

**ENTROPIA DAS FUNÇÕES DE AUTOR E LEITOR:
APROXIMAÇÕES ENTRE *PANAMÉRICA* E *CRESCE***

Rafael Ottati¹

(PUC-RIO)

RESUMO: A década de 1960 foi marcada por movimentos posteriormente agrupados sob o rótulo de contracultura, dentre os quais encontra-se o segundo romance publicado por José Agrippino de Paula, intitulado *PanAmérica*. Sua obra, polêmica, possuía escrita radical e levantava questionamentos duros contra os mais diversos pilares do conhecimento herdados do Iluminismo. Através de sua narração fria e instantânea do que era visto/vivenciado pelo seu narrador, Agrippino refletiu em parte uma discussão presente nos debates críticos literários da época. Este artigo visa analisar sua indireta contribuição à tal questionamento, além de mostrar as consequências de sua obra ao analisar o poema *Cresce*, de Arnaldo Antunes, publicado em 2003.

Palavras-chave: autoria, entropia, José Agrippino de Paula, PanAmérica.

ABSTRACT: The 1960's were the stage in which various movements stood against that time's dominant values and beliefs. Labelled as counterculture, one of the aesthetic works of that time include José Agrippino de Paula's novel *PanAmérica*. Polemic, that novel had a radical writing and raised questions about the various social, political and ethical pillars. Literary Criticism, then, was discussing the death of the author and, in a way, Agrippino's book reflected that discussion. So, this article aims at showing how *PanAmérica* relates to that discussion and its consequences to the subsequent Literature.

Keywords: authorship, entropy, José Agrippino de Paula, PanAmérica.

INTRODUÇÃO

¹ Mestrando em Literatura Comparada. Bolsista da CAPES. PUC-RIO Correio eletrônico: Rafael.ottati@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3140241235788808>.

Em 1967, o brasileiro José Agrippino de Paula publicou seu segundo romance, *PanAmérica*. A obra, polêmica e de escrita radical, balançava alguns dos alicerces da sociedade consagrados através dos séculos, principalmente através do movimento Iluminista – dentre os quais, destacam-se: noções fechadas e absolutas da Verdade, do Bem, da Condição Humana, da Nação, da unidade, da universalidade e de gênero. Quanto a sua escrita, esta abusava de orações compostas, na maioria das vezes coordenadas, aditivas, principalmente. Frases relativamente simples, que não radicalizavam lexicalmente a língua, nem subvertiam as leis da gramática normativa, como fizeram outros autores anteriormente. Porém, há uma prevalência de verbos conjugados no pretérito – perfeito e imperfeito, os mais comuns nos falares em território brasileiro – e de frases que não possuem, em sua maioria, conectores entre umas e outras. Além disso, sua escrita baseia-se pesadamente na narração de ações mais do que em descrições – embora, é claro, esse narrador descreva quando isso lhe “convém”. Exemplificando, o início do romance:

Eu sobrevoava com o meu helicóptero os caminhões despejando areia no limite do imenso mar de gelatina verde. Sobrevoei a praia que estava sendo construída e o helicóptero passou sobre o caminhão de gasolina onde um negro experimentava o lança-chamas. Eu falei com o piloto do meu helicóptero apontando o caminho de gasolina, e o helicóptero fez uma manobra sobre o caminhão-tanque e pousou alguns metros adiante. (PAULA, 2000, p. 13)

Durante a leitura do texto, a atenção do leitor acaba sendo chamada pelo uso dos verbos conjugados na primeira pessoa do singular. Embora haja uma oração com sujeito oculto, isso ocorre pouquíssimas vezes durante a obra. Mesmo quando o personagem-narrador encontra-se em companhia de outros, ele se marca como sujeito que pratica a ação: “John Wayne se espantou com a minha acrobacia, e eu chutei a porta do edifício que servia de guarda-roupa e eu e John Wayne entramos batendo com os pés no chão.” (*Id.*, p. 18); “Eu e Marilyn prosseguimos caminhando entre a multidão que percorria os bares e as vitrinas, e eu vi atravessando a rua, entre os carros, Frank Sinatra ao lado de dois amigos. Eu e Marilyn passávamos diante do bar.” (*Ibid.*, p. 70); “Eu e os anjos retornamos para a praia deitando na areia (...)” (*Ibid.*, p. 179). Ademais, mesmo quando outro personagem acaba sendo o foco a narração, coisa rara ao longo do livro, a falta de orações com sujeito oculto é patente, conforme o seguinte exemplo:

Eu avistei no meio da multidão vestido de longas túnicas Cary Grant, com sua imensa barba de patriarca e cabeleira branca. Cary Grant estava de cajado na mão e com uma grossa túnica cinzenta que chegava até os pés. (...) Cary Grant havia

retirado as longas barbas para ouvir melhor. Eu disse para ele interpretar a cena da abertura do mar. Cary Grant levantou o cajado e eu o interrompi dizendo que ele deveria recolocar a barba. Cary Grant recolocou a barba(...). (*Ibid.*, p. 15).

Essa vontade perseverante de marcar os sujeitos que protagonizam as ações, os agentes, representa uma das marcas da tessitura ficcional do romance. Ao longo de todo o romance, abundam exemplos dessa escrita, principalmente quanto ao uso do “eu”. Chama a atenção que não há diálogos na obra, embora personagens interajam com o personagem-narrador, conforme os exemplos citados. No caso da situação com Cary Grant, torna-se óbvia a técnica do *close*, muito usada, décadas atrás, no cinema hollywoodiano e importada nas novelas da Rede Globo, ainda hoje: a câmera foca no rosto do ator no momento da fala deste e depois no do outro ator quando responde – ou foca no rosto de alguém quando uma emoção precisa ser exacerbada de alguma forma na tela. Como o primeiro capítulo do livro lida com o personagem-narrador enquanto diretor de cinema em Hollywood, a técnica se mostra relevante. Porém, mesmo em trechos posteriores, conforme citado, o “eu” continua povoando os parágrafos, mesmo quando interage com outros personagens.

As vozes dos outros personagens, desta forma, não existem com força ou por vontade própria: são engolidas pelo discurso narrativo do “eu”. Esse “eu”, portanto, acaba por controlar todas as outras vozes que surgem em seu relato ficcional, assim como ele apenas descreve aquilo que ele próprio vê. Cenas que acontecer(i)am sem a presença são descartadas do relato, conforme o exemplo seguinte:

Yul Brynner estava sobre um estrado envolto por uma nuvem branca. (...) Eu gritei para o assistente dizendo que estava tudo ótimo, que ele poderia filmar a cena de Deus sobre as nuvens, e abandonei o estúdio dizendo que iria começar a filmar as cenas de massa. (*Ibid.*, p. 16)

Cabe ressaltar que, como o objetivo do personagem-narrador é filmar a Bíblia na íntegra, embora ele esteja apenas no início das filmagens, ele delega funções a diretores-assistentes – como é de praxe em Hollywood. Porém, a cena com Yul Brynner, em que ele interpreta Deus, só é mencionada nesse trecho: nunca mais ao longo do livro Yul Brynner ressurgue como Deus. Sequer Deus é mencionado novamente na obra: como o “eu” controla as informações que descreve, é justamente esse “eu” que se torna Deus.

O autor de *PanAmérica*, portanto, marca sua obra com essa força, centralizando tudo no pronome pessoal, porém, sem exteriorizar . Ao contrário do que é preconizado

pela escola romântica, entretanto, esse autor não externa emoções do seu “eu” protagonista. A sua narração é direta: se o “eu” vê ou participa de alguma ação, ele descreve-a. Senão, então o acontecimento inexistente na obra.

Ao longo do século XX, a literatura passou por períodos de extremo experimentalismo, como as vanguardas europeias da primeira metade do século, ou o próprio Modernismo – em diversas partes do mundo, como por exemplo o anglo-saxão com os *Cantos* de Ezra Pound, assim como o brasileiro com a ruptura proposta pela escrita oswaldiana. Todavia, constatou-se na crítica feita ao longo do século que o autor havia desaparecido de sua obra. Além disso, que ele havia apagado suas marcas ao fazê-lo (BARTHES, 2004; FOUCAULT, 2009).

O presente trabalho visa a analisar o romance *PanAmérica* sob este viés: o de que o autor volta a se marcar no texto, não apenas como personagem-narrador (figura que nunca saiu do criar literário), mas como pessoa inserida em um determinado contexto histórico e que o usa em uma malha ficcional que joga com a dicotomia das funções autor-leitor. *PanAmérica* parece embaçar essa dicotomia. Para tal análise, serão enfocados os textos *O que é um Autor?*, de Michel Foucault, e *A morte do autor*, de Roland Barthes. Além disso, este trabalho pretende aproximar o embaçamento causado por *PanAmérica* com uma obra do século XXI – praticamente quatro décadas de diferença, portanto – para fincar a importância do recurso utilizado por José Agrippino de Paula em uma época em que sucessos editoriais baseiam-se em relatos autobiográficos, além da popularização da imagem do Autor-indivíduo (como por exemplo, a utilização de fotos do autor na orelha da sua própria obra).

SEM AUTOR

“Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.” Esta frase de Samuel Beckett² é o ponto de partida de uma discussão profícua tratada pelo filósofo francês Michel Foucault na sua conferência intitulada “O que é um Autor?”, perante a *Société Française de Philosophie*. Ocorrida em 1969, esta conferência marca um ponto na problemática que já havia começado na trajetória do pensamento do filósofo em obras anteriores, conforme ele mesmo comenta (FOUCAULT, 2009, p. 266-7): a de que

² Apud FOUCAULT, 2009, p. 267-8.

se o autor “desapareceu” do texto ficcional, sua ausência revela, ao invés de um simples espaço, justamente o lugar onde a função do autor é exercida (*Ibid.*, p. 264).

A frase de Beckett atua na citada conferência para exemplificar o lugar principal que a crítica contemporânea relegava à figura do autor – o que seria decorrente de uma vasta produção literária em que o foco ficcional estava no desaparecimento de traços indicativos da figura do autor. Nas palavras do filósofo: “O apagamento do autor tornou-se, desde então, para a crítica, um tema cotidiano.” (*Id.*, p. 264).

Tal indiferença da produção ficcional até então seria especificada por Foucault através de dois temas. Conforme apontado pela pesquisadora Bianka Kelly de Souza (2011, p. 125), esses temas seriam:

Primeiro o de que a escrita hoje se libertou do tema da expressão, só se refere a si própria, mas não se aprisiona na forma da interioridade, ela identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta. (...) O segundo tema trata-se do parentesco da escrita com a morte. Essa ligação nos conduz a relembrar as narrativas e as epopeias dos gregos, destinadas a perpetuar a imortalidade do herói, que aceitava morrer jovem para que sua vida, assim consagrada e glorificada pela morte, passasse a imortalidade. Para Foucault a nossa cultura subverteu esse tema da narrativa destinada a conjurar a morte.

Por um lado, a libertação do tema da expressão. “A escrita se basta em si mesma”, diz Foucault (2009, p. 268): isso significa que a literatura se tornou um “jogo de signos” regido pela própria “natureza de significante”. Nas palavras de Roland Barthes (2004, p. 69) em um texto datado de 1971: “O Texto, pelo contrário, pratica o recuo infinito do significado, o Texto é dilatatório; o seu campo é o do significante”. Um jogo sem sentido aparente, ou melhor, um jogo que só tem sentido porque é constituído de signos e os mesmos possuem sentido naturalmente. Brincadeiras literárias, para usar um termo que leva em consideração também a função do acaso na criação poética. Mallarmé constituiria um exemplo disso, posto que sua poesia buscava criar sentidos através do não-sentido aparente das diversas palavras – e sons, por conseguinte – grafadas em lugares diferentes da página e juntadas no todo da leitura. Flaubert desejara também escrever um livro sobre o nada: “Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo.”³ Apenas o estilo: este epíteto, somente, já adicionaria mais

³ Cf. “O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas *Cartas exemplares* organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só

autores à lista, considerando as vanguardas literárias da primeira metade do século e o Modernismo – polos de experimentalismo literário. Porém, a constatação vai além do experimentalismo: a literatura de cunho realista/naturalista almejava retratar a realidade fidedignamente, tornando, o livro, dessa forma, um espelho. Dessa forma, o autor, que era o narrador muitas vezes, mostrava-se apenas como um coletor de dados e testemunha dos acontecimentos, relatando-as no livro que ora escrevia. Diminuía-se, assim, a ficção (enquanto terreno da imaginação e do criar não necessariamente relacionado à representação da realidade). Além disso, o autor escapava do seu próprio texto, fugindo de elementos autobiográficos e usando termos científicos para tal (vide as descrições tanto anatômicas quanto clínicas das relações sexuais dos personagens). Enfim, o sujeito-autor, aquele que *se* marca naquilo que escreve, que deixa algo de si no seu texto, haveria desaparecido da literatura, de acordo com Foucault, embasado pela crítica literária vigente.

Por outro lado, o autor só pode desaparecer da literatura através do apagamento de suas marcas, do sumiço de seu corpo, enquanto criador de sentidos naquilo que se constituiria extensão dele. Isto é, enquanto produção, a literatura seria também um produto de *alguém* e, assim, possuiria marcas de seu produtor. Foucault percebe o contrário, afinal “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular” (*Ibid.*, 269). A crítica de então se aproximava dessa afirmativa. Em um texto de 1968, Roland Barthes (2004, p. 57) praticamente embasa o pensamento foucaultiano ao afirmar:

(...) que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.

Barthes (*Ibid.*, p. 62) continua seu pensamento dizendo que o texto não seria mais o produto de um sentido único, isto é, de uma “mensagem do Autor-Deus”, mas, sim, que se constituiria de um entrecruzamento de citações e de outros textos. A ficção, portanto, seria produto de uma intertextualidade exterior ao próprio Autor da obra, mas da qual ele involuntária e inerentemente faria parte. Por fim, como o texto é “feito de escrituras múltiplas” (*Id.*, p. 64), o filósofo conclui que toda essa multiplicidade de

pelo estilo.” BARROS, Manoel de. Pretexto. [Livro sobre o Nada]. In: _____. **Poesia Completa**. São Paulo: LeYa, 2010. p.327.

discursos se reúne: o leitor, que seria “o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura” (*Ibid.*, p. 64).

A conclusão de Roland Barthes é parte da premissa principal da conferência de Foucault, embora não explicitamente, já que sua intenção não é continuar batendo na tecla do desaparecimento do autor, mas sim buscar entender o que ficou nesse lugar vazio. Contudo, Foucault percebe que há determinadas noções que inviabilizam a total morte do Autor, a saber: a obra e a escrita. Para resumir o pensamento que o filósofo empreende, destaca-se a seguinte dúvida lançada ao longo do seu discurso (2009, p. 269-270): se for reunir e publicar o que um determinado escritor escreveu em vida, o que conferiria a esse material o estatuto de “obra”? Rascunhos, textos teóricos, receitas de bolo?

No caso da Literatura, objeto de estudo deste trabalho, a comercialização de elementos da vida do Autor é bastante comum: livros (auto-) biográficos, entrevistas em jornais, revistas e em livros, cartas íntimas. Para responder se cartas íntimas ou receitas culinárias fariam parte de uma obra de um autor ou não, Foucault chega à noção de autoria, imprescindível para a discussão sobre o lugar do Autor (se é que o Autor existe ou deixou de existir) e elabora o seguinte argumento, destacado e resumido pelo professor Teodoro Rennó (ASSUNÇÃO, 2010, p. 184):

Quando, na sequência, Foucault sugere que os critérios para a definição do autor pela crítica literária tradicional estão próximos dos da exegese cristã, ele se reporta aos critérios de São Jerônimo em *De uiris illustribus*, os quais, de algum modo (ou seja: com a exceção do último dos quatro), situam no interior da própria obra (como também o faz Foucault quanto aos tipos discursivos) – sem a necessidade de remeter ao indivíduo histórico e jurídico que a criou – a noção de autoria (...).

Logo, pode-se afirmar que o Autor estaria ausente da obra não apenas para a crítica, mas também, enquanto indivíduo histórico e jurídico, estaria de fora da noção de autoria. Sua escrita se bastaria sozinha: os elementos prosódicos e estéticos das obras tidas como sendo desse Autor seriam suficientes para indicar caso, no meio, houvesse textos apócrifos. Seguindo essa lógica, então, os elementos textuais não precisam da figura do Autor, bastam-se enquanto parte de uma teia infinita de relações intertextuais. Porém, Michel Foucault, tendo percebido as complicações “obra” e “autoria”, encontra mais um problema: o nome do autor. Se o Autor não existe mais, não haveria motivo para se continuar insistindo em colocar um nome na capa de um livro ou de se buscar

pretensas autorias textuais. Assim, ele chega ao que chama de “função-autor”: a qual “é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 2274), definindo tal conceito como um grupo de características que seriam exercidas dentro desse vazio deixado pelo Autor. Entre tais características, destaca-se uma noção de unidade atribuída a um ser racional chamado autor (SOUZA, 2011, p. 128).

Desta maneira, a função-autor existe por questões jurídicas e legais, mas também por ser produto de relações dentro e fora da obra, como a unidade e a transformação de detalhes dentro de sua obra. Entendemos que uma obra seja escrita e transcorra de determinada maneira em seu enredo porque acreditamos que isso tenha sido produto de um ser racional, como nós. O Autor, assim, seria mais um construto da sociedade: alguém cuja existência real não importa em si, que conferiu determinada unidade a um grupo de acontecimentos e redigiu-os em um objeto-livro. Essa unidade seria, também, histórica, científica e política, já que esse ser racional faria parte de uma comunidade.

Portanto, a função-autor, exercita no vazio deixado pelo desaparecimento do Autor-indivíduo, reúne e confere a unidade atribuída à obra analisada. O indivíduo que a concebeu perde importância para a crítica – continuaria, nos termos de então, “morto” – porém sua função permaneceria no texto. De fato, diversos autores ao longo dos séculos XIX e XX, conforme mencionado anteriormente neste trabalho, tentaram ausentar-se de sua produção estética, apagando seus rastros e suas marcas. A função-autor continuaria lá – afinal, sabe-se que *Ulysses* é de autoria de James Joyce, assim como que *Un Coup de Dés* é de Mallarmé – exercendo sua força e marcando-se na unidade conferida ao texto. Até *PanAmérica*.

PANAMÉRICA: AUTOR EXAGERADAMENTE PRESENTE

Uma obra literária, quando não possui Autor demarcado – apenas um Autor “virtual”, um nome na capa –, mostra-se como um produto de ligações exteriores a ela, mas que a perpassam. Ainda assim, a lacuna deixada por essa ausência, conforme demonstrado na seção anterior deste trabalho, precisa ser ocupada por algo. Para o filósofo francês Roland Barthes, na conclusão do seu texto “A morte do autor”, somente o leitor pode ocupar tal lugar vago:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino (...). (BARTHES, 2004, p. 64.)

A pluralidade de discursos possíveis que desemboca na obra literária só existe por conta do leitor. Ele é quem tece as conexões possíveis com a obra e por dentro da mesma. Dessa forma, sua leitura também é criação e, assim, ele ocupa o lugar do Autor, possibilitando que a função-Autor seja exercida. Em outras palavras, é o leitor quem confere a uma identidade-Autor a unidade necessária para que a obra faça (algum) sentido. O sentido parte do leitor e das suas abstrações, conhecimentos prévios, conexões intertextuais. O argumento de Roland Barthes, portanto, não se encontra longe da discussão levantada por Foucault, já que a função-Autor só pode ser exercida havendo-se um leitor a desempenhar sua função, também.

Em *PanAmérica*, no entanto, à primeira vista, o Autor não se mostra tão ausente quanto foi debatido neste trabalho até este ponto. Pelo contrário: o texto é povoado de “eus”. Independentemente se o narrador está sozinho ou acompanhado durante o transcorrer de uma ação, sua frase é marcada pelo “eu”. Salvo raros momentos, o sujeito da oração não é ocultado ao longo do romance. Além disso, o “eu” é o único personagem presente em todas as cenas – ou melhor, somente cenas em que o narrador esteja presente são narradas.

Acontecimentos narrados através de frases e parágrafos não são suficientes para obedecer a critérios e conceitos tradicionais da escrita. Para problematizar a questão, um dos filósofos mais debatidos ao longo da história da Teoria Literária, Aristóteles⁴, afirma que existe a necessidade de uma *unidade* que conecte os fatos narrados:

O que dá unidade à fábula não é, como pensam alguns, apenas a presença de uma personagem principal; no decurso de uma existência produzem-se em quantidade infinita muitos acontecimentos, que não constituem uma unidade.(...) Pelo que, na fábula, que é imitação de uma ação, convém que a imitação seja una e total e que as partes estejam de tal modo entrosadas que baste a supressão ou o deslocamento de uma só, para que o conjunto fique modificado ou confundido, pois os fatos que livremente podemos ajuntar ou não, sem que o assunto fique sensivelmente modificado, não constituem parte integrante do todo. (ARISTÓTELES, 2005: 27-8)

⁴ A unidade de ação é explicada nos capítulos VIII e XXIII da sua obra “Arte Poética”. (ARISTÓTELES, 2005, p. 27-8, 31-3).

Em oposição ao exposto, José Agrippino de Paula confere à sua obra apenas uma unidade, ao invés das três unidades consagradas pelo filósofo grego (a saber: a unidade de tempo, a de espaço e a de ação): a do protagonista. O único a aparecer em todos os momentos do texto, o único a dialogar com todos os outros personagens, o único a realizar as principais ações – boas e ruins, sem julgamentos de valor. O “eu” mostra-se central para esta obra a partir do momento que se torna o único elemento de unidade nesta colcha ficcional.

Contudo, o termo “unidade” é bastante pobre para categorizar este “eu”. Ao longo de *PanAmérica*, o personagem narrador protagoniza as mais controversas e contraditórias situações. Para exemplificar, o narrador desloca-se de um lugar a outro quase sem marcações de mudança espacial:

(...) e olhei Marilyn Monroe (...). O golfinho [que o narrador “pilotava”] diminuiu a velocidade e eu saltei para a margem e subi na ponte. Marilyn estava sendo filmada (...) e segurava com a mão esquerda as rédeas douradas presas ao golfinho que puxava o seu barquinho, semelhante a uma biga grega. Quando eu entrei no luxuoso hotel o enorme negro de terno empurrou a porta de vidro do hotel e entrou no saguão dando enormes passos no macio tapete vermelho. Eu me levantei bruscamente e gritei: ‘Hey!...’ e o enorme negro, Cassius Clay, campeão mundial de boxe mostrou os dentes num enorme sorriso, abrindo os braços. (PAULA, 2003, p. 49-50)

A situação do narrador de entrar no hotel e logo depois já aparecer sentado configura-se como uma das várias ocorrências ilógicas do texto desse narrador “exageradamente presente”. A necessidade de unidade que o texto aristotélico exigia da obra literária resumia-se a não permitir que esse texto fugisse do padrão lógico, posto que naquela época o que chamamos de ficção era visto como mimese, ou seja, representação da realidade. Sendo a realidade lógica, nada mais natural que se exija da obra literária que ela também o seja. Porém, *PanAmérica* não corresponde a esse padrão – e essa é uma das forças desta obra. No primeiro capítulo, por exemplo, enquanto descreve a filmagem da “Fuga dos Judeus”, o narrador comete um “erro” lógico, pois diz diferentes números de figurantes e *props*: ora são 700 bigas (*Ibid.*, p. 24), ora são 20.000 (*Ibid.*, p. 27); ora são 600.000 soldados (*Ibid.*, p. 27) no exército egípcio, ora são 700.000 (*Ibid.*, p. 27 e p. 28). Inclusive, há personagens que aparecem em um dado momento e ressurgem como que pela primeira vez em outro, como evidenciam, por exemplo, os fragmentos abaixo:

O caminhão passou ao lado da biga de John Wayne, que trotava pelas ruas. John Wayne estava de couraça e vestido de faraó. (*Ibid.*, p. 16) (...) O produtor se afastou de cabeça baixa e eu perguntei para ele gritando de longe: ‘E John Wayne?’ O produtor virou a cabeça e fez um gesto com as mãos procurando demonstrar que não sabia se ele já havia chegado. (*Ibid.*, p. 17) (...) John Wayne buzina à frente do jipe com sua Ferrari e acenava com a mão para mim. Eu saltei do jipe (...) (*Ibid.*, p. 18)

Além disso, como que surgido do pó subitamente, o hotel é um lugar inesperado pelo leitor, já que não fazia parte de paisagem alguma descrita anteriormente, assim como o uso de golfinhos mais se assemelhava a uma corrida de brincadeira entre o narrador e a atriz estadunidense do que a um meio de transporte. Em outro trecho (p. 159-160), o narrador diz que estava deitado quando Di Maggio chega e lhe pede para cantar a Marcha Nupcial. Ele a entoava e subitamente Di Maggio está levando Marilyn Monroe para o altar. O leitor somente neste ponto descobre que os dois estão prestes a casar – depois de romances e transas alucinadas entre a personagem feminina e o narrador. Então surge um figurante sem nome e grita que o narrador tem a voz mais potente entre todos os que estão no navio. E só neste ponto o leitor descobre que eles estavam nesse meio de transporte. Os cenários da obra, portanto, são descritos somente quando o narrador os fita ou passa por eles ou quando a existência deles invade seu campo de visão ou de audição, inexistindo enquanto pano de fundo ou enquanto carga simbólico-emotiva para o leitor, como os diversos cenários da prosa romântica que refletiam o sentimento das personagens.

Sendo assim, pode-se afirmar que somente o “eu” tem voz ativa no texto – já que mesmo as poucas falas que não são relatadas indiretamente, o são porque é o narrador quem abre espaço para elas em seu relato – de forma a narrar aquilo que deseja, e somente o que entra em contato sensível com seu corpo (através de todos os sentidos). Este uso excessivo do pronome pessoal, sem nunca o ocultar, pode sugerir a quem lê a obra a princípio uma marca do Autor. Principalmente quando se percebe que o único personagem que não possui nome – e, claro, jamais é descrito fisicamente – é este mesmo narrador. Ademais, diversos personagens que interagem com esse narrador são oriundos da indústria cultural: Harpo Marx, Marilyn Monroe, Cary Grant, Humphrey Bogart, Yul Brynner, entre outros, ocupavam a imaginação popular daquela geração através de seus desempenhos nas telas de cinema. Di Maggio e Cassius Clay eram

esportistas famosos, também – Cassius tornou-se mais famoso ao mudar seu nome para Mohammed Ali, mas já era campeão na época da escrita do romance.

Além disso, embora o romance transcorra em lugares jamais nomeados, com exceção dos estúdios hollywoodianos, determinadas características ou acontecimentos evidenciam, junto com o título do livro, que fazem parte da história recente da América Latina e a sua luta contra a chamada 5ª. Fronteira – os Estados Unidos. Dentre tais evidências, podem-se citar: a personagem do Che Guevara (*Id.*, p. 145 ss.), os índios bolivianos (p. 139 ss.), venezuelanos (p. 137), os atores e atletas estadunidenses e, por fim, policiais do DOPS (p. 129 ss.). Neste ínterim, o “eu” mostra-se não como unidade propriamente dita, mas como pluralidade: ele participa de absolutamente todos os acontecimentos da obra, inclusive em lados opostos. No entanto, embora esse “eu” seja muitos, isso não fica explícito, como em um dos momentos de guerrilha que vivencia (*Id.*, p. 101-103): ele faz parte do grupo norte-americano – “Nós entramos no porta-aviões ‘Lyndon Johnson’” – para logo depois sair do conflito, para no dia seguinte descobrir que os comunistas ganharam e se alegrar – “O regime capitalista e as forças do governo haviam caído e os comunistas estavam no poder. Eu saltei de alegria no meio da multidão” -, para, posteriormente, amedrontar-se junto a essa multidão por conta do contra-ataque norte-americano – “Eu gritei espremido na multidão irada”, que denota o desgosto para com os americanos, “O porta-aviões (...) atracou no cais, e a multidão se dispersou em pânico” – e, por fim, voltar para o lado americano da história, já como militar ianque – “Eu balancei os pés sentado na longa mesa de mármore do frigorífico e olhei para as altas e volumosas cabeças dos comunistas que tinham sido enforcados(...)”.

Lugares que podem ser evocados dada a proximidade geográfica e o conhecimento sobre a geografia continental. Acontecimentos históricos recentes ao longo de todo o continente latino-americano. Personagens extraídos da Indústria Cultural, ou seja, do que havia de mais “próximo” ao indivíduo simbolicamente na época, uma vez que uma das forças dessa indústria é a forma como seus produtos – pessoas ou objetos – entram e interferem na vida das massas⁵. Um pronome pessoal que

⁵ Embora não haja espaço neste trabalho para adentrar esta questão relevante para os tempos hodiernos, é imprescindível destacar a crítica que os filósofos Adorno e Horkheimer empreendem à Indústria Cultural, em especial ao rádio – que é um instrumento através do qual somente uma voz tem espaço, de forma que

se repete à exaustão. Todos os elementos citados levariam, portanto, a afirmar que, ao contrário do texto de Roland Barthes, o Autor mostra-se bastante presente na escritura analisada: tudo o que estava próximo a ele, temporal, histórica, política e geograficamente havia se tornado matéria-prima para o seu romance. O Autor, assim, mostraria-se presente na obra, fato embasado ainda mais pela não-nomeação de seu personagem-narrador, o qual, desta maneira, torna-se um alter-ego – só que com poderes míticos.

Por outro lado, as proximidades citadas acima são todas unicamente relevantes para a leitura da obra – e tornam-se chave de compreensão da mesma – a partir do leitor. O próprio uso do pronome “eu”, neste caso, exaustivamente, ao invés de significar um Autor exageradamente presente, acaba destinado ao outro polo dessa dicotomia. A pluralidade de “eus” no texto, portanto, evidencia que quem está narrando a obra não é o indivíduo José Agrippino de Paula através de um alter-ego, mas, sim, o próprio leitor. O leitor que acompanhava à época nos jornais o que ocorria nos países vizinhos ao Brasil – em 1967, a censura ainda não estava no auge; o leitor que acompanhava seus artistas favoritos sempre que possível – e que sonhava e se imaginava com o mesmo. O apelido que Marilyn Monroe recebeu – “queridinha da América” – não é fortuito para este romance: a personagem que ficou famosa não apenas pelo seu talento inegável, mas principalmente pela sua simpatia, beleza e sensualidade fora das telas tem toda sua energia sexual exacerbada em *PanAmérica*. Em um dado trecho da obra, por exemplo, ela, após relação sexual com o narrador – neste caso, uma encarnação de todo desejo masculino da época – acaba abortando – e lançando! – fetos no seu parceiro sexual.

Além disso, *PanAmérica* não possui um estilo rebuscado: suas frases são simples, suas orações carecem de ambiguidade e seu texto está isento de parábolas ou metáforas. A leitura torna-se difícil por conta da oposição ferrenha que o texto levanta contra todos os valores ocidentais, inclusive os que regiam a escrita ficcional⁶. Tal simplicidade oracional leva à sensação de que o texto poderia ter sido escrito por qualquer um. Isso

o ouvinte não pode responder nem dialogar. Cf. HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

⁶ Ao longo da obra, entre diversas outras cenas de teor controverso, o narrador: persegue, por interesse sexual, meninas de 13 anos (PAULA, 2001, p. 160); vive como militar relacionando-se carnalmente com outros militares, especialmente com os mais jovens (*Ibid.*, p. 99); lidera anjos que aproveitam a folga da guerra para ficarem nus e fumarem charutos (*Id.*, p. 177); chuta a barriga do Papa Paulo VI, após seu exército de anjos o vaiar (*Ibid.*, p. 179).

embasa a ideia de que o leitor é o Autor desta obra: *PanAmérica* esmigalha com a noção de estilo de Autor.

Flaubert almejava escrever o livro quase sem enredo, fruto apenas do estilo. *PanAmérica* é um livro com bastante enredo – pelo menos, enredo enquanto amontoado de acontecimentos narrados de forma verborrágica – e sem estilo. Cabe ressaltar que estilo, aqui, está sendo usado como um conjunto de características inter e intratextuais que dariam suporte ao conceito de autoria, tornando aquele autor ou aquela obra daquele autor algo único, diferente dos demais. Como argumentado, no entanto, esse romance brasileiro só se torna singular pelos temas tratados, não por quesitos estético-textuais.

Desejos da época, acontecimentos da época, todos estão presentes em *PanAmérica*. Este romance, portanto, seria um retrato – sem muita linearidade e em contraste ferrenho com os ideais de unidade exigidos ao longo dos séculos de pensamento e cultura ocidentais – de uma época, vivida pelo Autor, sem dúvidas, mas vivida e sofrida ainda mais por cada um dos seus leitores. O “eu” que escreve a obra torna-se, desta maneira, todos e qualquer um. Agrippino de Paula, assim, radicaliza a técnica ficcional ao inverter os papéis: o leitor não apenas exerce a função-autor, como se torna o próprio Autor ao ver parte do que conhecia ali retratado. Mesmo para o leitor distanciado da obra, como os que vivem no século XXI, a experiência de leitura desse romance ocorre por conta dessa inversão de papéis, uma vez que o leitor *precisa* – isto é, ele *deve* mais do que *pode* – dar sentido ao que lê. A escrita dessa obra não segue um padrão linear porque nossa memória não segue padrão linear. Aquilo que acontece é automaticamente um passado: só existe porque *aconteceu*. Os verbos sempre no passado representam esse fato filosófico acerca do tempo e dos acontecimentos ao longo do tempo.

Enfim, a centralidade do papel do leitor na leitura de *PanAmérica* corrobora com o importante ponto do texto do francês Roland Barthes já destacado anteriormente, a saber: aquele cuja função é ser o lugar no qual encontram-se todos os discursos que perpassam a (leitura da) obra. Igualmente, para o referido filósofo, a morte do Autor – em outras palavras, a completa ausência e total apagamento de suas marcas acusativas da obra – é parte integrante nesse processo, pois: “(...) sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se

com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p. 64). Esse “eu” plural e multifacetado, tão presente no referido romance, emulador do leitor na malha ficcional, se tornaria relevante também para a produção estética vindoura – em especial, a partir do uso das novas tecnologias, na poesia mais radical do poeta brasileiro Arnaldo Antunes.

CRESCER: AUTOR-LEITOR

Conforme demonstrado anteriormente, o exagero do “eu” em *PanAmérica*, ao invés de marcar a volta do Autor ao discurso ficcional, denota um embaçamento entre as função-autor e leitor – uma mudança de lugar, melhor dizendo. Embora o sujeito jurídico ainda seja o nome na capa do livro, e embora as frases já estejam escritas nas páginas do livro quando o leitor o abre pela primeira vez, é ele quem confere a elas um sentido. E esse sentido decorre através de um processo de identificação do leitor com o que é lido. Tanto pela proximidade do que é narrado com a história vivida pela comunidade na qual o leitor está inserido (apenas e quando o leitor de fato for parte do continente americano) quanto pela utilização massiva do pronome pessoal, que insere, através dos diversos cortes narrativos e contradições demasiado humanas, o leitor naquilo que é narrado. O sujeito-narrador de *PanAmérica* é plural, pertence a lugares diferentes – que são parte do mesmo continente – e age de maneiras muito diversas, contraditórias, inclusive, conforme exemplificações na seção anterior deste trabalho.

Essa fragmentariedade seria decisiva para a produção estética posterior, uma vez que esta retrata, questiona, espelha e/ou critica direta ou indiretamente o momento histórico e social no qual está inserida. Uma vez que contemporaneamente o sujeito encontra-se cada vez mais fragmentado, a arte deste tempo tende a refletir essa condição. A professora e pesquisadora norte-americana Linda Hutcheon afirma que as obras contemporâneas – chamadas por ela de pós-modernas:

(...) também desafiam a individualidade e a unidade narrativas em nome da multiplicidade e da disparidade. Por meio da narrativa, elas apresentam uma corporalidade fictícia em vez de abstrações, mas ao mesmo tempo realmente tendem a fragmentar, ou ao menos instabilizar, a tradicional identidade unificada ou subjetividade de caráter. (HUTCHEON, 1991, p. 123).

Na tentativa de distanciar ainda mais a função-Autor da presença desse Autor na sua obra e de retratar cada vez mais o indivíduo pós-moderno e suas inquietações, artistas contemporâneos valem-se da tecnologia disponível nos dias de hoje, assim

como de técnicas narrativas baseadas em modelos já existentes. Em seu poema interativo *Cresce*, por exemplo, Arnaldo Antunes esfacela com a função-Autor, conforme tradicionalmente compreendida pelo público de literatura. A mesma função questionada por Foucault e por Barthes em seus textos comentados neste trabalho previamente ressurgem agora enevoadas: o autor resume-se à pessoa que selecionou certos sons e letras. Sabe-se que a obra possui um autor unicamente pelo fato de o nome dele estar inserido em uma lista de autores no menu do site *Arteria8*. Em termos foucaultianos, apenas no quesito penal/jurídico, pode-se afirmar que há Autor em *Cresce*.

Na referida poesia, o leitor encontra na tela de seu monitor, ao invés de versos compostos por palavras várias, apenas as letras que formam a palavra “Cresce”. Porém há diversas cópias de cada uma das letras e estas estão dispostas em um amontoado partindo do centro da tela, além de serem grafadas em tamanhos diferentes. A figura abaixo ilustra essa visão:

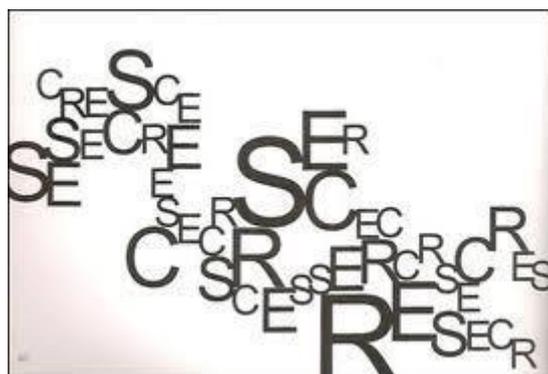


Figura 1 Foto ilustrativa do poema "Cresce".

As letras não preenchem totalmente o espaço da tela, mas ocupam por volta de 80% do mesmo. Se visualmente o poema já se mostra distante das formas clássicas poéticas ensinadas nas escolas, o leitor pode se espantar ainda mais ao clicar em uma das letras, uma vez que elas podem ser mexidas e arrastadas para qualquer local da tela, ao mesmo tempo em que o leitor ouve o som do fonema no ato do clique. Nesta poesia, portanto, o Autor isentou-se de deixar letras em uma ordem pré-configurada, regra informal seguida pelas obras literárias por conta da linearidade temporal dos fonemas para se gerar palavras e, conseqüentemente, frases. Essa regra, aqui, encontra-se subvertida: todas as letras surgem ao mesmo tempo, praticamente no mesmo lugar. Um

amontoado alfabético, finito por ser derivado das letras que formam a palavra-título – a qual, neste caso, é a única palavra existente no poema.

Acaso esse bloco de letras fosse imexível, o poema seria como que uma escultura ou obra artística puramente visual. Seria contemplativa e não faria sentido à primeira vista, a não ser por uma possível alusão do verbo crescer com o fato de que algumas letras aparecem maiores que outras. Porém, o fato de ser possível rearranjar as letras e dispor delas ao bel-prazer do leitor possibilita que palavras sejam formadas. Além disso, que esse número de palavras seja incontável e único, pois cada leitor deste poema exerceria a função-Autor: ele reuniria a unidade do poema – unidade de sentido e unidade de conteúdo – em si próprio, assim como, aproveitando-se da tecnologia computacional, ainda teria a possibilidade de, formadas as palavras e versos que quisesse, apertar a tecla *Print Screen* do seu teclado e compartilhar em redes sociais ou através de e-mails a sua “criação”. Desta maneira, o leitor de *Cresce* é obrigatoriamente o seu Autor: a obra de Arnaldo Antunes, na verdade, não é uma obra dele em si, mas, sim, a obra do leitor do poema, o qual poderia, inclusive, nos termos foucaultianos, mostrar-se como unidade jurídica, responsável pela sua criação final.

É importante, aliás, ressaltar o título do poema: *Cresce*. Além de corresponder à terceira pessoa do presente do indicativo do verbo crescer, também é a grafia da segunda pessoa do imperativo. Em outras palavras, tanto é o fato de que “ele” cresce, quanto a ordem direta a alguém: “cresce tu”. Sendo ordem ou sendo fato, o amontoado de letras, derivadas de uma única palavra, acaba por tornar-se quantas palavras o leitor-Autor quiser criar. As palavras, enfim, podem ter a quantidade de letras que o leitor-autor quiser, de forma que o poema, inicialmente baseado em um único termo, pode vir a ter diversos outros – limitados apenas a essas quatro letras: c, r, e, s. Assim, a obra inicial projetada por Arnaldo Antunes ganha força na sua propagação ao longo da rede cibernética, *crescendo* tanto em quantidade como em sentido enquanto exige no imperativo do seu título – única palavra legível do poema a princípio – que o leitor exerça a sua função criativa não costumeira.

Desta forma, *Cresce* apresenta-se como uma construção radical: de um amontoado de letras a uma redação possível de versos, a força poética da obra existe somente enquanto existe um leitor para ela que faça as vezes de Autor. O poema assemelha-se,

então, a uma caixa de ferramentas: aquela que finalmente, de acordo com Barthes, fará nascer o leitor dentro da obra – e que matará de vez o Autor, figura inexpressiva dentro desta obra.

CONCLUSÃO

Em *PanAmérica* o “eu” nunca é ocultado, ele é o centro de absolutamente toda a ação. Se algo acontece sem que o Eu esteja presente, a cena não é mostrada. Vide, por exemplo, a situação com Deus, citada no corpo deste trabalho. Há proximidade entre parte do que é narrado e a realidade americana da década de 60: lutas civis, confrontos com os norte-americanos (a 5ª. Fronteira), ídolos da indústria cultural. Tudo leva a crer que esse eu deriva da figura do autor, não é integralmente fruto da imaginação do mesmo, como um alter-ego. Porém, ao contrário de uma devolução do autor no discurso ficcional, a tessitura narrativa de *PanAmérica* ajuda a espanar esse autor para longe da página. O uso excessivo do pronome pessoal incita a uma identificação ferrenha do leitor com a obra. Os elementos de proximidade citados, idem: o leitor sente-se parte da história, é tragado para dentro dela. Se as ferramentas levariam a um retorno da figura do Autor, o resultado final é o oposto: o leitor entra nesse lugar parcialmente.

O exagero do “eu” leva a uma identificação do leitor com o autor, a um embaçamento da diferença entre ambos. O leitor, embora não tenha escrito a história, lê a mesma como se fizesse parte dela, uma interação forçada, uma troca de papéis. *PanAmérica* mantém um autor enquanto pessoa que escreve(u) a obra, porém esmigalhando tal característica enquanto unidade. O autor, de forma borrada, passa a ser o leitor e vice-versa. Tal situação agrava-se com o uso massivo de personagens presentes no cotidiano das pessoas, oriundos da cultura massiva midiática da época: esportistas campeões, atores e atrizes premiados e cultuados, além da “queridinha da América” – apelido simbólico para a obra – Marilyn Monroe.

Outrossim, o narrador, ao longo da obra, narra as mais controvertidas situações, nos mais diferentes lugares. Sempre presente em todas as situações, muitas vezes tomando atitudes contrárias ao que se convencionou esperar de ações morais, esse “eu” demonstra não possuir unidade. Ele não agrupa em si características com um denominador comum, exceto pela sua presença na maioria das frases do livro. Tal fato

demonstra que ao contrário de um só, esse “eu” são vários. Além disso, em consonância com os outros elementos citados, esses muitos são, na verdade, todos os habitantes do continente americano, assim como todos os leitores da obra. Sua única unidade, portanto, seria a figura do leitor, crucial para conferir sentido ao que é narrado.

Na pós-modernidade, com a fragmentariedade notável do ego e da identidade, outras obras aproximam-se desse embaçamento da distância entre o autor e o leitor analisado na obra de Agrippino de Paula, funcionando quase como obras abertas. Uma dessas obras intitula-se *Cresce*, idealizada por Arnaldo Antunes: um amontoado de letras desproporcionais derivadas das que formam a palavra-título, multiplicadas. Tais letras podem ser clicadas e movidas para qualquer lugar da tela do computador.

Enquanto a obra de Agrippino de Paula esfacela com a função-Autor mantendo-a tenuamente – afinal, o artefato livro *foi* escrito por “alguém” antes de chegar às mãos do leitor –, a obra do poeta e letrista Arnaldo Antunes anula a existência do autor prévio à chegada do leitor. Mallarmé permitiu que a linguagem falasse por si mesma, porém ainda deixando palavras grafadas em lugares específicos da página do livro. Em contrapartida, o poeta brasileiro afasta-se desse último resquício de unidade quanto à função-Autor. Em *Cresce*, o leitor faz as vezes de autor: a sua função, normalmente ativa apenas em segundo plano (isto é, após receber o material ficcional e agindo em cima deste), no presente caso, torna-se ativa. Ele mexe com as letras, formando as palavras que quiser. O autor não some da obra: o leitor metamorfoseia-se em autor. Desta forma, deve-se ressaltar, a obra não é apenas *uma* obra. Embora cada indivíduo leia um texto de uma determinada forma, em *Cresce*, de fato, há infinitas leituras possíveis. Primeiro, porque há apenas letras para serem arrumadas: elas *carecem* de um Autor que as ordene para formar palavras. Segundo, porque tal arrumação gerará um texto novo que virá a ser lido por alguém caso esse leitor-autor assim decida – senão, ele próprio estará lendo o que ele mesmo fez, ou seja, uma leitura dupla.

Se José Agrippino de Paula radicalizou diversos conceitos social e literariamente estabelecidos quando da publicação de seu romance – como, por exemplo, a necessidade de unidades de espaço, de tempo e de ação em uma obra –, Arnaldo Antunes ampliou tal radicalização ao destituir a obra da figura de seu Autor. O seu poema só se mostra como poema caso o leitor assim o crie: caso dê forma àquilo que

aparece em sua tela e, assim, aproprie-se daquelas letras e formatos tipográficos. No fundo, o poema só existe de fato se o leitor assim o quiser. Cada poema, assim, é único e pessoal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Arnaldo. *Cresce*. Poesia interativa, **arteria8** (revista digital), SP, julho, 2003. Disponível em <<http://arteria8.net/>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: _____; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 12ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 2005. P. 19-55.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “O que é um Autor?” de Foucault, e a questão homérica. **nuntius antiquus**, Belo Horizonte, n. 6, p. 181-200, dez. 2010. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/nuntius/data1/arquivos/006.12-Teodoro_Renno181-200.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2013.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. [1968] In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

_____. Da obra ao Texto. [1971] In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-75.

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? In: _____. **Ditos & Escritos III**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. 3a. Ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

SOUZA, Bianca Kelly. Que importa quem fala? – O desaparecimento do autor segundo Michel Foucault. **Intuitio**, vol. 4, no. 2, Nov. Porto Alegre, PUCRS, 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/view/9676/7212>>. Acesso em: 15 mar 2013. p. 123-132.

Imagens

Figura 1 – foto ilustrativa do poema *Cresce* de Arnaldo Antunes. 1 fotografia, p&b. IN: COSTA, Mônica Rodrigues da. Palavras sobre as poéticas de Arnaldo Antunes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 mar. 2012. Disponível em <<http://monicarodriguesdacosta.blogfolha.uol.com.br/2012/03/26/palavras-sobre-as-poeticas-de-arnaldo-antunes/>>.

Acesso em: 20 mar de 2013.