinhá-los cronologicamente, nem se absteve de descrever situações brutais, que mostram muito bem o grau de desumanização a que chegamos.⁶

E em “Cidade de Deus”, essa voz reaparece no final, em “Nota e agradecimentos”: “Este romance se baseia em fatos reais. Parte do material utilizado foi extraído das entrevistas feitas para o projeto ‘Crime e criminalidade nas classes populares’, da antropóloga Alba Zaluar, e de artigos nos jornais O Globo, Jornal do Brasil e O Dia”.⁷

Além de reforçar a idéia da literatura como lugar da produção de espelhos, transparência, a presença dessa voz aponta para uma política de leitura que tem sido eficaz para tirar a ambigüidade do texto literário, remetendo o leitor para fora do texto, porque essa voz fornece o protocolo de leitura do que será lido. Ela constrói esse efeito de real, conduzindo o leitor pela mão rumo à transparência.

É interessante, nesse sentido, perceber como essa voz re-aparece, nos anos 90, com a mesma função, na apresentação dos dossiês do *Mais!*, suplemento cultural da Folha de S. Paulo.

+

Lendo dez anos de circulação do *Mais!*, é possível perceber uma cena repetida em todos os dossiês de capas: 1. uma voz apresenta os textos que compõem o dossiê e 2. logo a seguir, temos os textos, sempre escritos por intelectuais, escritores e pesquisadores brasileiros e estrangeiros reconhecidos em seus campos. Essa voz, além de apresentar os textos, fornece para eles um protocolo de leitura. Há aí, me parece, uma vontade de transparência dos signos (da diferença, da multiplicidade) ao dizer “O sentido” do que circulará a seguir. De outro lado, os textos que atendem à solicitação (e no geral, são sempre muitos por dossiê) funcionam a partir desse protocolo fornecido a posteriori. Da leitura dessa cena, sempre construída pela idéia da pluralidade, da autoridade (por) e da novidade (antecipação) podemos ver em movimento, os primeiros (a voz) e os segundos (os colaboradores) em tensão, entre o fechamento e a circulação de sentidos, mas principalmente, como os textos dos segundos giram ao redor do que a voz propõe.

Vejamos a voz que apresenta o dossiê de 10 de abril de 1994: Cenas da Vida brasileira:

CENAS DA VIDA BRASILEIRA - seis escritores ‘fotografam’ os vários ângulos do cotidiano no país.

A convite do **Mais!**, seis escritores de diversas partes do país criaram curtas ‘cenas brasileiras’. Embora sem preocupação regionalista, os contos ‘fotografam’ o Brasil de vários ângulos - do tratamento irônico da violência urbana de Modesto Carone ao choque entre dois mundos narrado por Marilene Felinto, passando pelo patético drama amoroso de um gago por Sérgio Sant’Anna.

A idéia central originou-se do filme de Robert Altman ‘Short Cuts - Cenas da Vida’ (em cartaz em São Paulo), por sua vez adaptado de contos do escritor Raymond Carver.

Além de Felinto e Carone de São Paulo, e Sant’Anna, do Rio de Janeiro, participam desta miniantologia de ‘Cenas da vida brasileira’ os escritores Luiz Villela, de Minas Gerais, Milton Hatoum, do Amazonas, e João Gilberto Noll, do Rio Grande do Sul.

A capa do **Mais!** e as xilogravuras que ilustram os contos foram feitas pelo artista plástico e poeta paulista Alberto Alexandre Martins.⁸

O mundo, ou o país, neste caso, está montado, ou melhor, fotografado, com as colaborações que respondem ao “convite do *Mais!*” e por mais que a violência seja o tema, ela está controlada, pela voz que a antecipa, explica e informa a genealogia do dossiê. O apelo à fotografia feito pela voz, como forma de nomear os contos, é também um apelo à mimese. E como diz Sarlo, “Obviamente, mimese joga com a idéia de realismo”.⁹ Assim, a voz, além de enunciar o evento, estabelece o método de leitura dos contos, porque sem esse apelo eles poderiam ser lidos de outro modo.¹⁰ Desta forma, o mapa do país só é possível se lermos os contos como essa voz propõe, como fotografias, e a linha que as amarra, a violência. E, de fato, é assim que podemos ler os contos de Sérgio Sant’Anna, “Informe de um Gago”, de Modesto Carone, “Café das Flores”, de Milton Hatoum, “Dilema”, de João Gilberto Noll, “Açaí e Acerola”, de Marilene Felinto, “Duplo diagnóstico” e de Luiz Vilela, “Luxo”.

Nesta perspectiva, a violência aparece disseminada em todos os textos. “Café das Flores”, de Carone, é o mais explícito nesse sentido: nele, aparecem tanto a violência doméstica como a violência urbana, uma mimética à outra. O narrador, além de ser esfaqueado por sua ex-mulher no “Café”, está “à mercê” de “troteios” que acontecem fora do bar, mas atingem o espaço interno onde estava. Ao ir embora, esfaqueado e com o carro perfurado por tiros, lê a violência que está em todos os lugares com uma indiferença anestésica: “Como as imagens poéticas não mudam o mundo, dei a partida e fui para casa aliviado por não ter que pensar em mais nada”¹¹. O narrador de “Dilema”, no conto de Hatoum, após acompanhar por vinte anos a violência em seu bairro, marcada por brigas e mortes entre vizinhos e por matança de animais, ensaiava uma outra saída: a própria morte. Menos acentuada, mas em espaços internos, a violência aparece no conto de Sérgio Sant’Anna, no abandono de um gago por sua ex-mulher, na impotência do narrador de Noll, na empregada que come pedaços do móvel de barro no conto de Felinto e na discussão sobre o tamanho do banheiro da empregada entre um arquiteto e seu cliente no conto de Vilela (“Daí? Daí, porra, que pra quem não tem onde cagar, cagar num vaso já é um luxo, seja de frente ou de lado, de pé ou de cabeça pra baixo”). Essas são as fotografias que compõem o mapa da violência no país, segundo a leitura da voz.

Mas, como aprendemos com Benjamin, podemos ler estes contos de um outro modo – a partir de um inconsciente ótico destas fotos – e aí talvez possamos perceber um mapa da violência da própria voz do evento – “onipresente” e “autoritária” – na sua produção de narrativas, porque o que chama a atenção nestes contos, para além da leitura realista proposta, é a intensidade com que aparece tematizada a “dificuldade da voz”.

“Informe de um gago” é exemplar nesse sentido: “- Sss...ó...só – eu tentei arrancar lá do fundo, sentindo o sangue fluir para a minha cabeça, como se eu fosse explodir”¹². A violência da voz parece travar a voz do narrador, que surge travestido, em uma segunda voz, uma voz pseudo-científica, que explica a natureza da dificuldade da voz, dos gagos: “Um gago então gagueja porque é rápido demais. Está certo que todo pensamento, mesmo o dos mais estultos o é, porém o do gago o é ainda mais. E, pela disciplina imposta por seu recolhimento, o gago é capaz de uma verbalização elegante,

cristalina, precisa, não importa se para dentro ou para fora, desde que para nenhum ouvinte”.¹³ (Deleuze e o gago)

Desde que para nenhum “evento”, a voz é cristalina e precisa. A gaguez e a necessidade de uma segunda voz parecem ser uma resposta distorcida à voz que controla sua polissemia. Podemos ler, do mesmo modo, o narrador de “Duplo diagnóstico”, em suas notas entre parênteses para o roteiro que está escrevendo: “(CONTRA A FRAUDALENTA LOTERIA DAS PROPRIEDADES)”. Ler a voz que está entre parênteses, a voz que sobra, é ler um outro conto, um outro diagnóstico. A violência da voz pode ser lida também na voz que cala a resposta ao cliente – para dar um outro encaminhamento à encomenda – no conto “Luxo”: “Não, eu não falei isso. Mas devia ter falado”¹⁴. Em Noll, essa voz é designada por uma imagem que se dissemina: “lábios da minha cicatriz...”.¹⁵ Imagem que parece marcar também o narrador sem voz de Hatoum. E é a ausência de voz que, ao encaminhá-lo para a morte, põe em cena uma questão que é relevante para essa leitura: aceitar a violência da voz e ficar colado à sua leitura, ou não aceitar a violência da voz e ficar sem voz?

O que a voz oferece em “Short Cuts” e que não está nos contos é, em poucas palavras, um outro tempo. A escolha por compor um país com contos que o fotografem faz surgir a temporalidade de um outro fim-de-século, em que se acreditava possível totalizá-lo, o XIX. O apelo à região como critério de escolha para convidar os escritores e a leitura da literatura como se fosse uma fotografia foram duas formas privilegiadas de compor o país. Duas conquistas que procuravam mimetizar o país na literatura. É essa temporalidade que a voz oferece, trazendo de volta essa estética como a melhor para ler o país, em homenagem a “Short Cuts”, o filme americano.

Os contos priorizam um tempo: o presente. Não há nenhum conto situado explicitamente em outro tempo ou que seja composto como narrativa histórica. É a voz adiantada que moderniza¹⁶ uma forma pré de compor o país, colocando em cena uma data histórica e, aí, uma estética para ler os contos.

O realismo dessa voz, ao oferecer contos “exclusivos”, já com uma leitura, nos faz pensar que essas opções possuem como objetivo estabilizar e dar ordem ao caos do presente, em que proliferam estéticas anti-representacionais. A voz antecipa-se aos segundos, às outras vozes, e as lê. Paradoxo que, como diz Sarlo, “(...) intensifica o presente bem como debilita o passado e o futuro”¹⁷ como podemos ler nas mediações de outras duas ficções publicadas por Milton Hatoum no Mais!, uma em 1993 e outra em 2002.

O primeiro texto foi publicado no balanço comemorativo de vinte anos de ficção brasileira. Como o autor explica, em nota introdutória, trata-se de um trecho do romance em elaboração que tem como título provisório “A dor do viajante” e, no qual, como ressalta, há uma forte relação entre a dor do narrador e a do autor:

‘A Dor do Viajante` é o título provisório de um romance sobre a dor e a infância. A dor física, uma cefaléia crônica que fustiga o narrador e também o autor. Fustiga, ou seja, maltrata e estimula. A dor anulou muitas passagens da minha infância. Agora, 30 anos depois, essas lacunas foram preenchidas por palavras.¹⁸

E é em busca de uma voz para pôr a “dor” em cena, é que Hatoum diz serem suas pesquisas; e é em busca de uma voz, da sua voz, que o narrador, de volta para sua terra (não caberia aqui dizer volta a sua casa por que ele não possui uma), revisita os lugares da infância, atormentado pelas vozes “(...) mutiladas e tristes, perfiladas no refeitório e cantando o hino da nação”.¹⁹

Ao chegar, ele não encontra o presente, só o passado, as vozes do passado, da sua tia, da sua mãe, da Madame Steinway e a sua, nas aulas de canto para tentar curar uma cefaléia:

Logo na primeira aula a Maestra quis explorar a potência de minha voz. Ela tocava uma nota e pedia o timbre. Uma outra mais aguda e eu perdia a voz. Uma nota mais grave e eu grunhia. A Maestra se desapontava. ‘Não é preciso esgoelar, canta ao natural, como se estivesse falando’, ela aconselhava. Ela queria descobrir em mim um barítono ou contralto, mas minha voz (meu corpo) não alcançava a nota que ela tocava.²⁰

A mesma voz, a mesma dor (agora fingida), o mesmo narrador retornam 9 anos depois no conto “Dois tempos”. Tempos que dividem a narrativa atual, da mesma volta de antes, mas também os tempos de uma narrativa e outra. Se a dor antes era “A dor do Viajante”, agora a dor está convertida em outra coisa, conforme anuncia a coluna em que o texto está publicado, criada pelo suplemento depois da dor de 11 de setembro:

Conto faz parte de série de textos literários

A publicação do conto ‘Dois tempos’, de Milton Hatoum, dá prosseguimento à série de textos literários inéditos iniciada em dezembro de 2001, com um conto do escritor e crítico Modesto Carone. Em janeiro foi a vez do também escritor João Gilberto Noll. Moacyr Scliar escreveu em fevereiro, e Nelson de Oliveira, em março. As obras aparecerão no caderno uma vez por mês e terão, como tema básico, ‘a alegria’²¹.

Da dor à alegria com a mesma voz. É a voz operando conversões.

!

Nesse sentido, a fábula da voz tem outros desdobramentos, como podemos ler na apresentação do dossiê “Eu perdi”, de 2 de outubro de 1994, em que cada um dos quatro candidatos à presidência da república eram representados em suas derrotas, um dia antes das eleições:

A convite da **Folha**, cinco dramaturgos escreveram peças curtas inspiradas na hipótese da derrota de quatro candidatos à Presidência da República. As peças, feitas com exclusividade para o ‘Mais!’, serão lidas hoje em evento a ser realizado no auditório da Folha, com a presença dos autores e seus convidados.

(...)

Neste conjunto de peças, ninguém vence. Todos são candidatos à galeria de personagens perplexos e derrotados que há séculos sabem ser bem mais interessantes que os vitoriosos.²²

A mensagem é clara: se “ninguém vence”, todos perdem, e é aqui que está o desdobramento da fábula do *Mais!*. O novo, o produzido com “exclusividade” para o *Mais!* é, simultaneamente, o lugar em que todos perdem: perdem os homenageados os seus sentidos, perdem os colaboradores, que vêm a público lidos pela voz.

A fábula da modernização sustentada pela voz parece, infelizmente, trazer colada em sua produção a necessidade de que todos percam um pouco para que a “história continue”, ou para que a festa das comemorações continue.

Política do *Mais!*, o “todos perdem” coloca cada número do suplemento no horror!. E perdem nas conversões pelas quais as vozes precisam operar para serem impressas no presente, e perdem na ingerência da voz que faz ler tudo o que vem depois, os segundos, a partir de seu centro.

A máquina de produção do *Mais!* moderniza tudo no mesmo momento em que exige que o outro “perca” e, neste caso, o outro é o colaborador, o leitor, o próprio país, que vem sendo modernizado ao mesmo tempo que vai perdendo alguns sentidos, enquanto outros são cristalizados, como o autoritarismo, a dependência e o neoliberalismo. E não esqueçamos que a fábula remete para uma moral. A fábula apresenta-se, sempre, nesse sentido, como exemplar, como o exemplo que deve ser seguido.

Assim, o predomínio da ficção dessa voz, remetendo a uma leitura já feita, retira do leitor “a condição de intérprete”. Como diz Sussekind: “Dessa maneira, livra-se o leitor de possíveis estranhezas, de quaisquer ambigüidades”.²³ O monstruoso não deve vir à cena, por isso controla-se a circulação do literário enquanto ambigüidade, enquanto “ (...) ambivalência perpétua, como linguagem onde o mesmo vale para dois, como texto indecifrável (...) como a forma do segredo (...) e como máquina geradora de enigmas”.²⁴ Ou para retomar Foucault, controla-se a literatura como duplo, em que uma linguagem retoma outra, com os mesmos termos, para dizer outra coisa, para colocá-la na indecibilidade, através de um “ondeado infinito de palavras”.

Assim, perceber a presença dessa voz nas nossas relações com a literatura é um modo de pensar o que nos constitui enquanto leitores e que não nos damos conta de que nos constitui.

Notas

¹ SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 160.

² SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, 106-7.

³ Isso nos remete à associação que Jean-Luc Nancy faz da palavra bando com a idéia de abandono:

Abandonar é remeter, confiar ou entregar a um poder soberano, e remeter, confiar ou entregar ao seu bando, isto é, à sua proclamação, à sua convocação e à sua sentença. Abandona-se sempre a uma lei. A privação do ser abandonado mede-se com o rigor sem limites da lei à qual se encontra exposto. O abandono não constitui uma intimidação a comparecer sob esta ou aquela lei. É constrangimento a comparecer absolutamente

diante da lei, diante da lei como tal na sua totalidade. Do mesmo modo, ser banido não significa estar submetido a uma certa disposição da lei, mas estar submetido à lei como um todo. Entregue ao absoluto da lei, o banido é também abandonado fora de qualquer jurisdição...O abandono respeita a lei, não pode fazer de outro modo. NANCY, Jean Luc. In. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. Belo Horizonte: Editora da Ufmg, 2002, p. 66.

⁴ AZEVEDO, Aluisio. *O cortiço*. Porto Alegre: L&PM, 1998, p. 7.

⁵ AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Martins, 1978, p. 101.

⁶ LOUZEIRO, José. *Infância dos mortos (pixote)*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 7.

⁷ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 403.

⁸ CENAS da vida brasileira. *Folha de S. Paulo*, 10 abr. 1994. Mais!, p. 4.

⁹ SARLO, Beatriz. Intelectuais. In *Paisagens Imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 155.

¹⁰ E é assim que podemos ler dois desses contos, “Informe de um gago”, de Sergio Sant’Anna, e “Café das Flores”, de Modesto Carone, republicados no livro “Figuras do Brasil: 80 autores em 80 anos de Folha”, antologia organizada por Arthur Nestrovski a partir de textos publicados por autores “conhecidos”, na **Folha** e nos seus suplementos. Como o critério de visibilidade é o nome-próprio, e não há nenhuma referência ao evento, os dois contos recebem agora uma outra leitura.

¹¹ CARONE, Modesto. Café das Flores. *Folha de S. Paulo*, 10 abr. 1994. Mais!, p. 5.

¹² SANT’ANNA, Sérgio. Informe de um gago. *Folha de S. Paulo*, 10 abr. 1994, p. 4.

¹³ SANT’ANNA, Sérgio. Informe de um gago. *Folha de S. Paulo*, 10 abr. 1994, p. 4.

¹⁴ VILELA, Luiz Vilela. Luxo. *Folha de S. Paulo*, 10 abr. 1994. Mais!, p. 6.

¹⁵ NOLL, João Gilberto. Açai e Açerola. *Folha de S. Paulo*, 10 abr 1994. Mais!, p. 5.

¹⁶ A idéia de uma voz adiantada parece ser recorrente nos projetos de modernização. Em seu ensaio sobre as relações entre modernização, cultura e literatura, Antonio Candido mostra como o analfabetismo e a dependência às produções da metrópole colocam o escritor na ambivalência, como “(...) um produtor de bens culturais para minorias, embora no caso estas não signifiquem grupos de boa qualidade estética, mas simplesmente os poucos grupos dispostos a ler” (CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ed. São Paulo: Ática, 1989.). A partir dos anos 70 e com a ditadura militar, essa voz adiantada aposta na informação (meios de comunicação de massa, rodovias, telefonia) como forma privilegiada de modernização. A socialização a partir dos meios, como diz Candido, coloca de novo a questão de como lidar com as diferenças de acesso, mas agora em outros termos: “(...) não esqueçamos que os modernos recursos audiovisuais podem motivar uma tal mudança nos processos de criação e nos meios de comunicação, que quando as grandes massas chegarem finalmente à instrução, quem sabe irão buscar fora do livro os meios de satisfazer as suas necessidades de ficção e poesia” (Idem, p.144). A reencenação dessa voz adiantada, pelo *Mais!*, traz problemas na sua enunciação. Um deles, como veremos, é o autoritarismo, por apresentar-se como a única voz possível.

¹⁷ SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 135.

¹⁸ HATOUM, Milton. A dor do viajante. *Folha de S. Paulo*, 26 set. 1993. Mais!, p. 6.

¹⁹ HATOUM, Milton. A dor do viajante. *Folha de S. Paulo*, 26 set. 1993. Mais!, p. 6.

²⁰ HATOUM, Milton. A dor do viajante. *Folha de S. Paulo*, 26 set. 1993. Mais!, p. 6.

²¹ CONTO faz parte de série de textos literários. *Folha de S. Paulo*, 28 abr. 2002, p. 17.

²² PERDI, perdi, perdi. *Folha de S. Paulo*, 2 out. 1994. Mais!, p. 4.

²³ SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, 101.

²⁴ LUDMER, Josefina. *O corpo do delito*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 384.