

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CANDIDA ANGELA MORALLES

**O CONTO DE RUBENS FIGUEIREDO EM AS
PALAVRAS SECRETAS: CONTO CONTEMPORÂNEO**



ARARAQUARA – S.P.
2010

CANDIDA ANGELA MORALLES

**O CONTO DE RUBENS FIGUEIREDO EM AS
PALAVRAS SECRETAS: CONTO
CONTEMPORÂNEO**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras. Exemplar apresentado para exame de qualificação.

Linha de pesquisa: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

ARARAQUARA – S.P.
2010

Morales, Candida Angela

O conto de Rubens Figueiredo em as palavras secretas: conto contemporâneo / Candida Angela Morales – 2010

45 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) –
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras,
Campus de Araraquara

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

1. Figueiredo, Rubens, 1956-. 2. Contos
3. Identidade fragmentada. 4. Inverossimilhança I. Título.

Aos meus pais, Alcides e Eliza e ao meu irmão Vagner, que sempre estão ao meu lado para me oferecer amor e suporte para superar os obstáculos, e os quais são pessoas muito importantes na minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois é ele quem sempre me impulsiona a seguir em frente e a buscar meus sonhos.

Ao meu professor-orientador, Luiz Gonzaga Marchezan, pelo apoio e conselhos na orientação, que tornaram possível a conclusão desta monografia.

À minha família, pelo amor e pelo apoio incondicional em todos os momentos.

Aos meus amigos Bruna Lariane Gomes, Priscila Regina Cola Francisco e Reinaldo Viana da Costa, pessoas muito queridas e especiais, com as quais aprendi o verdadeiro sentido da amizade.

"[...] um conto em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes."

Julio Cortázar (1974, p.150)

RESUMO

Trabalhamos com o livro de contos, *As Palavras Secretas*, do escritor carioca Rubens Figueiredo. Tratamos, então, do conto contemporâneo brasileiro. Para estudar a ficção do escritor, primeiramente reunimos uma bibliografia crítica a respeito da narrativa e um conjunto de textos diversos: resenhas, reportagens, *releases*, entrevistas e ensaios acerca da obra do autor. Discorremos sobre as características e os elementos composicionais de cada conto e notamos que são repletos de simbologias e que vários elementos lhes são recorrentes. Algumas dessas narrativas tratam da fragmentação do homem, que, inclusive, é uma característica bastante marcante no conto atual brasileiro. Deparamo-nos, então, com personagens que sentem a necessidade de simular uma identidade e que, por isso, convivem com um acentuado conflito interior. Três dos contos dessa obra contemplam a inverossimilhança, e apresentam, portanto, elementos que fogem do real. Por fim, Rubens Figueiredo, em *As Palavras Secretas*, apresenta-nos narrativas bastante alongadas, ao contrário do que seria comum na categoria do conto, que, geralmente, consiste em uma narrativa de curta extensão.

Palavras – chave: Rubens Figueiredo. *As Palavras Secretas*. Conto contemporâneo. Identidade fragmentada. Inverossimilhança. Contos alongados.

ABSTRACT

We work with the storybook, *As Palavras Secretas*, written by carioca Rubens Figueiredo. We treat, then, the Brazilian contemporary tale. For we study the writer's fiction, first we met a critical bibliography about the narrative and a set of diverse texts: reports, articles, press releases, interviews and essays about the author's work. We discourse characteristics and the compositional elements of each story and noticed that they are full of symbolism and various elements that they are recurrent. Some of these narratives deal with fragmentation of the man who, indeed, is a very striking feature in the actual Brazilian tale. We meet, then, with characters who feel the need to simulate an identity and that, therefore, coexist with a strong inner conflict. Three of the tales include the unlikelihood of that work, and present, therefore, elements that escape from reality. Finally, Rubens Figueiredo, in *As Palavras Secretas*, presented us narratives rather elongated, unlike what was ordinary in the category of the tale, which it usually consists of a short extension narrative.

Keywords: Rubens Figueiredo. *As Palavras Secretas*. Contemporary tale. Fragmented identity. Unlikelihood. Tales elongated.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 08
1 DESENVOLVIMENTO	p. 10
1.1 “A ele chamarei Morzek”	p. 10
1.2 “As palavras secretas”	p. 14
1.3 “Sem os outros”	p. 17
1.4 “Eu, o estranho”.....	p. 20
1.5 “Enquanto a flecha voa”.....	p. 22
1.6 “Os distraídos”	p. 24
1.7 “A arte racional de curar”	p. 27
1.8 “Ilha do caranguejo”	p. 29
2 O CONTO CONTEMPORÂNEO	p. 31
3 FRAGMENTAÇÃO DO HOMEM	p. 33
4 O TEMA DA IDENTIDADE	p. 35
5 OS CONTOS INVEROSSÍMEIS	p. 37
6 O CONTO A LONGADO	p. 40
7 CONCLUSÃO	p. 41
REFERÊNCIAS	p. 42
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	p. 44

INTRODUÇÃO

Nossa pesquisa é acerca do segundo livro de contos do escritor carioca Rubens Figueiredo (n. 1956), *As Palavras Secretas* (1998).

Rubens Figueiredo graduou-se em português-russo pela Faculdade de Letras da UFRJ; hoje é professor de Língua Portuguesa, contista, romancista e tradutor do Inglês e do Russo, principalmente, do Russo para o Português, tendo traduzido mais de quarenta títulos de vários escritores, dentre eles Tchêkhov, Turguêniev e Tolstói.

Sua obra literária é composta por três livros de contos, que além de *As Palavras Secretas* (1998) são: *O Livro dos Lobos* (1994) e *Contos de Pedro* (2006); e por quatro romances: *O Mistério da Samambaia Bailarina* (1986), *Essa Maldita Farinha* (1987), *A Festa do Milênio* (1990) e *Barco a Seco* (2001). Com *As Palavras Secretas*, o escritor ganhou, em 1998, o prêmio Jabuti de Literatura e o prêmio Arthur Azevedo, e com o romance *Barco a seco*, ganhou em 2002 novamente o prêmio Jabuti.

As Palavras Secretas é composta por oito contos, em sua maioria, bastante longos, sendo “A ilha do caranguejo” o mais extenso, com trinta e uma páginas. Contrastando com esses contos mais alongados, temos apenas dois de curta extensão, que são “Enquanto a flecha voa”, com nove páginas e “Os distraídos”, com apenas cinco. Estes contos longos, tão afeitos à composição de Figueiredo, veremos, terão características que os aproximam da construção do romance.

Notamos que dessas oito narrativas, três contemplam a inverossimilhança: “As palavras secretas”, “Os Distraídos” e “Eu, o Estranho”. E acreditamos que tais inverossimilhanças aproximem essas narrativas de uma abordagem do gênero fantástico proposta pelo crítico argentino Jaime Alazraki, denominada por ele próprio de neofantástico.

Segundo Mauro Dellal em *A modernidade em Rubens Figueiredo*¹, a modalidade de escrita do escritor de *As Palavras Secretas* vai além do modernismo e ao encontro da contemporaneidade da ficção brasileira. Figueiredo, então, configura uma narração voltada para a fragmentação do indivíduo contemporâneo, que convive com a tensão da procura da sua própria identidade e sente-se incomodado com tal situação.

¹ Disponível em: <<http://pt.shvoong.com/books/1834252-modernidade-em-rubens-figueiredo/>>. Publicado em 20 agosto. 2008. Acesso em: 30 jul. 2009.

Elizabeth Fiori, em *O tema da imitação em contos de Rubens Figueiredo*², observa que em *As Palavras Secretas*, o autor oferece ao leitor uma linguagem extremamente trabalhada, em que parece buscar as palavras, as expressões e as imagens mais exatas para a composição de sua ficção, na qual muitas vezes insere situações bastante incomuns. Além disso, ela observa que Figueiredo, como é de seu estilo, trabalha com uma linguagem bastante correta e com a quase ausência do discurso direto. Beatriz Resende, em *Ficção brasileira hoje: a multiplicidade como sintoma*, publicado pela *Revista Semear*, também, afirma:

Cada parágrafo de Rubens Figueiredo parece escrito a pena, não por qualquer resquício de estilo antiquado ou de alguma linguagem saudosa do parnasianismo, como às vezes aparece em alguns autores contemporâneos, geralmente poetas, mas porque nos deixa a impressão de que cada palavra foi antecedida do tempo que a pluma levava para ser molhada no tinteiro, dando ao escritor tempo para pesar a importância do risco que vai traçar.³

Resende, atenta para um tema muito recorrente nessa obra, que é a questão da identidade. Na procura por uma identidade própria, algumas vezes, deparamos-nos com personagens que convivem com um conflito interior que lhes é resultante da insegurança que sentem em relação aos papéis que precisam desempenhar em seu cotidiano, uma vez que não se identificam com a personalidade que precisam tornar-se para que sejam aceitas pela sociedade em que estão inseridas. Segundo Rodrigo Lacerda, em *Identidades difusas: Bernardo Carvalho e Rubens Figueiredo*⁴, para que as personagens de Figueiredo possam entender a si mesmas e encontrar a própria individualidade, precisam esconder-se e isolar-se.

Ao tema da identidade une-se o tema da imitação, apontado por Elizabeth Fiori, e que está presente em dois contos de *As Palavras Secretas*: “A ele chamarei Morzek” e “Sem os outros”. Nesses contos existe o conflito gerado por relações de semelhança entre o “eu” e o outro, que interferem na construção de identidade do indivíduo.

² Disponível em: <http://www.ple.uem.br/3celli_anais/estudos_literarios.htm> Acesso em: 13 jul. 2009.

³ Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_13.html>. Acesso em: 30 jun. 2009.

⁴ Disponível em: <<http://www.rodrigolacerda.com.br/identidades-difusas-bernardo-carvalho-e-rubens-figueiredo>>. Acesso em: 20 set. 2009.

1 DESENVOLVIMENTO

1.1 “A chamarei Morzek”

Neste primeiro conto temos Emiliano, o narrador-protagonista, que influenciado pelo estilo artístico de seu professor de artes plásticas, Morzek, não consegue dar forma a um estilo próprio. Todo o conto discorre, então, em torno do fato de Emiliano precisar desvencilhar-se da influência de seu professor e criar sua própria identidade artística.

A narrativa mostra-nos como Morzek, de modo gradual, adentra-se na vida de Emiliano. De início Morzek é apenas um vulto, que o estudante vê à distância, no jardim da Escola de Artes, um vulto que se apresenta escuro como as tintas que ele próprio usa. Num segundo momento, é a obra do professor de artes que Emiliano vê, e, que ao contrário do seu vulto, não é vista de longe, o que já nos remete a uma aproximação física, mesmo que simbólica, entre Emiliano e Morzek; é, inclusive, nesse momento, que a influencia dessa arte começa a se concretizar no narrador. Logo em seguida, o contato entre ambos torna-se muito mais amplo, pois Emiliano passa a frequentar as aulas de Morzek.

A narração do primeiro momento que Emiliano vê a obra do professor de artes é trabalhada mais demoradamente e com maiores detalhes que a narração da primeira vez que o aluno vê pessoalmente a figura do professor. Apreendemos, disso, que o primeiro contato com a obra foi mais importante que o primeiro contato com a personagem, uma vez que não é a figura de Morzek que inspira Emiliano, mas sua arte.

Após Emiliano dar início à produção de uma obra pautada nas técnicas que são caras a Morzek, tudo na narrativa passa a caminhar para o ponto em que o narrador e personagem consegue, finalmente, encontrar sua própria técnica de produção, ou seja, encontrar, sua identidade. Observamos, então, ao longo da narrativa, diversos fatores que manipulam Emiliano para o desenvolvimento de uma arte sem influencias de Morzek, que estão dispostos sequencialmente na narrativa: a atitude de D. Beatriz de colocar carpas (que têm cores muito vibrantes) na fonte do jardim da Escola de Artes, a fim de mostrar a Emiliano a importância desses outros tons; o quarto que Emiliano aluga para poder ficar sozinho e trabalhar em seus

quadros durante à noite, pois como veremos, o isolamento que esse lhe proporciona é fundamental para que ele encontre sua identidade; o fato de a personagem comprar, mesmo sem saber por quê, vários tubos de tintas coloridas; a insistência de D. Beatriz ao lembrá-lo de que as estátuas gregas, apesar de hoje serem brancas, um dia terem sido coloridas, e, em seguida, de contar-lhe a histórias dos pintores gregos, Zêuxis e Parrásio, a fim, de novamente, mostrar-lhe a importância das cores; e, finalmente, o acidente com a prensa, que de fato é o que desencadeia a construção por Emiliano de um estilo original. É, portanto, aos poucos e sem que Emiliano perceba, que acontece a sua preparação para a construção de uma identidade artística original.

À medida que alguns desses fatores acontecem na narrativa, os três espaços que mais se fazem presentes, adquirem tons coloridos. São as carpas que levam cores ao jardim da escola, assim como os tubos de tintas levam cores ao quarto que Emiliano aluga e o sangue de Galindo, devido ao acidente, confere cor ao ateliê. Temos a sensação de que os espaços vão recebendo, um a um, pinceladas de tintas coloridas.

Se, durante o dia Emiliano passa grande parte de seu tempo na companhia de Morzek, e, conseqüentemente, recebendo sua influencia, é à noite, sozinho no quarto alugado, que ele pode encontrar-se consigo mesmo. O espaço é outro elemento que contribui para que Emiliano consiga encontrar sua identidade. Sendo um espaço fechado, o quarto garante a Emiliano a reclusão e a solidão que ele precisa para se tornar capaz de considerar o uso de outras cores e a possibilidade de combiná-las.

Para encontrar-se, Emiliano precisa, então, de um tempo, que é a noite, e de um espaço, que é o quarto que aluga. Ambos - o tempo e espaço - combinados proporcionam as condições necessárias para que Emiliano seja capaz de se auto-descobrir.

A “descoberta”, por Emiliano, de outras cores dá-se numa epifania, por meio da visão, no momento que ele olha para os tubos de tintas que comprara, mas que nunca pensara em usar em suas pinturas. Nesta narrativa, inclusive, Figueiredo trabalha muito com o sentido da visão. Além da epifania, que é concretizada por esse sentido, somos inúmeras vezes tomados pelas cores, tanto pelos tons de sépia, marrom e café, quanto pelos tons vibrantes, que são evocados sempre que o aluno é incentivado a usar novas cores. Além disso, o autor trabalha, nesse conto, com a arte, a qual é algo produzido para ser visto, observado, apreciado. A primeira vez que Emiliano tem um contato com Morzek, este é apenas uma visão longínqua, e o segundo contato é a visão da sua obra; em nenhum momento temos a narração de uma cena na qual Emiliano fala com

Morzek, mas diversas vezes, temos a narração de cenas em que o aprendiz o observa. E, por fim, o modo como Dona Beatriz tenta influenciar seus alunos a empregar tons coloridos é pautado na visão, uma vez que ela acredita que o fato deles verem tais cores todos os dias os incentivariam a empregá-las também. Enfim, o sentido da visão é o meio empregado pelo escritor, tanto para que Emiliano receba a influência das técnicas de Morzek, quanto para que ele consiga desvencilhar-se dela e encontrar seu próprio modo de produzir arte.

A história é narrada pelo próprio protagonista, o que nos confere uma visão muito individual dos acontecimentos, porém, em momento algum, temos a visão de quem influencia, ou seja, de Morzek. Num processo de rememoração, Emiliano discorre de um modo subjetivo como se dá sua relação com Morzek. Somos guiados, então, pelos olhos de Emiliano, e pelas suas sensações e impressões a respeito dos acontecimentos passados. O fato de a história ser narrada por um narrador autodiegético possibilita que tomemos conhecimento, por exemplo, do desconforto que o protagonista sente diante da influência que recebe de Morzek, além de todos os conflitos interiores vividos por ele.

O conto é narrado no pretérito e a distância temporal entre os fatos relatados e o momento em que são narrados nos proporciona a visão de uma personagem madura, que refletiu sobre seus antigos atos e que agora é capaz de admitir suas fraquezas anteriores.

Por todo o texto surgem reflexões dessa personagem amadurecida. É importante dizer que algumas dessas reflexões aparecem mais de uma vez no decorrer da narrativa, pois essas reiterações evidenciam o incômodo que a influência de Morzek causa em Emiliano. Algumas dessas reflexões ditas mais de uma vez são sobre o fato de Emiliano achar que Morzek é o problema dele, de seus quadros não serem seus e de Morzek não ter culpa diante de tal situação.

Como já dissemos, é o acidente com a prensa que desencadeia a emancipação de Emiliano em relação à influência que Morzek exerce sobre ele. Desde o acidente, Morzek, tomado pela culpa, uma vez que é ele quem coloca a prensa em movimento, e também devido aos seus descuidos em relação à saúde, adoece e morre. Assim, somente com a ausência de Morzek é que Emiliano consegue encontrar um estilo que lhe seja próprio. A respeito disso, podemos citar uma afirmação do próprio Rubens Figueiredo, dita em *Rodapé: crítica de literatura brasileira contemporânea*: “há um espaço e um tempo que não podem ser ocupados por duas pessoas. Ninguém sossega, enquanto o outro não desaparece do seu caminho”. (apud MASSI, p.212)

A emancipação entre Emiliano e a influência que Morzek causa em seus quadros, encontram-se anunciadas desde o início do conto, na construção gramatical: “Por isso posso chamar a mim Emiliano. E a ele chamarei Morzek.” (FIGUEIREDO, 1998, p.9). Partem-se em duas orações distintas as que separam Emiliano e Morzek. Semanticamente, nessas frases, podemos perceber que Emiliano, finalmente, consegue distinguir-se de seu professor de artes plásticas.

O tempo da narrativa não é linear: o autor apresenta-nos um conto circular, e cujos acontecimentos são narrados à medida que surgem na memória do narrador-protagonista, além disso, inicia-se com uma prolepse, que antecipa o fato de que Emiliano conseguiria se desvencilhar da influência que o estilo de Morzek exerce sobre o seu, e nesta situação, a prolepse instiga a curiosidade do leitor, que tem apenas uma breve e superficial antecipação de um acontecimento ulterior. Este tempo desordenado simbolizaria, então, a confusão interior do narrador ocasionada pelo mal-estar que a influência de Morzek lhe causa.

Observamos, por último, que esta narrativa trata-se de uma composição múltipla, pois além da narrativa central a respeito da relação entre Emiliano e Morzek, temos outras duas: uma sobre o pintor de carpas, e outra sobre os pintores gregos Zêuxis e Parrásio.

1.2 “As palavras secretas”

No conto, de mesmo título da obra, o jovem Matias, quando criança, costuma acompanhar sua mãe ao rio onde as mulheres se reúnem para lavar roupas. Lá, ouve falar sobre a existência dos eremitas e a partir de então, passa a procurá-los, embora nunca os encontre.

O eremita, em “As palavras secretas”, é caracterizado por três aspectos: saber ler e escrever, alimentar-se de neblina e ser tão leve que não deixa pegadas na terra. Temos, então, com as duas últimas características, um eremita que se configura diferentemente daquele do qual temos conhecimento fora da narrativa. A característica de alimentar-se de neblina é apresentada diversas vezes no texto, e, inclusive é a informação que inicia o conto: “O eremita se alimenta de neblina.” (FIGUEIREDO, 1998, p.33). Acreditamos que a leveza dos eremitas se deve, justamente, ao fato de eles se alimentarem de um elemento gasoso.

As personagens não sabem escrever, e esse fato é importante, porque essa é uma habilidade que os eremitas têm. Conrado, um andarilho primo do pai de Matias, é quem dá essa informação ao garoto e, inclusive, quem o ensina a escrever. É Conrado, também, quem o ensina a fumar cachimbo: o ato de fumar aproxima-o do ato de alimentar-se de neblina, uma vez que em ambos os casos, há a ingestão de um elemento gasoso. Conrado é, dessa forma, uma personagem mediadora da transformação de Matias em eremita.

O elemento em estado gasoso está presente em diversas formas por toda a narrativa (como neblina, névoa ou fumaça). Matias gosta muito de observá-lo na fumaça do cachimbo e na fumaça que emana da comida que sua mãe prepara. Esses elementos são muito caros a essa personagem, pois lhe remetem à existência dos eremitas.

A respeito da escrita, Marcelo de Souza Pereira, em sua dissertação de mestrado *Ferocidade: a barbárie pós-utópica em Rubens Figueiredo*⁵, afirma que se na realidade a busca de Matias é impossível, é na escrita que sua experiência como eremita se faz cada vez mais significativa, uma vez que ele aprende a ler e a escrever porque sabe que os eremitas o fazem. Matias começa a tornar-se um eremita, a partir do momento que aprende a escrever.

⁵ Disponível em < http://www.bdt.d.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=282>. Acesso em: 21 jul. 2009.

Quando jovem, Matias viaja para o deserto para guiar rebanhos de cabras até lugares onde pode encontrar melhores compradores. O simbolismo da viagem para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu Dicionário de Símbolos (1995, p.951), “particularmente rico, resume-se [...] na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual”. Nossa personagem busca “um centro espiritual”, que é sua identidade, e é essa viagem que torna possível encontrá-la.

Novamente segundo Pereira, “não conseguindo encontrar no mundo exterior o eremita que procura, Matias volta-se para si mesmo e torna-se ele próprio um eremita”. Em busca de sua identidade, o jovem rompe com todos os vínculos que o prendem ao seu lugar social e à sua família. Assim, podemos concluir, de acordo, agora com Rodrigo Lacerda⁶, que é somente no seu isolamento, quando parte para o deserto, que essa personagem consegue encontrar sua identidade.

Matias entra duas vezes na gruta do desfiladeiro. Na primeira, ele lê num fragmento de omoplata de boi, a inscrição: “Estas são as palavras secretas” (FIGUEIREDO, 1998, p.53), e na segunda, ele próprio escreve a mesma inscrição. Posteriormente, ao sair da gruta e caminhar sobre o desfiladeiro, ele se alimenta de uma névoa e em seguida percebe que suas pegadas não se encontram marcadas na terra. Torna-se um eremita. No momento, o espaço da narrativa ocupa um papel muito importante, pois somente mudando de ambiente, ou seja, mudando-se para o deserto, um lugar solitário, longe da civilização, é que Matias consegue encontrar sua identidade, torna-se um eremita. Desse modo, observamos que o espaço possibilita a descoberta da identidade da personagem. E assim como os eremitas que conhecemos, Matias passa a viver isolado e solitário.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu Dicionário de Símbolos (1995, p.216), afirmam a respeito da caverna, em cuja designação incluem a gruta, que o seu caráter central “faz com que ela seja o lugar do nascimento e da regeneração; também da iniciação, que é um novo nascimento [...]”. Matias entra na gruta e dela sai renovado, podemos falar, assim, de um novo nascimento; ele torna-se muito diferente do que era, transforma-se em eremita, renova-se e renasce para uma nova identidade.

O fato de Matias nunca conseguir encontrar um eremita, não se dá sem conseqüências, pelo contrário, com o passar do tempo, frustrado por não encontrar o eremita que tanto procura, Matias sofre uma mudança psicológica: o menino que se compadece dos animais capturados

⁶ Ibid., p. 9.

pelas armadilhas do pai, torna-se um jovem rancoroso, que fabrica armadilhas mais eficazes. Matias torna-se, portanto, arruinado espiritualmente. A gruta, como ruína, assemelha-se a essa ruína interior que Matias se torna. O jovem chega na gruta arruinado interiormente, mas dela sai renovado, pois é nela que consegue finalizar seu processo de transformação em eremita.

Para finalizar, temos aqui um narrador em terceira pessoa, que não participa da história, mas que é onisciente. Um narrador onisciente controla todo o saber e, portanto, sabe mais que qualquer personagem. Somente um narrador dessa categoria poderia informar-nos sobre a existência dessa gruta do deserto e o que acontece nela, antes mesmo da chegada de Matias neste lugar.

1.3 “Sem os outros”

Joana, desde criança, imita os homens com quem se relaciona. Começa por imitar o sotaque de seu pai e a habilidade de fazer nós de marinheiro de seu irmão, e prossegue imitando todos os outros homens que venham a fazer parte da sua vida. Ela o faz com tal habilidade, que parece realmente que tais características são naturais do seu comportamento.

Sua habilidade em espelhar-se nos homens assemelha-se aos nós de marinheiro que aprende com o irmão. Assim como esses nós, que se desfazem com facilidade e sem deixar vestígios na corda, Joana se desfaz dos homens e das habilidades que adquire deles, e nela não permanece nenhum vestígio do que aprende nesses relacionamentos.

Quase todos os homens que passam pela vida de Joana, exceto o último, têm algo em que ela possa se espelhar. O espelhamento nesses homens é primordial para a personagem, pois ao imitar suas habilidades, ela mostra-se muito interessada nas coisas que eles mais gostam. Isso lhes afaga o ego e garante que eles nunca a abandonem. Com isso Joana consegue fazer com que um relacionamento dure até o momento em que ela possa criar possibilidades de começar outro. Desse modo, nunca fica sozinha.

No caso do último marido, tudo acontece de forma diferente, não existe algo nele que Joana possa imitar e, portanto, nada que possa usar para agradá-lo. É, então, o marido quem termina o relacionamento, e pela primeira vez Joana se vê sozinha e sem ter em quem se espelhar. Esse último homem, que se faz diferente dos demais, muda o curso normal dos acontecimentos e prepara a narrativa para o único momento, mesmo que breve, em que ela não precisa se espelhar em ninguém.

Joana começa a imitar as características simples dos homens: começa pelo sotaque do pai e pela habilidade de seu irmão em fazer nós de marinheiro. A partir daí, vai, progressivamente, aprimorando suas técnicas de imitação. A casa de sua família apresenta-se, então, como o espaço do aprendizado. Assim como uma criança que se espelha em seus pais, é nas características de seus familiares que Joana começa a espelhar-se e, assim, dá início a sua habilidade de imitar.

Se a casa é o lugar onde ela dá início uma identidade pautada nos outros, é no aeroporto que se dá o momento em que ela encontra a si mesma. O aeroporto é o lugar das viagens e como já dissemos a viagem é a “busca [...] da descoberta de um centro espiritual” (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 1995, p.951), que nesse caso, mostra-se como o centro espiritual, mesmo que vazio e que Joana encontra em si.

Nossa protagonista não nos é apresentada como uma personagem ligada à emoção, pelo contrário, é uma personagem que sempre se guia pela razão, por isso consegue se desfazer com tanta facilidade de cada um de seus relacionamentos. Joana não se apega a nenhum dos seus namorados ou maridos, nem mesmo à sua família, e sempre direciona seus relacionamentos pensando em uma ascensão econômica. Para ela, os homens representam apenas um modo de progredir na escala social.

Figueiredo constrói Joana a partir de um paradoxo: apesar de aprender sobre diversas áreas à medida que troca de relacionamento, ela sempre acaba tornando-se vazia, sem conteúdo. Isso, porque Joana não acumula conhecimentos, mas propositalmente, esquece tudo o que aprende a cada relacionamento que termina, e torna-se como uma folha de papel em branco, pronta para ser escrita novamente. Assim, quando já não tem mais uma identidade em que se espelhar, por não ter uma própria, Joana se torna vazia. Por isso, quando se observa na vitrine da livraria do aeroporto, consegue ver, de si, somente uma imagem “rarefeita, apagada, transparente.” (FIGUEIREDO, 1998, p.78).

A arma de Joana é a aparência. Ela sempre parece ser, mas nunca o é de fato: sempre simula ser o que o outro é, a fim de agradá-lo. É, inclusive, sua bela aparência, que num primeiro momento, atrai os homens. Quando esses homens se apaixonam por ela, na verdade, apaixonam-se por si mesmos, porque ela nada mais é do que o espelho deles.

A cada casamento, a personagem recebe o sobrenome do marido correspondente. O nome é o que identifica alguém em meio aos outros. No caso de Joana, o fato dela não ter sempre o mesmo nome, remete-nos ao fato de ela não ter, também, sempre a mesma identidade. Cada vez que troca de marido, não troca apenas de nome, mas também de modo de ser, pois passa a imitar outra personalidade.

Joana não morre na queda do avião, pois não entra nele. Na verdade, acaba dormindo no saguão do aeroporto. Muitas vezes comparamos o sono à morte; ao cair no sono é como se Joana morresse para aquela vida de imitações, e ao acordar, revivesse para um momento em que não precisa ser um espelho dos outros, embora, ao final, conclua que terá que continuar imitando.

O título, “Sem os outros”, aponta para o momento da vida de Joana em que ela pode ser ela mesma, sem ter a necessidade de imitar quem quer que seja. Esse é o único momento em que

Joana se observa “sem os outros”, em dois sentidos: primeiro, por estar sozinha, sem ter ninguém que conheça por perto e, segundo, num sentido conotativo, por não precisar imitar os “outros”. A narração desse momento da vida de Joana começa e termina a narrativa. Trata-se, portanto, de um conto circular. Esse é um instante único na história, mas que a circularidade da narrativa faz com que seja mencionado duas vezes. Essa circularidade acentua, então, a importância que esse momento tem na narrativa, no que se refere ao reconhecimento por Joana de sua própria identidade.

1.4 “Eu, o estranho”

Nessa narrativa, a ação é bastante diluída; em grande parte da narrativa prevalece apenas as considerações do narrador a respeito dos “estranhos”.

Percebemos a partir dessas considerações, que os “estranhos” se configuram como uma idéia fixa para o narrador, são como uma obsessão, e essa obsessão reflete-se na narrativa, pois tudo gira em torno deles. Notamos, até mesmo, uma inquietude na tentativa do narrador de convencer os jovens da existência passada desse povo e principalmente de persuadi-los sobre um caráter negativo a seu respeito. Ao mesmo tempo parece-nos que intenciona convencer também seu narratário, apesar de não se dirigir diretamente a ele.

A focalização é do próprio narrador-protagonista. Temos, assim, uma descrição muito subjetiva acerca dos “estranhos. Até mesmo o modo como o narrador se refere a esse povo - “estranhos”- é carregado desse subjetivismo. A partir, então, da visão do narrador, temos dois pólos opostos na narrativa: um que podemos caracterizar como negativo, que se refere aos “estranhos”; e outro, que podemos dizer, positivo, que se refere ao narrador e às personagens ligadas a ele.

O narrador transita por dois tempos: o passado, em que os “estranhos” ainda vivem; e o presente, que corresponde ao momento em que se dá a narração, e em que os “estranhos” já não existem. Quanto ao espaço, esse não é determinado; não temos informações de onde os fatos se passam.

O narrador se faz em primeira pessoa, e está distanciado no tempo, o que lhe confere um maior saber. Paradoxalmente, não podemos confiar em seus conhecimentos, pois ele já se encontra em idade avançada e sua memória muitas vezes falha e se confunde; inclusive muitas das lembranças que ele e seus amigos têm se contradizem. Ainda assim, ressaltamos que a memória é muito importante nessa narrativa, pois são as recordações do narrador que asseguram que os “estranhos” se façam presentes na narrativa, mesmo depois de eliminados.

A chuva é um elemento que contribui para o desaparecimento dos “estranhos”, o que nos faz pensar na passagem da Bíblia sobre o dilúvio, pois assim como a chuva elimina da terra quase toda a humanidade, ela elimina também o que resta desse povo. Mesmo após o dilúvio a humanidade continua existindo; com os “estranhos” acontece algo semelhante, uma vez que

continuam existindo na lembrança do narrador e de seus companheiros; além disso, no final da narrativa, observamos que os mais jovens, à medida que crescem, adquirem características desse povo. De alguma forma, os “estranhos” continuam existindo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1995, p.18), “a água se reveste, então de um sentido de eternidade”.

Os “estranhos” são muito ligados a terra. Ao mesmo tempo em que a veneram, a temem. “A terra simboliza a função maternal [...]. Dá e rouba a vida.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p.879). Assim, veneram-na, porque é ela que lhes proporciona o alimento que lhes garante a vida; assim sua estranha tentativa de comê-la nos faz pensar no fato de ser dela que tiram o alimento. Por outro lado temem-na, porque lhes lembra a morte, uma vez que é ela que os recebem quando morrem.

Percebemos, por fim, que essa narrativa é construída com base em oposições: o lado negativo, composto pelos “estranhos” e o positivo composto pelo narrado e as personagens ligadas a ele; o fato de os “estranhos” morrerem, e ao mesmo tempo viverem na lembrança do narrador; e de a terra ser um elemento venerado e ao mesmo tempo temido pelos “estranhos”.

1.5 “Enquanto a flecha voa”

Eunice, há anos, percorre o mesmo trajeto, que consiste no caminho de sua casa ao hotel onde trabalha. O fato de Eunice estar todos os dias no hotel, e não precisar se deslocar da cidade onde mora dá-lhe a impressão de ter uma vida estável; ao contrário dos hóspedes, que vêm de outros países e estão no hotel apenas de passagem. O hotel representa então, para a protagonista, a estabilidade da sua vida, enquanto que para os hóspedes, a instabilidade.

A personagem vê algo de ruim por trás do ímpeto de viajar desses hóspedes. Ela acredita que eles estejam fugindo de um lugar ruim e sente-se feliz por não ter que se deslocar como eles. No seu trabalho de camareira, por trás da atividade de arrumar o hotel, vemos a intenção de limpar os vestígios que os estrangeiros trazem de suas terras, e, portanto, é como limpasse os vestígios da instabilidade que observa neles e que ela acredita ser tão ruim.

O que Eunice percebe somente muito mais tarde é que tudo, na verdade, está em constante movimento. Essa descoberta acontece no terraço do próprio hotel, ao observar a movimentação dos carros e da água do mar, que correm ora para uma direção, ora para outra. Logo a personagem percebe que a instabilidade acontece, também, na sua vida: os objetos de sua casa são trocados por outros; os familiares mudam-se; ela mesma muda de endereço ao se casar; seus filhos crescem e saem de casa.

O hotel é, portanto, o espaço que faz a personagem acreditar na estabilidade de sua vida e ao mesmo tempo o que a faz perceber a instabilidade que a cerca. O hotel, um espaço fechado, limita sua visão e permite que ela veja somente o que acontece nele. Ainda no hotel, mas agora, no terraço, Eunice observa a movimentação da cidade e começa a considerar que mesmo sem sair de sua cidade, tudo a sua volta está em constante movimento. O terraço, um lugar aberto, abre a mente de Eunice para a realidade, sua visão não é mais limitada. O fato de o terraço ser localizado no alto proporciona uma visão mais ampla e permite que Eunice veja mais além, e perceba que o mundo não é somente esse lugar restrito que ela se permite enxergar.

O tempo de duração da credibilidade de Eunice na estabilidade coincide com o tempo de existência do hotel. A percepção da personagem quanto à movimentação que sempre a cercou, começa a concretizar-se ao mesmo tempo em que o hotel começa a perder seu prestígio, e torna-se um fato, quando o edifício é destruído.

Com a demolição do hotel, a estabilidade da personagem é comprometida, e como edifício, é demolida também a Eunice que acredita na estabilidade da sua vida. A Eunice que durante anos se manteve fixa no mesmo espaço, agora viaja sem rumo em um ônibus. E ao contrário do que sempre temia, ela sente muito bem por precisar deslocar-se, mesmo sem saber para onde.

A história é narrada em terceira pessoa, e o narrador onisciente permite que visualizemos a transformação interior sofrida pela personagem. Essa transformação diz respeito ao seu reconhecimento acerca da constante instabilidade em que ela vive, mesmo que a viva involuntariamente. É justamente esse momento da vida da protagonista, o da transformação, que o narrador concentra em sua narrativa. Toda a vida anterior da personagem é narrada somente de forma sumária, porque o que importa de fato é essa mudança interior.

Enquanto Eunice não precisa deslocar-se de sua terra, ela compara a visão que tem do horizonte a um arco, que seria o limite do mundo. Eunice tem, portanto, uma visão muito limitada, a respeito do espaço que a cerca. Quando precisa se deslocar de cidade, Eunice passa a ver o horizonte como uma reta sem fim, pronta para ser descoberta. É a flecha que dispara. Eunice como uma flecha dispara para o conhecimento de uma outra vida, uma vida sem estabilidade e sem limites de espaço.

Observamos, por fim, que inclusive no título da narrativa temos a idéia do não-estático, que é conferido pela palavra “enquanto”. O título, “Enquanto a flecha voa”, leva-nos à metáfora da passagem do tempo. O tempo que se dirige sempre para frente. Com o decorrer do tempo tudo se transforma; tudo está em constante movimento. No conto, a flecha voa para o futuro, para o novo da vida de Eunice.

1.6 “Os distraídos”

Neste conto, o narrador-protagonista sente e procura uma presença invisível; à medida que se faz atento para percebê-la, torna-se distraído no que se refere a tudo o que o cerca. Por isso o título: “Os distraídos”.

Por instantes, eu me esquecia do que as pessoas estavam dizendo ao redor, deixava o café esfriar na xícara, enquanto buscava, com o canto dos olhos, sinais dos artifícios dele, dos seus despistamentos. [...] Na opinião dos outros, eu ia me tornando cada vez mais distraído, mais alheio às preocupações comuns, cada vez mais ausente. (FIGUEIREDO, 1998, p.112)

Essa presença invisível, acreditamos, é o próprio “eu” interior do protagonista. Na busca de si mesmo, torna-se introspectivo e não se importa com o que está a sua volta. Concentrando-se em si próprio é como se, aos poucos, lapidasse seu interior, e cada vez mais lapidado, fizesse transparecer tudo o que o cerca; assim, é como se tornasse transparente, e por isso torna-se invisível.

Seu encontro com a presença invisível acontece progressivamente. De início, ela é só uma dúvida que surge a respeito de realmente estar sozinho; em seguida, passa a senti-la e, então, a procurá-la, e a percebe de forma mais acentuada, somente mais tarde, ao observar-se num espelho. O ápice desse encontro é a cena em que é esquecido pelos amigos no escritório onde trabalha: torna-se tão distraído que não vê todos irem embora, e para seus amigos é como se realmente ele não estivesse ali. Assim, concluímos, também, que sua aproximação em relação à presença invisível, acontece na mesma proporção em que se dá seu afastamento em relação à presença visível dos que o cercam.

O que permite que percebamos essa crescente transformação da personagem é a narração em primeira pessoa, que possibilita que o leitor tenha a visibilidade de seu interior.

Como dissemos, a primeira vez que o narrador percebe essa presença invisível de modo mais intenso, é ao olhar-se no espelho. Segundo Chevalier; Gheerbrant (1995, p.396), “o espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação”. Assim, uma vez que o espelho não reflete apenas a imagem, mas também o interior do indivíduo, o narrador pode perceber no seu reflexo a presença que ele não vê, mas que está dentro de si próprio.

Na tentativa de encontrar essa presença invisível, o narrador costuma retirar-se em um canto em que possa visualizar por completo o local em que está. Assim, isola-se espacialmente, e conseqüentemente isola-se de todos os que o cercam. Além disso, ao concentrar-se na procura de seu “eu”, deixa de importar-se com a presença alheia e torna-se distraído para o mundo exterior. A consequência dessas atitudes é que o mundo também se importa cada vez menos com ele: “neste mundo, quem se mostrar muito atento perderá sua hora, perderá seu ônibus, será chamado de tonto, desleixado, e no fim sentirá estalar no rosto o menosprezo que é a recompensa reservada aos distraídos sem remédio.” (FIGUEIREDO, 1998, p.109). Desse modo, percebemos que sua invisibilidade está, também, no fato de os outros deixarem de importar-se com ele, tratá-lo como se não o vissem.

Nessa narrativa, as personagens não são nomeadas. O protagonista aos poucos deixa de ter contato com o mundo externo, ninguém mais se importa com sua presença, não precisa, portanto, de um nome pelo qual possa ser chamado. Quanto às outras personagens, estas também não interessam ao protagonista, ele não sente a necessidade dirigir-se a elas, e por isso seus nomes nunca são mencionados. Além disso, ele está em uma constante busca por si mesmo; o que interessa, então, para a narrativa, é o interior da personagem, e tudo o que se refere ao exterior - nome e aparência - lhe é supérfluo. Inclusive, nem mesmo os espaços são descritos; são somente mencionados.

Notamos que antes de o narrador tornar-se invisível, ou seja, antes de encontrar seu próprio interior, temos apenas cenas que acontecem em lugares fechados. Isso, porque ainda precisa de um espaço mais restrito, que lhe garanta a reclusão necessária para encontrar a si mesmo. Após tornar-se invisível, não precisa mais de espaços fechados e, por isso o vemos pela primeira vez em um espaço aberto - a rua.

Ao observar a mulher olhando-se no espelho de uma vitrine, o narrador reconhece que logo ela também será invisível; apesar de não conseguir ser atento às personagens que o cercam, o narrador interessa-se pela mulher, porque ela está prestes a tornar-se como ele, ou seja, a tornar-se distraída quanto ao mundo exterior. Já a mulher, apesar de não poder vê-lo, percebe sua presença, porque também se identifica com ele. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1995, p.396), “[...] o espelho simboliza a reciprocidade das consciências [...]. Quanto mais a face do espelho da alma foi polida pela ascese, mais ele será capaz de refletir fielmente aquilo que o cerca, até os pensamentos mais ocultos de outra pessoa”. Desse modo, ao voltarem-se para dentro de si

mesmos, ambos pulem a “face do espelho da alma” e tornam-se capazes de refletir o que lhes é exterior e o que lhes é interior e, assim, deixam transparecer seu íntimo. Concluimos, então, que é o espelho que proporciona esse sentimento de identificação entre as personagens, ou seja, que permite que elas se reconheçam como indivíduos semelhantes.

1.7 “A arte racional de curar”

Heitor é um jovem pesquisador responsável por transformar a casa da extinta família Monte Alverne em museu. Ele busca obras de arte para serem expostas nesse museu e pesquisa sobre o barão Argos de Monte Alverne.

“A arte racional de curar” é constituída por duas narrativas, uma a respeito à história de Heitor e outra acerca do barão Argos de Monte Alverne. Heitor e Argos opõem-se quanto à conotação que seus nomes ganham. O nome Heitor, remete-nos ao príncipe de Tróia, um dos maiores guerreiros da guerra entre os gregos e os troianos; já Argos é uma cidade da Grécia, localizada na península do Peloponeso. O primeiro nome remete-nos aos troianos e o segundo aos gregos: dois povos opostos. Na narrativa, essas personagens opõem-se pelo fato de Heitor temer os cães e Argos adorá-los. Assim como os troianos roubam Helena dos gregos, Heitor apodera-se de todos os segredos que cercam Argos.

Para suas experiências com a vacina, Argos usa suas cadelas e as mulheres (suas amantes) como cobaias. Nessas experiências, tanto umas quanto as outras morrem. No túmulo das amantes, Argos coloca uma estátua de cachorro. Os cachorros de Argos, então, representam a morte: primeiro porque, fatalmente, todas as cadelas morrem nas experiências e segundo, porque suas estátuas são colocadas no túmulo de cada amante.

Heitor acredita ter um parentesco longínquo com a família Monte Alverne. Se por um lado acredita-se que após a morte de Hilda Monte Alverne esta família esteja extinta, por outro, então, Heitor surge para levar adiante o sangue dessa família, mesmo que seja um sangue diluído em várias gerações.

Heitor encontra, nas ruínas da casa de Argos, uma fonte de onde jorra água da boca de um cão. A água que é fonte de vida é jorrada, paradoxalmente, da boca do cachorro, que, nessa narrativa, como dissemos, nos remete à morte. Argos, então, por ter uma ligação com os cachorros, também, representaria a morte. Enquanto Heitor estaria ligado à água, uma vez que representa a vida que ainda resta na família Monte Alverne.

Temos, ainda, uma última contradição nessa narrativa: a vacina homeopática que Argos tenta produzir a fim de evitar a concepção da vida. A vacina, como sabemos, é algo favorável à

vida, produzida para prevenir que algo a coloque em risco. Ligada a Argos, a vacina ganha uma função contrária, prevenir que a própria vida aconteça.

Heitor tem muito medo de cães. Para pesquisar sobre Argos, várias vezes precisa ter contato com esses animais. Sua aproximação com os cães aumenta progressivamente: o primeiro contato é com uma fotografia das estátuas do cão, quando lhe é pedido que as encontre; mais tarde, seu contato é com as próprias estátuas; e, finalmente, com os cães propriamente ditos, que cercam a casa em ruínas do barão. À medida que evolui na descoberta sobre a vida do barão, Heitor evolui também na perda ou ao menos na diminuição de seu medo em relação aos cães. Ao chegar ao topo da ladeira onde está localizada a casa de Argos, Heitor chega ao máximo de sua coragem em relação aos cães, pois passar por eles para entrar na casa; e chega, também, ao máximo de suas investigações ao entrar na casa e encontrar a estátua que lhe falta.

Por fim, observamos que essa narrativa reveste-se, diferentemente das demais da obra *As Palavras Secretas*, de um tom investigativo. Heitor age como um detetive à procura de informações sobre os mistérios que envolvem o barão Argos Monte Alverne; porém, ao contrário de um conto policial, o narrador é onisciente, e é por meio dele que sabemos das descobertas que Heitor faz sobre Argos e as quais ele nunca conta a ninguém.

1.8 ‘Ilha do caranguejo’

Na Ilha do caranguejo vivem apenas duas personagens, o velho alemão Athos e Bárbara. A ilha foi transformada em reserva pelo governo e somente Athos é autorizado a viver nela.

Athos e Bárbara comunicam-se muito pouco e às vezes nem se utilizam de palavras. A língua alemã, língua nativa dele, muitas vezes a ouvidos desacostumados, soa um pouco áspera; como se encontrasse obstáculos raspa na garganta do falante. Essa aspereza remete-nos ao contato, também áspero que percebemos entre as personagens, como se a comunicação entre elas também encontrasse obstáculos.

Bárbara interage de forma mais intensa somente com Eugênio, um turista que de tempos em tempos aparece na ilha para marcar os pássaros que nascem. Eugênio, a semelhança de Athos, também fala alemão; a língua em comum é o que propicia a comunicação entre ambos. Eugênio por interagir tanto com Bárbara quanto com Athos, torna-se a personagem mediadora da descoberta da origem de Bárbara.

Assim como o próprio nome indica, Bárbara sente-se uma estrangeira na Ilha do caranguejo, mesmo tendo passado toda sua vida nela; para a personagem é como se a ilha não fosse seu lugar, mas o lugar de Athos. Além disso, sente-se uma estrangeira - uma estranha - em relação a si mesma, pois não sabe nada a respeito de sua origem.

Temos, nesse conto, uma narradora autodiegética: Bárbara conta sua própria história, o que confere uma narração que nos permite ver o seu próprio interior. Percebemos, então, que Bárbara é uma personagem bastante complexa, muda de humor constantemente e mostra-se arredia a qualquer aproximação mais intensa com outra personagem. Eugênio é o único que lhe desperta certo sentimento, mas isso ela parece não querer admitir e nos é apresentado apenas de forma bastante insinuada. A ‘Ilha do caranguejo’ é a única narrativa dessa obra em que podemos sentir uma nota de afetividade entre as personagens.

Os caranguejos caracterizam-se por não andar para frente, mas para os lados e por ter uma carapaça que protege seu corpo. À semelhança dos caranguejos, percebemos em Bárbara uma carapaça, que a protege de um contato mais intenso com outras personagens; ela esquiva-se de qualquer contato afetivo. Além disso, depois descobrir sua origem, ao contrário do que esperamos, Bárbara não muda interiormente, mas continua agindo como se não a tivesse

descoberto: parece não assumir sua identidade de filha de Athos e continua sentindo-se uma estranha na ilha. É como se não quisesse, ou não pudesse, assim como os caranguejos, seguir em frente.

Na Ilha do caranguejo, há um grande número destes artrópodes. Eles geralmente não são vistos, pois costumam aparecer na superfície somente durante a noite. Assim como os caranguejos estão na ilha, mas não são vistos, a origem de Bárbara, também está neste lugar, embora ela não a conheça e demore anos para descobri-la.

Athos e Bárbara, não se movem para nenhum outro lugar e estão geograficamente isolados do resto do mundo. Eugênio acredita que Bárbara se desligaria da Ilha se descobrisse sua origem. Mas ao contrário, descobrindo sua origem, conhece motivos que a enraízam de forma mais profunda nesse lugar, pois descobre que nasceu na ilha, que Athos é seu pai e que sua mãe morreu no seu nascimento e está enterrada neste lugar. Mesmo sem sentir-se da ilha, suas raízes estão nela.

O título, “Ilha do caranguejo”, não é fundamentado somente no fato de existirem muitos desses animais na ilha, mas vemos nele, também, um sentido de posse: a ilha como propriedade dos caranguejos. Como vivem tanto na água quanto na terra, eles podem dominar completamente a ilha, e quando Athos e Bárbara deixarem de existir, restarão somente os caranguejos, e eles serão os donos desse lugar.

2 O CONTO CONTEMPORÂNEO

Rubens Figueiredo participa da prosa de ficção contemporânea, mas não se filia à geração autodenominada *Geração 99/00*.

A prosa de ficção contemporânea brasileira tem a peculiaridade de ser uma produção heterogênea. Em uma entrevista ao colunista Roberto de Sousa Causo, o crítico e escritor Nelson de Oliveira diz:

Observando o panorama literário atual, eu vejo uma rede multicolorida de possibilidades e interesses diferentes. Hoje não há uma tendência hegemônica, como havia no renascimento, no barroco, no romantismo, no realismo ou no modernismo. Atualmente todas as tendências poéticas aprenderam a conviver mais ou menos pacificamente.⁷

Beatriz Resende também participa desta mesma idéia:

Para falar da literatura brasileira contemporânea, partiria aqui de um sintoma que venho identificando da produção recentíssima: a multiplicidade. [...] À primeira vista, portanto, poderia parecer que estamos diante de um conjunto homogêneo, de uma literatura com marcas em comum. Ousaríamos suspeitar que um "estilo de época" se manifestasse no grupo. Quem sabe uma espécie de continuidade entre eles, ou, ao menos, a expressão de alguns "movimentos". Mas não, a principal marca desta amostragem de nossa literatura contemporânea pode ser identificada como a heterogeneidade na realização do texto. Diferem, e em muito, as propostas, as intenções e, principalmente, o formato.⁸

Diante disso, vemos, de forma bem marcada, na narrativa do conto contemporâneo, a figura de um indivíduo fragmentado no interior da sociedade em que está inserido. Outra característica, no interior do próprio conto, está no seu tamanho ainda mais encurtado, na contramão do que comentamos acerca dos contos do livro *As Palavras Secretas*, de Rubens Figueiredo, dos seus contos bastante longos. Segundo Ítalo Moriconi: "Apesar de autores como Rubens Figueiredo e Bernardo Carvalho escreverem alguns contos bem extensos, a regra é o conto muito curto, e nada mais existe como os contos enormes de *Sagarana*"⁹.

⁷ Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3998816-EI6622,00-Roberto+S+Causo+entrevista+Nelson+de+Oliveira.html>> Acesso em: 01 out. 2010.

⁸ Ibid., p. 9.

⁹ Disponível em: <<http://www.nlnp.net/contos.htm>>. Acesso em: 29 set. 2010.

Além disso, o conto atual pretende um leitor que consiga enxergar além do que está escrito, e perceba o não-escrito. É o que observa Mauro Dellal a respeito de *As Palavras Secretas*: “É de maneira irretocável que a contemporaneidade em Rubens Figueiredo acontece nas linhas dos seus contos em *As Palavras Secretas*. Melhor seria dizer nas entrelinhas, pois todo o texto está vulnerável, ainda que não decifrável de forma segura, aos anseios de leitores mais atentos.”¹⁰

¹⁰ Ibid., p. 8.

3 FRAGMENTAÇÃO DO HOMEM

Deparamo-nos, no livro de Figueiredo em questão, com uma característica muito marcante do conto contemporâneo brasileiro, já citada a cima: a fragmentação do homem.

O homem contemporâneo, nas narrativas que lemos do ficcionista, vê-se obrigado a assumir uma identidade diversa daquela que lhe é natural, a fim agradar ao outro e possibilitar sua inserção na sociedade em que vive, embora não se sinta confortável nessa identidade que não é sua de fato e, com isso, viva em um constante conflito interior.

De acordo com Mauro Dellal:

Logo que se inicia a leitura do livro de contos de Rubens Figueiredo – *As palavras secretas* (Companhia das letras, 1998) -, deparamo-nos com uma modalidade de escrita perfeitamente em consonância com a contemporaneidade da ficção brasileira. Ao afirmar isso, pretendo dar autenticidade a este escritor, que ultrapassa a barreira do continuísmo modernista tão propalado desde a última fase deste, e estabelece uma narração voltada para a fragmentação do indivíduo contemporâneo.¹¹

Elizabeth Fiori, a respeito de *As Palavras Secretas*, afirma que:

De qualquer modo, a insistência em tal tema é no mínimo interessante. Não sendo o eu uma ilha, mas estando imerso em complexas relações históricas e sociais mediadas pela linguagem, essas personagens não deixam de corresponder a uma visão de sociedade, evocando as inúmeras discussões acerca do sujeito contemporâneo, essencialmente urbano, fruto de uma sociedade estigmatizada pela standardização e pela massificação. Essa sociedade acaba por dificultar a formação de sujeitos autônomos e criativos, fazendo parecer mais fácil imitar, apoderar-se de uma identidade pronta, buscar e aceitar a semelhança e não a diferença.¹²

A fragmentação do homem leva ao elemento do duplo, que aparece muitas vezes na obra em questão; momento em que o indivíduo é representado dividido entre duas personalidades: a sua própria e a que é baseada no outro.

Em, “A ele chamarei Morzek”, Emiliano tem Morzek como seu duplo, pois se apropria do estilo do professor e fica dividido entre uma personalidade própria e a personalidade pela qual é influenciado, sentindo-se assim desconfortável com essa situação. Em determinado momento,

¹¹ Ibid., p. 8.

¹² Ibid., p. 9.

percebemos que Emiliano sente confundir-se com Morzek: “Mas, às vezes, quando Morzek bebia mais do que o costume, eu chegava a sentir a cabeça titubear, como se o álcool fluísse direto para o meu sangue.” (FIGUEIREDO, 1998, p.22).

No conto “Sem os outros”, o duplo de Joana são todos os homens com quem ela se relaciona. Imitando os outros ela torna-se um pouco deles, mas não se sente confortável usurpando as características desses homens. Inclusive, o narrador nos deixa evidente que a personagem se sente muito bem quando, pela primeira vez, não precisa imitar ninguém: “O fato é que Joana se sentiu bem [...] A falta de um propósito, a surpresa de não ter coisa alguma em mira, deixaram-na profundamente serena.” (FIGUEIREDO, 1998, p.79).

4 O TEMA DA IDENTIDADE

O tema da identidade está presente em quatro dos oito contos de *As Palavras Secretas*: “A ele chamarei Morzek”, “As palavras secretas”, “Sem os outros” e “Ilha do caranguejo”. Observamos, porém, que nos demais a questão da identidade surge de forma muito discreta. A respeito do conto “A ele chamarei Morzek”, em *Rodapé: crítica de literatura brasileira contemporânea* (p.211), Rubens Figueiredo diz a Augusto Massi: “Mas eu imaginei que o primeiro conto desenvolvia um tema que de algum jeito ocorria nos outros contos: a pessoa que observa, que teme e deseja, termina por se transformar no objeto da sua observação, do seu temor, do seu desejo.”

Em “A ele chamarei Morzek”, o protagonista Emiliano, copia o estilo artístico de seu professor Morzek, ou seja, assume uma identidade artística que não é sua, pois somente assim se sente seguro quanto à realização de seu trabalho; mas por outro lado, copiar o estilo de Morzek afeta seu estado psicológico e o deixa constantemente irritado, o que lhe gera um conflito interior: “Que meus quadros também fossem assim e se assemelhassem aos dele em quase tudo era algo que agradava ao meu amor-próprio, naquela época, embora ao mesmo tempo me mantivesse num estado de constante irritação”. (FIGUEIREDO, 1998, p.10).

No conto, “Sem os outros”, a protagonista Joana, desde menina procura imitar os homens com quem se relaciona. Seu modo de ser é pautado no paradigma do outro, o que resulta na perda de sua identidade e na aquisição de uma identidade diferente cada vez que se relaciona com outro homem. Luiz Costa Lima, em *Intervenções* (2002, p.292), diz que Joana “o faz com tanta habilidade que aquele a quem se adapta não percebe a nota de falso que se oculta em seu ajuste”.

No conto “As palavras secretas”, Matias, quando se empenha em uma busca incessante pelos eremitas, busca também, incessantemente, por uma identidade. A personagem precisa cortar os vínculos que o prendem à sociedade em que está inserida para que possa descobrir um eremita em si mesmo e, assim, encontrar sua identidade.

A personagem Bárbara, em a “Ilha do caranguejo”, nada conhece a respeito de sua origem e, por isso, não consegue sentir que a ilha é seu lugar, nem que o nome “Bárbara” é realmente seu nome: “Athos inventou para mim o nome de Bárbara [...] Não encontro, lá dentro, o nome Bárbara, nem nenhum outro nome.” (FIGUEIREDO, 1998, p.141). O desconhecimento de sua origem causa-lhe uma constante tensão interior.

Temos, então, em dois contos - “A ele chamarei Morzek” e “Sem os outros” - casos de personagens que se espelham nos paradigmas de outras personagens e, a partir desses modelos, constroem uma personalidade. Nesses contos, temos a reconstituição do passado, que permite que as personagens façam um balanço da consequência de se encontrar no papel do imitador. O conto narrado no tempo pretérito é que possibilita que a personagem reflita sobre o que aconteceu anteriormente em sua vida; tanto Emiliano quanto Joana sentem-se bem por não precisar espelhar-se em outra personalidade, mas Joana, ao contrário de Emiliano, sente que precisa continuar imitando.

Por fim, em três desses contos, “A ele chamarei Morzek”, “As palavras secretas” e “Sem os outros”, como já observamos anteriormente, é no isolamento que as personagens conseguem encontrar sua identidade: Emiliano isola-se no quarto alugado, Matias muda-se para a solidão do deserto, e Joana, no aeroporto, se vê na ausência de qualquer personagem que lhe seja conhecida.

5 OS CONTOS INVEROSSÍMEIS

Em *As Palavras Secretas* nos deparamos, algumas vezes, com o elemento inverossímil. Mauro Dellal, em *A modernidade em Rubens Figueiredo*, afirma que:

Seria impensável ler este livro buscando ações premeditadas que nos levem a um desfecho esperado. Pelo contrário: justamente por meio das ações dos personagens, não há vias definidas, mas sim possíveis, já que o ambiente espaço-temporal não está nunca acabado. Isso quer dizer que o rumo das ações dos personagens não está ligado a esse ambiente, porque toda moldura que caracteriza a realidade está diluída. Dessa forma, ao final da narrativa, o próprio cotidiano terá sido alterado juntamente com os personagens.¹³

Temos, assim, três contos que contemplam a inverossimilhança: “As palavras secretas”, “Eu, o estranho” e “Os distraídos”. Neles acreditamos encontrar o neofantástico, que é uma abordagem do fantástico contemporâneo proposta pelo crítico argentino Jaime Alazraki (1934).

De acordo com Roxana Guadalupe Herrera Alvarez¹⁴, professora Doutora da UNESP de São José do Rio Preto, Jaime Alazraki propõe essa nova abordagem para o gênero fantástico a partir de análises de contos e ensaios dos escritores, também argentinos, Julio Cortázar e Jorge Luis Borges. Para o crítico, o fantástico que surgiu a partir do século XX tem características diferentes do realismo fantástico do século XVIII e do fantástico do século XIX.

Apesar da dificuldade que sempre houve em delimitar o gênero fantástico, com a obra *O Conto Fantástico na França*, de P. G. Castex, publicada em 1951, passou-se a conceituar esse gênero como algo que apresenta o sobrenatural que gera medo ou horror. Esse é o fantástico que se apresenta, por exemplo, na narrativa de Edgar Allan Poe.

A partir do século XX tem início uma narrativa de ficção que apresenta o sobrenatural não como gerador do medo e do horror, mas diferentemente, como gerador de perplexidade e inquietação. Essa é a categoria de narrativa que Jaime Alazraki denomina de neofantástica e a qual podemos encontrar em autores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Franz Kafka.

¹³ Ibid., p. 8.

¹⁴ Disponível em: <www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_antteriores/n3/.../neofantastico.pdf> Acesso em: 01 out. 2010.

Os textos neofantásticos concedem acontecimentos singulares e sobrenaturais, com os quais o leitor não sabe lidar e, por isso, levam-no à perplexidade e à inquietação. Esses acontecimentos são caracterizados por serem metáforas e por não serem introduzidos de uma única vez no texto, como no fantástico tradicional, mas ao contrário, por começar a tomar forma desde o início da narrativa.

Como já dissemos, acreditamos que, em alguma das narrativas de *As Palavras Secretas*, exista o elemento neofantástico.

No segundo conto da obra, “As palavras secretas”, temos elementos inverossímeis em duas das características dos eremitas: são eles tão leves que não deixam pegadas e alimentarem-se de neblina. Outro aspecto inverossímil diz respeito à névoa que o narrador chama de “ela”, a qual, apesar de não ser humana, é dotada de consciência e cuida dos escritos que estão guardados na caverna. Por fim, temos a inverossimilhança no que concerne ao tempo em que essa névoa está na gruta (há séculos), à espera de alguém, que supostamente é Matias. Esses elementos inverossímeis são os elementos neofantásticos que encontramos nessa narrativa.

Para encontrar sua identidade, Matias precisa quebrar seus vínculos com a sociedade em que vive. O fato de adotar as características dos eremitas, acreditamos, metaforiza a quebra desse vínculo, porque torna o seu comportamento muito diferente daquele da sua sociedade. Essas características inverossímeis simbolizariam, então, um rompimento com a sociedade em que Matias está inserido e a qual não o deixa encontrar uma identidade própria.

Em “Eu, o estranho”, observamos um comportamento anormal dos “estranhos” (como são chamados no próprio texto). Eles têm um fascínio pela terra, veneram-na, gostam de remexê-la e querem até mesmo comê-la. O sobrenatural está, também, na preocupação dos “estranhos” em amarrar suas cinturas com cordas para que suas sombras não sejam puxadas para dentro das covas, e, ainda, no costume dos não-estranhos de transitar por baixo da terra.

Segundo Pereira¹⁵, a metáfora se estabelece no fato de os “estranhos” simbolizarem uma geração mais velha, e os não-estranhos, a juventude. As características inverossímeis dos “estranhos” figuram, então, a estranheza que os mais novos geralmente vêm no modo de ser dos mais velhos. Temos, finalmente, no conto “Os distraídos”, a inverossimilhança, que se estabelece na invisibilidade da presença de alguém que o protagonista sente que o observa, e na posterior invisibilidade dele próprio e da mulher que observa a vitrine.

¹⁵ Ibid., p. 14 .

Nessa narrativa a metáfora está na invisibilidade da personagem: temos um protagonista introspectivo que deixa, gradualmente, de se importar com a presença alheia e como consequência, deixa, também de ter importância para as outras personagens. Assim, torna-se invisível, porque todos deixam de considerá-lo presente; não o notam mais.

Acreditamos que tais disposições dessas três narrativas são dos contos neofantásticos, porque trabalham situações sobrenaturais, que não causam medo ou horror ao leitor, mas, ao contrário, o leitor ao se deparar com tais elementos não sabe como lidar com eles, ficam perplexos diante deles e sentem certa inquietação. Além disso, essas situações são metáforas e não são introduzidas abruptamente na narrativa e o leitor, aos poucos, depara-se com tal situação.

Observando a composição dos contos que apresentam elementos inverossímeis, podemos afirmar que entre eles e os verossímeis não há diferenças quanto às categorias de espaço e de foco narrativo, pois notamos que a inverossimilhança se concretiza no tempo e nas características de construção das personagens. Assim, temos a inverossimilhança no tempo em que a névoa, de “As palavras secretas” está na gruta do deserto; nas características da névoa e dos eremitas de “As palavras secretas”; nas características dos “estranhos” em “Eu, o estranho”; e finalmente, na invisibilidade das personagens de “Os distraídos”.

6 O CONTO ALONGADO

Dos oito contos que compõem *As Palavras Secretas*, seis são bastante longos, um deles chegando a trinta e uma páginas. Esses contos alongados são muito característicos da composição de Rubens Figueiredo. O fato de serem mais extensos confere-lhes características que os aproximam da construção da narrativa do romance.

Quanto ao tempo, de acordo com *A criação literária*, de Massaud Moisés (1967, p. 44), na narrativa desse gênero, comumente os acontecimentos se dão em um espaço curto, passando-se apenas em horas ou dias. Nos contos “As palavras secretas” e “Sem os outros”, ao contrário, observamos que a narrativa abrange um grande espaço de tempo da vida dos protagonistas. Temos, então, a história de Matias narrada desde sua infância até a sua juventude, e a de Joana, desde sua infância até sua fase adulta.

Quanto ao espaço, Massaud Moisés, (1967, p. 43), afirma que o conto trabalha-o de modo restritivo, em geral, apenas um lugar, pois raramente a personagem se movimenta. Em “A ele chamarei Morzek”, “As palavras secretas”, “Sem os outros” e “A arte racional de curar”, temos o inverso: os espaços são múltiplos, e, inclusive, as personagens se deslocam constantemente.

Observamos que alguns desses contos apresentam estruturas que são possíveis devido ao caráter alongado dos contos. Em “As palavras secretas”, ora a narrativa se volta para Matias na sua busca pelos eremitas, ora se volta para o que acontece na gruta do desfiladeiro. Esses dois momentos acontecem concomitantemente no tempo, mas na estrutura da narrativa aparecem de forma intercalada e são separados por um traço. No conto “A arte racional de curar”, encontramos duas narrativas e a presença de outro tipo de discurso, o poema. E na “Ilha do caranguejo”, vemos que o autor deixa um espaço entre trechos da narrativa, a fim de separá-los, como se fossem capítulos.

7 CONCLUSÃO

Notamos que muitos aspectos são recorrentes nos contos de *As Palavras Secretas*. Em todas as narrativas, de forma mais acentuada ou mais tênue, surge a questão da identidade. Por duas vezes essas narrativas tocam na questão da imitação do outro, como forma de construção de uma personalidade. Temos, então, personagens que constroem uma identidade pautada nas características do outro e entram em conflito consigo mesmas por não se identificarem com a individualidade alheia. Assim, temos a fragmentação do indivíduo - marca muito significativa do conto contemporâneo.

Nos três primeiros contos - “A ele chamarei Morzek”, “As palavras secretas” e “Sem os outros” - os protagonistas precisam isolar-se para encontrar sua própria identidade .

Encontramos, também, em três das narrativas dessa obra - “As palavras secretas”, “Eu, o estranho ” e “Os distraídos ” - o elemento neofantástico, que é uma proposta do crítico argentino Jaime Alazraki de uma nova abordagem para o gênero fantástico, surgido a partir do século XX.

Para que o leitor possa perceber o interior tenso e confuso com o qual convive cada protagonista, Figueiredo constrói narradores que contam sua própria história ou narradores que têm o poder da onisciência, por isso encontramos em *As Palavras Secretas* somente narradores autodiegéticos ou heterodiegéticos oniscientes.

Quanto à composição estrutural, notamos que as narrativas, em sua maioria, são não-lineares: apresentam estrutura circular e digressões. Além disso, a obra é composta por narrativas muito alongadas e que, portanto, apresentam características próprias do romance: espaços múltiplos, tempos que abrangem grande parte da vida das personagens, e divisões de trechos da narrativa como se fossem capítulos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio de Souza. **Análise do conto “Sem os outros”, de Rubens Figueiredo.** Disponível em: <
<http://docs.google.com/gview?a=v&q=cache:gtCNqxxhQqDwJ:stoa.usp.br/julioheavy/files/1308/7402/semosoutros.pdf+An%C3%A1lise+do+conto+%E2%80%9CSem+os+outros%E2%80%9D,+de+Rubens+Figueiredo.&hl=pt-BR&gl=br>>. Acesso em: 22 jul. 2009.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. **O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki.** Disponível em: <
www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/.../neofantastico.pdf> Acesso em: 01 out. 2010.

AZEVEDO, Carlito. **Literatura brasileira – contos.** Disponível em: <
<http://www.nlnp.net/contos.htm>>. Acesso em: 29 set. 2010.

CAUSO, Roberto de Souza. **Roberto de Souza Causo entrevista Nelson de Oliveira.** Disponível em: <
<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3998816-EI6622,00-Roberto+S+Causo+entrevista+Nelson+de+Oliveira.html>> Acesso em: 01 out. 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. 996p.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio.** Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. 257 p.

DELLAL, Mauro. **A modernidade em Rubens Figueiredo.** Disponível em: <
<http://pt.shvoong.com/books/1834252-modernidade-em-rubens-figueiredo/>>. Publicado em 20 agosto. 2008. Acesso em: 30 jul. 2009.

FIGUEIREDO, Rubens. **As Palavras Secretas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 169 p.

FIORI, Elizabeth. **O tema da imitação em contos de Rubens Figueiredo.** In_.: Caderno de Resumos 3.º CELLI - Colóquio de Estudos Lingüísticos e Literários. Disponível em: <
http://www.ple.uem.br/3celli_anais/estudos_literarios.htm> Acesso em: 13 jul. 2009.

LACERDA, Rodrigo. **Identidades difusas: Bernardo Carvalho e Rubens Figueiredo**. In_: Jornal de Resenhas da Folha de S. Paulo. Disponível em: <http://www.rodrigolacerda.com.br/identidades-difusas-bernardo-carvalho-e-rubens-figueiredo>>. Acesso em: 20 set. 2009.

LIMA, Luiz Costa. **Três aproximações de Rubens Figueiredo**. In_: Intervenções. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 285 - 303.

MASSI, Augusto. **As Palavras Secretas**. Disponível em: <http://www.klickescritores.com.br/pag_escrit/rfigueiredo05.htm>. Acesso em: 30 jun. 2009.

_____. **Lições do atrito**: entrevista com Rubens Figueiredo. In_: Rodapé: crítica de literatura brasileira contemporânea. São Paulo, n. 2, p. 208 – 213.

MOISÉS, Massaud. **A criação Literária**: prosa I. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

PEREIRA, Marcelo de Souza. **Fero-cidade**: a barbárie pós-utópica em Rubens Figueiredo: 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em < http://www.btd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=282>. Acesso em: 21 jul. 2009.

RESENDE, Beatriz. **Ficção brasileira hoje**: a multiplicidade como sintoma. In_: Revista Semear. Disponível em: < http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_13.html>. Acesso em: 30 jun. 2009.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. A literatura comparada diante dos avanços tecnológicos. In.:__ JOBIM. José Luís. (Org.) **Sentido dos Lugares**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005. pp. 42-52.

COSTA PINTO, Manuel. Prosa brasileira hoje. In.: **Literatura Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005. pp.82-5.

DAVID, Mariano. **A literatura e suas relações com o estoicismo e o ceticismo**. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/orientando02.htm>> Acesso em: 21 jul. 2009.

FERNANDES, Rinaldo de. **O conto brasileiro do século 21**: As narrativas curtas da nova literatura nacional divididas em cinco grandes vertentes. Disponível em: <<http://xrasquinho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=25&lista=0&subsecao=0&ordem=3429&semlimite=todos>> Acesso em: 01 de out. 2010.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. 1964-1996: **Dos anos do golpe ao fim do século**. In.: História da literatura brasileira. pp.631-80.

RESENDE, Beatriz. **Imagens da exclusão**. Disponível em: <http://www.oocities.com/ail_br/imagensdaexclusao.htm>. Acesso em: 14 jul. 2009.