

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS**

***SOBRE COLAGENS VISUAIS:
HISTÓRIA DO BRASIL, DE SEBASTIÃO NUNES***

Cássia Macieira

Belo Horizonte
2014

Cássia Macieira

***SOBRE COLAGENS VISUAIS:
HISTÓRIA DO BRASIL, DE SEBASTIÃO NUNES***

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG), como requisito à obtenção do doutoramento em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2014

N972h.Ym-s Macieira, Cássia, 1969-
Sobre colagens visuais [manuscrito] : História do Brasil, de
Sebastião Nunes / Cássia Macieira. – 2014.
196 f., enc.

Orientadora: Márcia Maria Valle Arbex.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura
Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 184-196.

1. Nunes, Sebastião, 1938- – História do Brasil – Crítica e
interpretação – Teses. 2. Sátira brasileira – História e crítica –
Teses. I. Arbex, Márcia. II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.741



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Sobre colagens visuais: "História do Brasil"*, de Sebastião Nunes, de autoria da Doutoranda CÁSSIA MACIEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.a. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG - Orientadora

Prof.a. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG

Prof.a. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus - PUC/MG

Prof.a. Dra. Andréa de Paula Xavier Vilela - FUMEC

Prof.a. Dra. Myrian Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 31 de julho de 2014.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex-Enrico;

À Vivien Gonzaga;

Ao Bernardo Machado Macieira e Marcos Antônio Dias Machado;

Aos meus pais e irmãos;

Aos meus amigos da FUMEC: Carla Mendonça, Fernanda Loureiro, Flávio Vignoli, Juliana Pontes, Samuel Eller e Tereza Bruzzi, pelos empréstimos, generosidade e companheirismo;

Aos colegas da Pós-Graduação da Letras/UFMG, pelas trocas e alegrias;

Aos professores da UFMG: Marcelo Drummond, Myrian Ávila e Vera Casa Nova.

RESUMO

Esta tese visa estudar as colagens visuais em *História do Brasil*, de Sebastião Nunes, bem como suas reverberações em outras obras do autor. Trata-se de obra experimental, composta em diferentes linguagens, gêneros e vozes textuais. A pesquisa buscou aproximar a obra de Nunes do pensamento de Jacques Rancière sobre a “partilha do sensível”, bem como do modelo enciclopédico, dada sua apresentação em forma de verbetes, porém, de natureza alegórica e função satírica. Para a compreensão desses elementos, foram investigadas as categorias do “riso”, da “paródia” e da “sátira”, a partir dos estudos de Henri Bergson, Georges Minois, Mikhail Bakhtin e Linda Hutcheon, entre outros aportes teóricos. Investiga-se os conceitos de “não-livro”, de Flora Süssekind, e de livro de artista a respeito desse texto constituído em prosa descontínua e ilustrada, que articula o real e o imaginário pelo uso de fragmentos e restos da cultura, sejam verbais ou não-verbais. No estudo realizado, destacam-se ainda as relações estabelecidas entre texto e imagem, com base nas técnicas de apropriação, colagem e montagem, com as quais o autor constrói uma versão risível da história nacional, pelo viés do estranhamento estético das vanguardas modernistas, ao utilizar recursos textuais e iconográficos variados e potentes em seu projeto estético-subversivo.

Palavras-chave: Sebastião Nunes; colagem; texto e imagem; sátira; paródia.

Résumé

Cette thèse vise à étudier les collages visuels dans *História do Brasil* [Histoire du Brésil], de Sebastião Nunes, et ces réverbérations dans d'autres oeuvres de l'auteur. Il s'agit d'une oeuvre expérimentale, composée de différents langages, genres et voix. Cette recherche prend appui sur le rapprochement de l'oeuvre de Nunes avec la pensée de Jacques Rancière sur le "partage du sensible", interroge le modèle encyclopédique adopté, étant donné sa présentation sous forme d'entrées de dictionnaire, sans oublier sa nature allégorique et sa fonction satirique. Pour étudier ces différents aspects, des concepts tels que le rire, la parodie et la satire ont été analysés à partir des études de Henri Bergson, Georges Minois, Mikhail Bakhtin et Linda Hutcheon, entre autres. De même, des notions telles que "não-livro", de Flora Süssekind, et celle de livre d'artiste ont été étudiées à propos de ce texte écrit en prose discontinuée et illustrée, qui articule le réel et l'imaginaire par l'usage de fragments et de restes de la culture, soit-ils verbaux ou non-verbaux. Cette étude tient également compte des rapports établis entre le texte et l'image, à partir des techniques d'appropriation, de collage et de montage avec lesquelles l'auteur construit une version risible de l'histoire nationale, par le biais de l'étrangeté esthétique des avant-gardes modernistes, et en utilisant des procédés textuels et iconographiques aussi variés que puissants dans son projet esthétique-subversif.

Mots-clés: Sebastião Nunes; collage; texte et image; satire; parodie.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Verbetes “Descobrimento” e “Primeira Missa” [...]	35
FIGURA 2: Detalhes dos verbetes “Conselho Nacional d’Artes” e “André João Antonil” [...].....	36
FIGURA 3: Verbetes “Camões”[...]	38
FIGURA 4: Verbetes “D. Amélia de Alencar” [...]	39
FIGURA 5: Retratos de Bernardo Guimarães; Gregório de Matos e Bocage [...].....	45
FIGURA 6: Verbetes “Noel Rosa” [...].....	48
FIGURA 7: Verbetes “Guerra de Guerrilha” [...].....	61
FIGURA 8: Verbetes “Lampião” [...].....	62
FIGURA 9: Verbetes “Presidentes do Brasil/1” [...]	64
FIGURA 10: Fólio de <i>Jornal Dobrabil</i> , de Glauco Mattoso.....	74
FIGURA 11: Detalhe do fólio de <i>Jornal Dobrabil</i> , de Glauco Mattoso.....	75
FIGURA 12: <i>Cent mille milliards de poèmes</i> , de Raymond Queneau.....	79
FIGURA 13: Página de <i>Diário de um ano ruim</i> , de J. M. Coetzee:.....	79
FIGURA 14: Páginas da novela “O Minotauro”, de Valêncio Xavier [...].....	81
FIGURA 15: Capa e quarta capa de <i>História do Brasil</i> , 1ª edição [...]	91
FIGURA 16: Capa e quarta capa de <i>História do Brasil</i> , 2ª edição [...]	92
FIGURA 17: Verbetes “Caramuru”, de <i>História do Brasil</i> , e verbete Antonio José, o Judeu, de <i>História do Brasil</i>	93
FIGURA 18: Assinaturas reunidas, fora do seu contexto, usadas nos verbetes de <i>História do Brasil</i>	93
FIGURA 19: Reprodução facsimilar do frontispício da edição original de Marburgo, de 1557. <i>Duas viagens ao Brasil</i> , Hans Staden.	94
FIGURA 20: Verbetes “Benjamim de Castro”, <i>História do Brasil</i> ,.....	99
FIGURA 21: Retratos: Dadaístas; de Sebastião Nunes; de John Bulwer [...]	101
FIGURA 22: Vinhetas usadas em <i>História do Brasil</i>	105
FIGURA 23: Simulação de arabescos que ilustram os verbetes “Semana de Arte Moderna” e “Notas às notas”.....	106
FIGURA 24: Arabesco com função de vinheta no verbatim “Constituição Federal”, <i>História do Brasil</i>	107

FIGURA 25: Capitulares usadas em <i>História do Brasil</i>	110
FIGURA 26: Capitulares e assinaturas de <i>História do Brasil</i>	111
FIGURA 27: Detalhe dos verbetes “Gripe Espanhola”, e “Abertura dos Portos”.....	113
FIGURA 28: Híbrido em verbete [...]	114
FIGURA 29: 1) Detalhe de um pilar (Rafael Sanzio, 1484-1520); 2) Balaústre da escada da casa Solvay (1894-1899), em Bruxelas, de Victor Horta; 3) Grotesco cartilaginoso de Johan Henrich Keller.....	115
FIGURA 30: Verbetes “S.B.P.C” e “Conselho Nacional d’Artes”.....	116
FIGURA 31: Verbetes “André João Antonil”, <i>História do Brasil</i>	116
FIGURA 32: Imagens de acéfalos [...]	118
FIGURA 33: Imagens de retratos disformes em <i>História do Brasil</i>	120
FIGURA 34: Híbridos dos verbetes “André João Antonil” e “Padre Antônio Vieira.”.....	121
FIGURA 35: Híbridos: “Introdução”, <i>História do Brasil</i>	122
FIGURA 36: Verbetes: “Henrique Dias” e “Madre Joana Angélica”.....	122
FIGURA 37: Detalhe dos verbetes: “Rui Barbosa” e “Olavo Bevilacqua.....	124
FIGURA 38: Verbetes “Semana de Arte Moderna”, de <i>História do Brasil</i>	127
FIGURA 39: Verbetes “Monteiro Lobato”, de <i>História do Brasil</i>	128
FIGURA 40: Verbetes “Machado de Assis”, de <i>História do Brasil</i>	129
FIGURA 41: Verbetes “Calabar”, de <i>História do Brasil</i>	131
FIGURA 42: Jacques Callot, The Hangman’s Tree	131
FIGURA 43: Verbetes “Canudos”, de <i>História do Brasil</i>	132
FIGURA 44: Verbetes: “Rui Barbosa” e “Olavo Bevilacqua” [...]	134
FIGURA 45: Verbetes “Getúlio Vargas”, de <i>História do Brasil</i>	136
FIGURA 46: Grupo de ilustrações com a temática “índios”, de diferentes verbetes de <i>História do Brasil</i> [...]	137
FIGURA 47: Contextualizada, no verbete “República Guarani”, de <i>História do Brasil</i> , de Nunes, ilustração de índio Tupinambá, de Jean de Léry [...]	137
FIGURA 48: Verbetes “Primeira Missa”, de <i>História do Brasil</i>	138
FIGURA 49: “Dois chefes tupinambás, com os corpos emplumados e ostentando [...]	139
FIGURA 50: À esquerda, cena antropofágica presente no sumário (“Índice General”) [...]	139

FIGURA 51: A cena antropofágica presente no sumário reaparece, em recorte, ilustrando o verbete “Guerra dos Farrapos”, em <i>História do Brasil</i>	140
FIGURA 52: Contracapa e página aberta (18 e 19) de “ <i>Work in progress n° 2</i> ” [...]	149
FIGURA 53: Capas de <i>Antologia mamaluca</i> I e II (1992).....	156
FIGURA 54: Páginas do poema “ <i>Finis Operis</i> ”; <i>Antologia mamaluca</i> I.....	158
FIGURA 55: “Auto da virgem ensimesmada”, de “Carta da América”, <i>Antologia mamaluca</i> I.....	159
FIGURA 56: <i>Poesias</i> – de <i>Antologia mamaluca</i> I.....	160
FIGURA 57: “Procissão da Chuva”, de “Papéis Higiênicos”, <i>Antologia mamaluca</i> II.....	160
FIGURA 58: “Pneumonia dupla” – <i>Antologia Mamaluca</i> II.....	161
FIGURA 59: “ <i>Work in progress</i> ”, de “A cidade de Deus”, <i>Antologia mamaluca</i> II.....	162
FIGURA 60: Sequência de “Blábláblá Ecumênico”, <i>Antologia mamaluca</i> II.....	164
FIGURA 61: Da esquerda para a direita, verbete de <i>História do Brasil</i> ; imagem de <i>O Pasquim</i> ; e ilustração de <i>Decálogo da classe média</i> , edição de 2008.....	165
FIGURA 62: <i>Decálogo da classe média</i> , edição de 1998	166
FIGURA 63: <i>Decálogo da classe média</i> , edição de 2008.....	167
FIGURA 64: Página dupla de <i>Elogio da punheta</i> , de Nunes.....	168
FIGURA 65: <i>O mistério da pós-doutora</i>	169
FIGURA 66: Página dupla de <i>Sacanagem pura</i>	170
FIGURA 67: Página de <i>Somos todos assassinos</i>	171
FIGURA 68: Capa e ilustração de caveira na última obra de Nunes: <i>Adão e Eva no paraíso amazônico</i>	172

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1 – A partilha bastuniana.....	23
1.1 A sátira.....	23
1.2 Verbetes paródicos.....	30
1.3 O riso.....	36
1.4 A escrita política.....	50
CAPÍTULO 2 – Texto e imagem em <i>História do Brasil</i> , de Sebastião Nunes.....	67
2.1 <i>História do Brasil</i> : enciclopédia, “não-livro” ou livro de artista?.....	67
2.2 O projeto gráfico de <i>História do Brasil</i> : recursos textuais e iconográficos.....	84
2.3 Recursos textuais:	85
2.3.1 Os jogos de linguagem nos verbetes	
2.3.2 Citações e notas de rodapé	
2.4 Recursos iconográficos:.....	90
2.4.1 Assinaturas e nomes	
2.4.2 Colagens, gravuras e ilustrações	
2.4.3 Vinhetas, capitulares e títulos	
2.5 O grotesco	112
2.6 A alegoria.....	125
CAPÍTULO 3 – PALIMPSESTOS – A reverberação da colagem na obra de Nunes.....	142
3.1 O não-livro.....	143
3.2 A relação entre a imagem e a letra.....	153
3.3 As colagens de <i>Antologia mamaluca I e II</i>	155
3.4 A sátira social em <i>Decálogo da classe média</i> , 1998.....	165
3.5 As sátiras pornográficas: <i>Elogio da punheta & O mistério da pós-doutora</i>	168
3.6 A imagem publicitária em <i>Somos todos assassinos</i> e <i>Sacanagem Pura</i>	170
3.7 A mídia digital em <i>Adão e Eva no paraíso amazônico</i>	172
3.8 Palimpsestos visuais e verbais.....	173
CONCLUSÃO.....	177
REFERÊNCIAS.....	182

INTRODUÇÃO

E havia a noite. Tão longes as portucalenses luzes, e tanto medo, tanto escuro, tanta solidão, que nem o mais filosófico dos solitários, grimpado em semovente coluna de lagartos, sonharia com. Pensaria em. Imaginaria que.

E então, sim: nunca tanta gente se abraçou tanto, gemeu tanto, gozou tanto: reproduzindo-se em cafuzos, mamelucos e mulatos – aos montes, às pencas como bananas, às chusmas. Todos confundidos no barro dos chiqueiros, nos cipós das matas, na correnteza dos rios – e as febres, os delírios, outros gemidos, as agonias e os enterros de tantos, aos bandos.

Sebastião Nunes, verbete “Capitanias hereditárias”, *História do Brasil*.

Sebastião Nunes – poeta, cronista, ex-publicitário, desenhista que vai da pintura ao desenho e deste ao texto com “o mesmo traço, a mesma mão [que] vai da caligrafia à figuração”.¹ Não há fronteiras em suas obras, sempre híbridas, com vestígios de sua fase profissional como publicitário, o que se manifesta, por exemplo, na intensa exploração da visualidade: sangramentos das imagens, tipografias artesanais, texto pequeno e imagem expandida ou o inverso, fotos jornalísticas precárias, palimpsestos, fotografias manchadas e arranhadas, conduzindo o leitor a um “processo de leitura simultânea com possibilidades sincrônicas e diacrônicas”,² com adição de imagens, palavrões, provérbios e piadas do cotidiano. A rapidez da mensagem publicitária e as narrativas jornalísticas parecem definir o ritmo de suas composições, marcadas também pelo excesso de poemas ou crônicas curtas que dialogam com imagens as vezes simplórias. “Pura textualidade – mas imersa numa perspectiva plástica”.³

Em sua *História do Brasil*, o autor-narrador provoca o leitor e o cânone literário, negando os padrões pré-estabelecidos – “nota muito importante: os erros de português não são erros de português”,⁴ diz ele –, às vezes, suavizando sua provocação com provérbios ingênuos, cantigas e espaços brancos, à maneira de Mallarmé. A exploração da tipografia – a variação das letras em caixa alta e baixa, os parênteses deslocados, herdados de várias fontes –, bem como o

¹ BARTHES. *Variations sur l'écriture*, p. 76. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível*, p. 29.

² MOREIRA. *Aurea mediocritas*, p. 57.

³ MARQUES. *Guerrilha mamaluca: um estudo da poesia de Sebastião Nunes a partir da articulação entre poesia e técnica*, p. 138.

⁴ NUNES. *Antologia mamaluca I*, p. 2.

imaginário popular brasileiro são traduzidos em transgressão. De sua “parafernália imagética”⁵ não se retira nada, e com sua vontade incessante de representação faz uso de vários traços.

Com ironia intencional e plasticidade dadaísta, cubista, surrealista, *História do Brasil* se apresenta como história verdadeira, que pretende ser original: “escrita em estilo sério-pedante, muito diferente do tom geral da ‘História’”, afirma Nunes, que se isenta na condição de literatura: tal obra consiste, então, em puros exercícios de linguagens. Paradoxalmente, a “obra” não escapa a um desdobramento tardio de uma tradição modernista: pensada pelo crivo de uma estética anacrônica, torna a história contemporânea, pela artimanha de apresentá-la camuflada em enciclopédia, ou seja, como discurso institucionalizado; escrita estético-política.

Tanto os modernistas Oswald de Andrade e Murilo Mendes quanto o modernista-tardio Sebastião Nunes se valeram de leituras múltiplas e com a mesma temática nacionalista, ao criarem cada qual sua “História do Brasil”. Oswald e Mendes exercitaram a estratégia da apropriação – “a escrita mais adequada do Modernismo Brasileiro justamente por ser um texto subversivo”⁶ ou o “discurso mais privilegiado do modernismo”⁷ –, e que se tornou adequada para Sebastião Nunes, uma vez que esse estilo calcado no redizer “adquire, nos anos de 1980, o estatuto de um procedimento”⁸, uma solução pertinente para legitimar a autenticidade da cultura nacional.

O crítico Raúl Antelo considera a *História do Brasil* de Oswald um convite a uma leitura do presente como se fosse o passado e “o contexto como se fosse texto, atentando, em todo o caso, para aquilo que não foi observado: o tempo perdido (memória e utopia) visto como fundamento da produção de imagens e ficções”.⁹ Segundo ele, a estratégia de Oswald é a liberação de uma escritura que explora, ao infinito, a fragmentação de linguagens no espaço anticanônico do arquivo. Defende o texto oswaldiano como linguagem superposta e como texto sem voz, os quais nomeiam o inominável.

⁵ MARQUES. *Guerrilha mamaluca*: um estudo da poesia de Sebastião Nunes a partir da articulação entre poesia e técnica, p. 26.

⁶ BITARÃES NETTO. *Antropofagia oswaldiana*, p. 117.

⁷ SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 94.

⁸ SOUZA. *Crítica Cult*, p. 99.

⁹ ANTELO. *Transgressão e modernidade*, p. 95.

Podemos aventar, contudo, que talvez haja aí o que Antelo chamou, em *Políticas canibais*, de “dispersão”. Para o autor, os antropófagos buscam “a dispersão porque seu desejo de fragmentação se institui através da guerra [guerra de saberes, guerra de linguagens]”.¹⁰ Junto com o procedimento das colagens, os modernistas herdaram da vanguarda europeia o “instinto de nacionalidade, também pelo viés da arte”.¹¹

A bem-humorada *História do Brasil* de Oswald de Andrade foi um projeto editorial menor – compilação de oito poesias dentro do livro *Pau-brasil* –, um “texto sem voz, [que] implica um espaço sem dimensões, onde a linguagem, superposta a si própria, desvenda uma abismalidade secreta”.¹²

Haroldo de Campos, em “Uma poética da radicalidade”, identificou, na “poesia pau-brasil” a temática nacionalista como “tomada de consciência e de objetivação da consciência”.¹³ Ele apontou a antropofagia como uma das mais argutas estratégias para se pensar o nacional, “em relacionamento dialógico e dialético com o universal”.¹⁴ Vera Casa Nova, em “Canibais e antropófagos”, assinala que “a vocação retórica dos manifestos se manifesta pelo *codere*: informar, ensinar como faz a arte; o *movere*: mover os sentimentos; o *delectare*: seduzir”.¹⁵

A *História do Brasil* do poeta Murilo Mendes, publicada em 1932, foi renegada pelo autor, anos depois, devido ao tom satírico e humorístico. O texto de Mendes caracteriza o “modernista da primeira fase: a fase dos poemas-piadas, das antropofagias, do ‘vamos descobrir o Brasil’”,¹⁶ fazendo da sua escritura um espaço de subversão e transgressão, de humor e ironia que o aproxima do poema “Lundu do escritor difícil” (“Fale fala brasileira”), de Mário de Andrade.

Para Raúl Antelo, as “Histórias do Brasil” de Oswald de Andrade e de Murilo Mendes convergem, pois ambas “dividem a ambivalência de atração e recusa do mundo satirizado.

¹⁰ ANTELO. *Transgressão e modernidade*, p. 95.

¹¹ BITARÃES NETTO. *Antropofagia oswaldiana*, p. 19.

¹² ANTELO. *Transgressão e modernidade*, p. 93.

¹³ CAMPOS, H. de. Uma poética da radicalidade, p. 17.

¹⁴ SOUZA. *Crítica Cult*, p. 96.

¹⁵ CASA NOVA. *Fricções: traço, olho e letra*, p. 133.

¹⁶ PICCHIO. Pequena história da *História do Brasil* de Murilo Mendes, p. 5.

Ambas ilustram a secularização de práticas que não abdicam, no entanto, de aspirar à eternização”.¹⁷

Outra versão que antecipa tanto a de Oswald quanto a de Mendes é *A História do Brasil pelo método confuso*, de Mendes Fradique, que, “inspirada na enxurrada de manuais de ‘história pátria’ que circulavam nas primeiras décadas do século, sua descrição geográfica do Brasil pode ser lida como uma espécie de paródia desdobrada do desconcerto e da dificuldade em representar o país”.¹⁸ José Madeira de Freitas, com os pseudônimos de Madeira de Freitas ou Mendes Fradique, refaz a geografia do Brasil em 1919/22. Escritor e caricaturista, recria a História do Brasil também fazendo alusões explícitas. O retrato bem-humorado da República Velha inicia-se com o Descobrimento do Brasil, como no *Pau Brasil* de Oswald de Andrade. Isabel Lustosa salienta que, se o autor “rejeitava o Brasil moleque, dos negros e do carnaval, sua obra de humorista revelava de forma bastante fiel este mesmo Brasil”.¹⁹

Para Isabel Lustosa, na *História do Brasil* de Fradique, o mundo ficcional constrói-se tanto a partir da imaginação quanto das referências que o autor traz do seu contexto, resultando na obra que tem a marca de sua especificidade sem, no entanto, deixar de estar inscrita no universo cômico sociocultural do autor. *A História do Brasil* de Mendes Fradique, com 70 anos de distanciamento do livro homônimo de Sebastião Nunes, provoca, mesmo fora do seu tempo, certo estranhamento. Trata-se, para além de uma comunhão estética, do mesmo procedimento de redizer a História do Brasil que, também pela mão de muitos outros escritores, contribuiu para formar o mito da fundação nacional, confirmando o gesto romântico de situar o Brasil na literatura.

Se Oswald de Andrade e Murilo Mendes concebem a literatura como “autoconsciência da temporalidade”,²⁰ Sebastião Nunes também aspira a uma resposta ao domínio colonial. Com suas colagens visuais, Nunes se arvora tanto em defesa da literatura quanto da política, e, assim, com sua latente temática nacionalista, anseia pela condição de “apesar de dependente, universal”.²¹ Opta pela colagem de fragmentos como lugar potente para realizar a

¹⁷ ANTELO. História do Brasil. In: _____. *Transgressão e modernidade*, p. 98.

¹⁸ SALIBA. A dimensão cômica da vida privada na república, p. 299.

¹⁹ LUSTOSA. *Brasil pelo método confuso*. Humor e boemia em Mendes Fradique, p. 208.

²⁰ ANTELO. *Transgressão e modernidade*, p. 98.

²¹ Título e frase de um ensaio de Silviano Santiago, referindo-se à condição da literatura nacional, no contexto da Antropofagia: “Não se faz de conta que a dependência não existe, pelo contrário frisa-se a sua

transformação; talvez num gesto inocente e romântico de repensar e retratar a nação, mas que, em sua subjetividade político-estética, visa a algo que está além do nível estético, o que está atrás do texto, ou seja, o político. Assim, a singularidade nuniana, sua visão desencantada do Brasil, apresenta uma literatura de resistência, niilista, processo inerente à sua escrita, como pode ser visto também em suas obras *Somos todos assassinos* (2000), *Decálogo da classe média* (1998) e *Antologia mamaluca I e II* (1988/1999).

O anacronismo nuniano é afirmado na sua aproximação excessiva da estética e da ideologia modernistas e em suas colagens fragmentadas, sem avanço técnico após os 80 anos de provocações, rupturas e agressividade que o dadaísmo e o surrealismo materializaram e que contaminaram todas as linguagens. Também pode ser justificado pela ausência da figura do editor legitimado pelo mercado, dada sua posição de autor-editor, defendida por Michel Foucault ao afirmar que tal responsabilidade é instável e fronteira. Note-se, nesse sentido, que sua negativa em falsear e brincar com a história retoma o dadaísmo – “a negação que, pelo humor, se torna afirmação” – e ainda a “diabrura de René Magritte”, quando este pinta um cachimbo e, no mesmo suporte, escreve “Isto não é um cachimbo”. Foucault considera que tal gesto provoca uma incerteza, uma vez que, se o observador está vendo a obra, o texto seria desnecessário. Foucault também chama a atenção para o desenho, que deveria ser tomado como verdade manifesta, e ainda pontua: “Não consigo tirar a ideia que a diabrura reside numa operação tornada invisível pela simplicidade do resultado, mas que é a única a poder explicar o embaraço indefinido por ele provocado”.²² O autor entende que tal pintura é um caligrama-Magritte, desfeito com cuidado, tendo como antecedente da operação anulada um projeto de caligrama, e o que se vê são “a constatação do fracasso e os restos irônicos”.²³

Pode-se pensar a *História do Brasil* de Nunes como mais uma de suas provocações para seduzir o leitor, que se vê afetado²⁴ pela versão “verdadeira” da história do seu país, que emerge com as indicações dadas a cada verbete que compõe a obra (são 93), desvelando a comicidade dos hábitos e costumes (*ethos*), pondo a história nacional sob a ótica do riso trágico.

inevitabilidade; não se escamoteia a dívida para com as culturas dominantes, pelo contrário enfatiza-se a sua força coerciva; não se contenta com a visão gloriosa do autóctone e do negro, mas se busca a inserção diferencial deles na totalização universal”. SANTIAGO. Apesar de dependente, universal, p. 22.

²² FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*, p. 23.

²³ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*, p. 21.

²⁴ SODRÉ. *As estratégias sensíveis*, p. 11.

Nessa abertura para o outro, o narrador opera uma estratégia sensível, um “modo de decisão de uma singularidade”,²⁵ uma aproximação das diferenças, convocada pela potência sensível do sujeito, cujo singular não é visto como individual e sim como afeto, “isento de representação e sem atribuição de predicado a sujeitos [...]”.²⁶

Esse leitor afetado, ou “em estado de choque ou de perturbação na consciência”²⁷ provocada pela descarga da tensão, está contido de emoção que dá unidade aos fenômenos sensíveis, fazendo com que o estado afetivo dominante permeie todos os estados de consciência. Infelizmente, sabe-se que o afeto é capturado, predominantemente, ora pela produção, ora pelo consumo – pelos veículos de controle, pois é “de fato o mercado, coadjuvado pela publicidade e pela mídia, que influi poderosamente na redefinição da subjetividade contemporânea, acentuando os elementos do imaginário e do desejo”.²⁸

Ainda assim, é nessa forma de pensamento e ação, no âmbito do comum da vida (práxis), que a história é recuperada pelo ficcionista que pensa o social e o político com as articulações com que pratica a literatura, e que, não desconhecendo as regras do jogo da institucionalização voraz, encontra forma para agir pela sátira.

A compilação de verbetes de Nunes é um manual debochado de guerrilheiro²⁹ em oposição ao “capitalismo cultural, economia imaterial, sociedade de espetáculo, era da biopolítica”³⁰ e todas os modos de relação entre o capital e a subjetividade. O capital, por meio da ascensão da mídia e da indústria da propaganda, teria penetrado e colonizado um enclave até então aparentemente inviolável. A obra acusa a publicidade e utiliza-se da mesma ferramenta e dos mesmos procedimentos para seduzir o leitor, pelo choque visual e o estranhamento pelo grotesco.

A sátira em *História do Brasil* é um convite a uma nova leitura de mundo, pois o autor-narrador, como niilista, não vê o futuro, e como sátiro e libertino, livre de qualquer peia moral, devasso e incrédulo, ri de tudo e vê o mundo às avessas.

²⁵ SODRÉ. *As estratégias sensíveis*, p. 10.

²⁶ SODRÉ. *As estratégias sensíveis*, p. 11.

²⁷ SODRÉ. *As estratégias sensíveis*, p. 29.

²⁸ SODRÉ. *As estratégias sensíveis*, p. 63.

²⁹ O termo “guerrilheiro” aplicado ao contexto nuniano foi cunhado por Fabrício Marques em sua tese de doutorado.

³⁰ PELBART. *Vida capital*, p. 20.

Feitas essas considerações introdutórias, cabe observar que esta tese foi organizada tendo como premissa a presença, em *História do Brasil*, de Sebastião Nunes, de uma “escrita política” que se faz pelo viés do riso, seja pelo realismo grotesco, com seu caráter burlesco, ou pelo grotesco romântico, com seu riso satírico e manifestado pela exploração do gênero sátira. Ou seja, tanto o riso regenerador (popular) quanto o riso satírico (individualista), tanto o riso trágico quanto o humorístico são reconhecidos como estratégias utilizadas pelo escritor em suas provocações. Nos três estudos acadêmicos já realizados sobre as obras de Sebastião Nunes – *Aurea mediocritas*, de Wagner Moreira; *Guerrilha mamaluca*, de Fabrício Marques de Oliveira; e *Figuras e cenas brasileiras: leituras semióticas de Papéis higiênicos*, da professora Ilza Matias de Sousa – foram investigados, respectivamente, os conceitos de “poder”, “subversão” e “biotexto” (a questão da biografia e sua relação com o texto poético), sendo que apenas a subversão foi retomada neste trabalho.

No **capítulo 1**, procurou-se desvendar a ornamentação da escrita e das ilustrações como alegoria e paródia, mas tendo sempre como foco o entendimento da sátira. Por isso, buscou-se apoio nos conhecimentos do “riso”, da “paródia” e da “sátira” nas obras de Linda Hutcheon, Henri Bergson e do historiador Georges Minois. A alegoria como recurso expressivo e ideológico em *História do Brasil* permitiu a compreensão da colagem visual (texto e imagem) como instrumento de expressão que abarcou a manifestação dos anti-heróis reprimidos. A partir do conceito de “partilha do sensível”, do filósofo Jacques Rancière,³¹ confirmou-se que o narrador de *História do Brasil*, com a sua escrita, e em seu ato de subjetivação feito em nome da igualdade, realiza seu gesto político e significativo através da sátira, da paródia e da alegoria. A enciclopédia é um dispositivo a serviço da “não-alienação” e, por isso, aproxima-se de um manual de guerrilheiro, na medida em que ataca as estruturas de controle – a ausência de igualdade e seu desprezo ao cânone.

No **capítulo 2**, buscou-se entender as colagens, mas, primeiramente, tratou-se de investigar o que é realmente a obra *História do Brasil*, visto que o autor é artista/*designer* gráfico, publicitário, escritor, editor. A partir do conceito de “não-livros”, de Flora Süssekind;³² das tensões do suporte concomitante às pesquisas sobre “livros de artistas” de Paulo Silveira³³ e

³¹ RANCIÈRE. *A partilha do sensível: estética e política*, 2005.

³² SÜSSEKIND. *Não-livros*, 2004.

³³ SILVEIRA. *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*, 2001.

Amir Cadôr,³⁴ a “enciclopédia” de Nunes foi analisada pela negatividade e experimentação visual do suporte livro. Em seguida, tendo como premissa que os tipos de relações possíveis entre texto e imagem dependem da situação de comunicação – produção e recepção – e não mais da natureza intrínseca do texto ou da imagem, segundo Leo H. Hoek,³⁵ teve-se então as ilustrações analisadas concomitantemente com a narrativa, ou seja; como colagem visual (imagem + texto) “resultante da justaposição de um texto e de uma imagem no mesmo espaço de representação (ou no suporte livro)”.³⁶

Assim, o texto não foi isolado da imagem e cada verbete foi tratado como unidade visual, a partir do realismo grotesco e do grotesco romântico (modernista), sob a perspectiva bakhtiniana,³⁷ e, ainda, do grotesco fantasmagórico, sob o ponto de vista de Kayser.³⁸

Percebeu-se que as astúcias das experimentações gráficas, construídas pelo autor com o intuito de apagar ou, inversamente, dar visibilidade à “verdadeira” história do Brasil, ganham maior desenvoltura por ser a mesma voz que escreve e idealiza o projeto gráfico do livro, dominando os artifícios de ambas as linguagens. Enquanto o narrador-historiador teceu a narrativa, o narrador-*designer* gráfico projetou a visualidade, promovendo um emaranhado de técnicas e artifícios. O resultado visual é que o grotesco se dá pelo eco das ilustrações no texto e vice-versa, pela união de formas e textos desprovidos de significado (fragmentos), por meio da colagem visual. Uma desorganização poética da realidade e, conseqüentemente, um gesto político incisivo contido na sátira.

O **capítulo 3** tem como foco as publicações de Sebastião Nunes, em que reverberam sua prática de autor-*bricoleur* e de radicalização estético-política: colagens visuais distorcidas, confirmando seu estilo carnavalizante. De sua sátira e de sua visão sarcástica do Brasil, resulta uma literatura de denúncia com riso e gozo, de teor jocoso e de intenção moralizadora, constatada em seus livros, por ordem cronológica (além de *História do Brasil*, de 1992): *Antologia mamaluca I, II* (1988, 1999), *Sacanagem pura* (1995), *Decálogo da classe média* (1998), *Somos todos assassinos* (2000), *Elogio da punheta & O mistério da pós-doutora* (2004),

³⁴ CADÔR. *Enciclopedismo em livros de artista: um manual de construção da enciclopédia visual*, 2012; *O signo infantil em livros de artista*, 2012.

³⁵ HOEK. *A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática*, 2006.

³⁶ ARBEX. *Intertextualidade e intericonicidade*, p. 4.

³⁷ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, 2010.

³⁸ KAYSER. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, 1986.

e a compilação de suas crônicas jornalísticas, *Adão e Eva no paraíso amazônico*, de 2009. A partir da retomada da antropofagia nos estudos de Raúl Antelo, as obras de Nunes foram investigadas, entendendo-se o gesto plástico nuniano como “autoantropofagia”, tendo a colagem como eixo norteador.

CAPÍTULO 1

A Partilha bastuniana

De fato, a tática aqui é a provocação guerrilheira: nunca se sabe de onde parte o ataque.

Sérgio Alcides, *Almanaque à socapa*.

1.1 A sátira

Há, em todos os verbetes de *História do Brasil*, de Sebastião Nunes, uma causticidade na voz do narrador, ao praticar “malabarismos com as palavras” e uma “zombaria mordaz”,³⁹ presentes na origem de divertimentos pastorais, em que se praticavam desafios mordazes com uma métrica precisa: as *saturae*. Esta deu origem à sátira, cuja “função de derrisão é essencial”,⁴⁰ além, igualmente, de seu papel contestatório. Os textos eram improvisados e espontâneos e, posteriormente, escritos, o que explica a “zombaria rústica” que desembocará na comédia. “O mundo e a sociedade são percebidos, a princípio, como realidades pouco sérias, que provocam necessidade de zombaria”.⁴¹

Na Grécia, a sátira teve sempre como alvos, “ao mesmo tempo, morais, sociais e políticos, e seu espírito era essencialmente conservador”.⁴² Assegurava seu sucesso pela causticidade rústica e pelo apego às tradições e também pela zombaria na denúncia dos vícios e dos defeitos dos poderosos, o escárnio, a ridicularização com insolência. É preciso ressaltar, ainda, que a sátira, em sua origem, se apoiava no povo, que era seduzido pela virulência das arremetidas contra os ricos:

Essa prática se tornará clássica nos satiristas reacionários: fazer o povo rir das inovações das classes dirigentes para manter o vigor delas e aumentar a proteção da ordem social; desencadear cinicamente um riso cujas verdadeiras vítimas são aqueles que riem. Zombar das taras dos aristocratas para guardar intacta a força da aristocracia, ou “rir melhor quem ri por último”; esse é o sentido das Sátiras de Lucilius. Sátiras que

³⁹ MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 85.

⁴⁰ MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 85.

⁴¹ MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 86.

⁴² MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 87.

são muito variadas na forma: moralizantes, familiares, joviais, mas, de preferência, ofensivas, insolentes, agressivas.⁴³

Pelo seu caráter de ataque, crueldade e agressão, a sátira não deixaria escapar a esfera política, mesmo que privilegie o riso como “um antídoto ao orgulho e às pompas humanas”.⁴⁴ É na tomada de consciência política e no exercício perigoso de se chocar com as leis e instituições que ela se materializa. A sátira política tinha como finalidade a defesa das tradições, e, hoje, quem a pratica, privilegia o ataque à ordem estabelecida e ao ambiente e personagens políticos. Há nos verbetes de *História do Brasil* a confirmação do desprezo pelo cânone, ao buscar o tom de festividade e de humor, debochando de qualquer poder; ao “desorganizar política e socialmente os discursos e fatos, exteriorizando os conflitos do momento”,⁴⁵ estabelecendo uma relação dialógica. No contexto da contestação às leis, pode-se associar a subversão à carnavalização,⁴⁶ vista sob a ótica de Julia Kristeva, em *Introdução à semanálise*. A autora coloca a estrutura carnavalesca como indício:

de uma cosmogonia que tudo explica em e pela relação com o todo; permanece como substrato, freqüentemente desconhecido ou perseguido pela cultura ocidental; apresenta-se dialogicamente, por meio de repetições, oposições não-exclusivas, etc.; contesta Deus, autoridade e lei social. A ambigüidade da palavra “carnavalizada” pode expressar, simultaneamente, o trágico e o cômico, a cena e a vida, o gozo e o sonho, o discurso e o espetáculo.⁴⁷

A esse respeito, pode-se evocar o gênero sério-cômico⁴⁸ – a sátira menipeia, que não foi uma decomposição do diálogo socrático, como alguns afirmam, pois suas raízes remontam

⁴³ MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 88.

⁴⁴ MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 92.

⁴⁵ MOREIRA. *Aurea mediocritas*, p. 127.

⁴⁶ Relação apreendida da dissertação *Aurea mediocritas: evidências de uma tradição*. Estudo da poética de Sebastião Nunes, de Wagner José Moreira, 1994, p. 127.

⁴⁷ Julia Kristeva, citada por MOREIRA. *Aurea mediocritas: evidências de uma tradição*, p. 127.

⁴⁸ “A entrada de elementos cômicos na prosa e na poesia foi facilitada pelo fato de, já no começo da época imperial de Roma, estarem extintas as comédias grega e romana. Só o mimus e o pantomimus têm vida efetiva na época imperial” (ver o tópico Gracejo e seriedade na literatura medieval, capítulo “O fim da Antiguidade”. In: CURTIUS. *Literatura européia e Idade Média latina*, p. 509-531).

diretamente ao folclore carnavalesco, cuja influência decisiva é ainda mais significativa.⁴⁹ Para Kristeva: “o diálogo socrático não existiu por muito tempo; gerou diversos gêneros dialógicos, inclusive a menipeia, cujas origens se encontram também no folclore carnavalesco”.⁵⁰ A sátira menipeia, gênero do campo sério-cômico, é caracterizada:

pela recorrência, nos poemas, de alguns procedimentos: opção pelos problemas sociopolíticos contemporâneos, gosto pelas cenas de escândalo, pelas condutas excêntricas, pelos discursos e declarações inoportunas, amplo emprego dos gêneros intercalados e a fusão dos discursos, assim como de contrastes agudos e de jogos de oximoros. [...].⁵¹

O diálogo socrático, impregnado de cosmovisão carnavalesca, conservou o “método propriamente socrático de revelação da verdade e a forma exterior do diálogo registrado e organizado em narrativa”.⁵² É essa verdade que se oporá ao monologismo oficial, dono de uma verdade acabada, e propiciará a ideia do processo de comunicação dialógica. E, quando o diálogo socrático passou a servir a concepções do mundo dogmáticas e já acabadas, de diversas escolas filosóficas e doutrinas religiosas, ele perdeu toda a relação com a cosmovisão carnavalesca.

A síncri e a anácri foram dois procedimentos do diálogo socrático, que converteram o pensamento em diálogo, exteriorizando-o e incorporando-o à comunicação dialogada entre os homens. O primeiro é a confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto; o segundo, o método pelo qual se provocavam as palavras no outro, levando-o a externar

⁴⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 113: “Esse gênero deve a sua denominação ao filósofo do século II a.C. Menipo de Gádara, que lhe deu a forma clássica (suas sátiras não chegaram até nós mas Diógenes Laércio informa sobre as suas denominações). No entanto, o termo, enquanto denominação de um determinado gênero, foi propriamente introduzido pela primeira vez pelo erudito romano do século I a.C., Varro (trata-se de Marco Terêncio Varro, escritor romano – 116-27 a.C.), que chamou a sua sátira de ‘saturae menippeae’. Mas o gênero propriamente dito surgiu bem antes e talvez o seu primeiro representante tenha sido Antístenes, discípulo de Sócrates e um dos autores dos ‘diálogos socráticos’. [...] A noção mais completa do gênero é, evidentemente, aquela que nos dão as ‘sátiras menipeias’ de Luciano que chegaram perfeitas até nós (embora elas não se refiram a todas as variedades desse gênero). [...] Na órbita da ‘sátira menipeia’ desenvolveram-se alguns gêneros cognatos, geneticamente relacionados com o ‘diálogo socrático’: a diatribe, o gênero *logistoricus* [...], o solilóquio, os gêneros aretológicos, etc.”.

⁵⁰ KRISTEVA. *Introdução à semanálise*, p. 86.

⁵¹ Julia Kristeva, citada por MARQUES. *Guerrilha mamaluca*, 2004.

⁵² KRISTEVA. *Introdução à semanálise*, p. 109.

sua opinião, ou seja, a técnica de provocar a palavra pela própria palavra, ao contrário, da sátira menipeia, que o fazia pela situação do enredo.

O diálogo socrático e a sátira menipeia prepararam algumas condições de gênero para o surgimento da polifonia, ao mesmo tempo em que o discurso carnavalesco, subversivo, ultrapassou a lógica do discurso codificado, criando espaço para a palavra poética, “só realizável plenamente à margem da cultura oficial”.⁵³ Mikhail Bakhtin o defende como modelo de consciência e única esfera possível da vida e da linguagem. Criou conceitos como: a “linguagem assumida pelo sujeito”,⁵⁴ as “diferentes vozes”, o “inacabamento”, a “descentralização de uma voz que rege as outras vozes”, a “experiência”, etc., todos confirmando o caráter real do funcionamento da linguagem, e que, absorvidos ou reelaborados pelo romance, encontraram na sátira menipeia um senso da experiência e um conjunto de formas bem adaptadas para comunicar a sua percepção dialógica da verdade.⁵⁵

O gênero sério-cômico era diferenciado, pelos antigos, dos gêneros sérios (a epopeia, a tragédia, a história, a retórica clássica e outros), por possuírem profunda relação com o folclore carnavalesco, sendo algumas variantes literárias advindas diretamente deles, na versão oral. “A cosmovisão carnavalesca que penetra totalmente esses gêneros determina-lhes as particularidades fundamentais e coloca-lhes a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade”.⁵⁶

Mesmo que seja forte o elemento retórico no gênero sério-cômico, ele muda essencialmente o clima de alegre relatividade da cosmovisão carnavalesca, pois “debilitam-se a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo”.⁵⁷ Bakhtin assinala que essa “cosmovisão carnavalesca” é dotada de poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível, a qual será o elemento que o distinguirá dos outros gêneros. O pensador russo nomeará de “carnavalizada”⁵⁸ à literatura que sofreu influência de diferentes modalidades

⁵³ KRISTEVA. *Introdução à semanálise*, p. 66.

⁵⁴ KRISTEVA. *Introdução à semanálise*, p. 71.

⁵⁵ MORSON; EMERSON. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosáfística*, p. 483.

⁵⁶ MORSON; EMERSON. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosáfística*, p. 107.

⁵⁷ MORSON; EMERSON. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosáfística*, p. 107.

⁵⁸ BRANDÃO. *A poética do Hipocentauro*, p. 14. “Nos meios especializados, ainda é lugar-comum considerar Luciano como um autor de sátiras menipéias, o que se deve, em parte, à obra de Bakhtin, que, se de um lado recupera a produção luciânica, situando-a, junto com o diálogo socrático, como uma das fontes da literatura carnavalizada, por outro, toma-a somente como um dos representantes do gênero inaugurado por Menipo. [...]”

do folclore carnavalesco, antigo ou medieval, direta ou indiretamente, independentemente de quais foram os elos mediadores desse processo. Mas o autor considera como a primeira peculiaridade de todos os gêneros sério-cômicos o tratamento que eles dão à realidade, “a atualidade viva”.⁵⁹ A segunda é a libertação da lenda, da fantasia livre, baseando-se “conscientemente na experiência”,⁶⁰ criando uma reviravolta na imagem literária. Uma terceira seria a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros: “eles renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico”,⁶¹ do qual surgem diferentes disfarces do autor.

Para Bakhtin, o caráter ideológico do monologismo se opõe ao dialogismo – condição e princípio constitutivo de todo discurso e também característica essencial da linguagem. Originado da interação verbal, com enunciador e enunciatário, eu e tu (no espaço do texto) possibilita a visibilidade das diferentes vozes sociais. Essa interação verbal entre sujeitos, resultante de persuasão ou de interpretações que se estabelecem no texto, participa da construção dialógica de sentido. “Nessa perspectiva, o sujeito deixa de ser o centro da interlocução, que passa a estar não mais no eu nem no tu, mas no espaço criado entre ambos, ou seja, no texto”.⁶² Trata-se da dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro; ou seja, o enunciador não está sozinho no discurso, assim sendo, as relações de sentido são estabelecidas entre dois enunciados.

Ainda segundo Bakhtin, a “linha carnavalesca”, ou percepção carnavalesca de mundo, traz para a literatura a ambivalência do riso, este relacionado com o riso antigo, no sentido ritual da ridicularização, no qual se resolvia o inacessível na forma do sério. Essa liberdade legalizada do riso⁶³ favorecia a paródia sacra, a dos textos e rituais sagrados, também elemento inseparável da sátira-menipeia,⁶⁴ do mundo às avessas e de caráter também ambivalente.

Menipo fornece, de fato, a Luciano, matéria satírica, que ele reelabora em seu diálogo cômico, utilizando também formas e motivos tomados da comédia”.

⁵⁹ BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoievski*, p. 107.

⁶⁰ BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoievski*, p. 108.

⁶¹ BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoievski*, p. 108.

⁶² FIORIN. Dialogismo, polifonia, intertextualidade, p. 3.

⁶³ BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoievski*, p. 127.

⁶⁴ BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoievski*, p. 127.

Embora a paródia possa ser um veículo da sátira, Linda Hutcheon esclarece a confusão que existe entre ambas. Para a autora, algumas obras, quando parodiadas, deslocadas no tempo, se transformam em sátira ridicularizadora dos costumes, podendo ser ressacralizadas ou dessacralizadas, ou até mesmo passar por uma “reciclagem artística”.⁶⁵ Hutcheon adverte “que a paródia é uma forma de auto-referencialidade, mas isso não quer dizer que não possua implicações ideológicas”,⁶⁶ constituindo “um gênero complexo, quer pela sua forma, quer pelo seu ethos”.⁶⁷

Hutcheon vê a ironia como forma sofisticada de expressão e como principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor, pois que ela participa no discurso paródico como uma estratégia, permitindo ao decodificador interpretar e avaliar, sendo o sentido final de ambos o reconhecimento da sobreposição de cada um. “É este caráter duplo *tanto* da forma, *como* do efeito pragmático, ou ethos, que faz da paródia um modo importante de moderna auto-reflexividade na literatura [...]”.⁶⁸

Quanto à sátira, ela se opõe à paródia pela natureza textual ou discursiva desta; “um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato”.⁶⁹ Na paródia não existe necessariamente um conceito de ridículo como existe, por exemplo, na piada ou burla, afirma Hutcheon, e completa:

A paródia é, pois, na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença. Já a sátira evoca o social e utiliza da distanciação crítica (julgamento de valor) para fazer uma afirmação negativa do objeto satirizado, distorcendo-o e depreciando-o enquanto a paródia, também com distanciação crítica, não há, necessariamente, um julgamento negativo “sugerido no contaste irônico dos textos”.⁷⁰

Reconhecemos em *História do Brasil* uma sátira – projeto maior –, com ocorrência de paródias em alguns verbetes. Trata-se de denúncia da política nacional; riso moralizador, como na sátira

⁶⁵ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 27.

⁶⁶ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 27.

⁶⁷ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 43.

⁶⁸ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 51.

⁶⁹ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 48.

⁷⁰ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 62.

romana; e é por isso que se tem: o jogo espirituoso, o jogo de palavras, os trocadilhos, o gosto pelas proezas da linguagem, e o grotesco. Este, como presença no riso satírico, é entendido como um riso de histeria e horror, perturbador, “que provoca mal estar e vai muito além do riso burlesco”.⁷¹ Este, também presente na enciclopédia, porém, em menor ocorrência. De riso franco e deformador tem-se o grotesco:

na sequência das agitações políticas e sociais que inverteram a ordem “natural” das coisas e que nos levam a ter um olhar novo sobre o mundo: este se desestrutura, decompõem-se; seus elementos fundem-se uns nos outros, recompõem-se de forma monstruosa e ridícula. Diante desse mundo instável, incerto, desconcertante, o espírito hesita e, se se decide pelo riso, é um riso seco, quase sem alegria.⁷²

Como tomada de consciência e instrumento de arte e denúncia, o grotesco é eficaz no desmascaramento, podendo ser risível e cruel, ao constatar os absurdos pelo absurdo. É o riso de quem assistiu aos traumatismos coletivos e, por isso,

o riso grotesco incide sobre a própria essência do real, que perde a consistência. É uma verdadeira desforra do diabo, uma vez que ele pulveriza a ontologia, desintegra a criação divina, reduzida ao estado de ilusão. Ao lado do riso irônico, constatação do absurdo, o riso grotesco é a constatação do não-lugar: dois risos cerebrais, reduzindo o ser ao absurdo e à aparência.⁷³

Além dessa desintegração da criação e incidência sobre a própria essência do real, apontadas na obra *História do riso e do escárnio*, de Georges Minois, o grotesco pode ser visto como único caminho de resistência, pois opera na mediação do surgimento de um olhar acusador, “que penetra as estruturas até um ponto que descobre a sua fealdade, a sua aspereza”.⁷⁴

O grotesco em *História do Brasil* é o exercício da deformidade e a denúncia do que é ideologizado na linguagem e, por isso, nada lhe escapa: tanto a política quanto a literatura, as leis, a história e os homens são alvos do narrador. Não sendo representante de nenhuma classe

⁷¹ MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 95.

⁷² MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 95.

⁷³ MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 96.

⁷⁴ SODRÉ. *A comunicação do grotesco*. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil, p. 72.

social, Sebastião Nunes exercita o riso sem cautela, atacando tanto o colonizador quanto o colonizado. Percebe-se sua posição política pela apresentação ou narrativa que constrói a partir das ideologias apresentadas, apreendidas pelo leitor a partir de todos os verbetes, o que redundava em uma zombaria. Assim, a compilação de verbetes constitui também uma forma fenomênica da realidade, que oculta outras relações e as expressa de maneira invertida, tal qual qualquer poder vigente, mas de modo diverso de estar a serviço ou comprometido com os interesses sociais ou com a ideologia dominante.

1.2 Verbetes paródicos

O jogo que se instaura em *História do Brasil* é muito mais voltado para a inversão de valores e de acontecimentos históricos do que para uma revisão crítica da literatura ou da historiografia. Nesse jogo, o leitor saboreia a recuperação das fontes, mesmo que por via ridicularizadora, e descobre as diferenças entre os vários textos. Trata-se de um vaivém intertextual entre os verbetes, mas também entre os verbetes e as notas, que, em outra dicção, remetem para outros textos, caso se opte por prosseguir a leitura. Nos verbetes, o autor-narrador faz seus empréstimos e, muitas vezes, não tem a preocupação em assinalar a fonte. Na confrontação estilística é que se dá o riso e a abordagem criativa, mesmo que pela negação. É uma confrontação e criação simultâneas.

Como elemento inseparável da sátira-menipeia, do mundo às avessas, a paródia é um excelente mecanismo para a ridicularização, assim como a imitação, havendo um paralelo evidente entre ambas, em termos da intenção, como destaca Hutcheon: “Toda imitação criativa mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda a paródia presta a sua própria homenagem oblíqua”.⁷⁵

Por esse motivo, as “declarações inoportunas, amplo emprego dos gêneros intercalados e a fusão dos discursos, assim como de contrastes agudos”⁷⁶ denunciados no texto, segundo o autor-narrador, sempre foram mascarados nos livros. Ao invés de recontar tudo novamente – ele não se presta a tal trabalho –, ele zomba e avacalha, recorrendo à escatologia, aos xingamentos e a fábulas, simultaneamente. É pela alegoria zombeteira que a paródia se materializa e é pelos empréstimos feitos a historiadores e sociólogos (principalmente nas notas)

⁷⁵ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 21.

⁷⁶ MARQUES. *Sebastião Nunes*, p. 29.

que o leitor se orienta diante da dispersão textual. Em *História do Brasil*, o texto não é propriamente incorporado, como em *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, pois, tratando-se de um projeto distinto – verbetes enciclopédicos –, abarca diferentes gêneros, mas a paródia não ocorre em todos os verbetes e é aplicada tanto para ressacralizar, como acontece nas notas, como para dessacralizar, como se vê no texto ficcional: “O âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz”.⁷⁷

Vejamos, então, alguns exemplos extraídos de *História do Brasil*.

No verbete “Ciclo do Ouro”, o momento histórico e econômico brasileiro é alegorizado como produção de cinco grandes “ouros”, ou produções literárias: *Os Sertões*; *Vidas Secas*; *Grande Sertão: Veredas*; *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*. A denúncia da exploração do ouro é pontuada na descrição de cada obra literária, bem como pela “Nota do *Almanak do Município de Ouro Preto*”. As outras notas são do gênero receita (cozido de galinha) e uma denúncia de mineradores do *Almanak do Município de Ouro Preto*. Como no jornal *O Pasquim*, a denúncia é inserida no meio de qualquer texto, para desviar a atenção da censura. Esse gesto de ludibriar é mais um jogo do autor-narrador, que faz a alegoria ao debochar do cânone literário – uma substituição. Na ilustração que acompanha esse verbete, quatro “esqueletos” de cobras se enrolam neles mesmos, provocando uma imagem que se enrola em círculo, coerente com o niilismo do narrador, descrente de tudo, como se pode ler no primeiro parágrafo, dedicado a *Os Sertões*:

A velha Mina de Chico-Rei, ferida de todas as vilas novas onde pretos velhos e novos cavaram ouro e caíram de bruços (posição de desalento e conformismo que legaram ao filhos e netos), é uma sinuosa, estreita e baixa escavação que se estende por dois séculos ou mais – aranha subterrânea, museu de buracos, catedral de formigas, labirinto de tatus, catacumba de escorpiões, cidadela de escuros antropóides salpicados de ouro –, fracamente iluminada por lâmpadas comuns, exóticos fantasmas formando-se nas saliências da pedra úmida.⁷⁸

No Ciclo do Ouro de nº 4, dedicado à obra *Macunaíma*, o coloquialismo, o prosaico, o linguageiro se misturam e se confundem com a denúncia:

⁷⁷ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 28.

⁷⁸ NUNES. *História do Brasil*, p. 72.

Multiplique isso, seu poeta ordinário, seu historiopata de meia tigela, multiplique tudo isso por um turbilhão de sonhos, um caralhal de quem-sabe-algum-dia, e veja se você é capaz de engolir – sem vomitar – o caldo apimentado que escorre das minas esgotadas, e que turistas idiotizados tentam compreender.⁷⁹

A alegre zombaria pode ser vista no verbete “Primeira Missa”, em que a *Carta de Pero Vaz Caminha* é parodiada:

Rezar, sim, mas em secreto altar-mor, oculto entre as pernas dessas mulheres cor-de-barro, nuas atrás das árvores, olhando desconfiadas para nossa carne branco-avermelhada que morre de aflição. E chega de sermão, que ansiosa respiração não dá para mais.⁸⁰

Leiamos agora um trecho da *Carta de Pero Vaz Caminha*:

[...] E uma daquelas moças era toda tingida de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela. [...] E pregou uma solene e proveitosa pregação da história do Evangelho, ao fim da qual tratou da nossa vinda e do achamento desta terra, conformando-se com o sinal da cruz, sob cuja obediência viemos, o que foi muito a propósito e fez muita devoção.⁸¹

Na reencenação religiosa, o narrador faz uso de palavrões e debocha com a chegada dos portugueses, rerepresentando o verdadeiro espírito do português que ensina, já na primeira semana, a religião ideal, que deveria ser praticada na nova terra. Denuncia o desequilíbrio marcado no encontro entre os portugueses e os índios e, nesse monólogo, o narrador reforça a exclusão do colonizado, e também não diminui a violência no processo de colonização, salientando que havia muito espaço para epifania na terra nova e que perder tempo com a reza seria um desperdício. O narrador percebe que entre o bando de portugueses não há só padres interessados em “salvar” e ensinar a beijar a cruz, mas também homens com espírito de Macunaíma, interessados e apressados em experimentar as várias formas de prazer. Também

⁷⁹ NUNES. *História do Brasil*, p. 73.

⁸⁰ NUNES. *História do Brasil*, p. 175.

⁸¹ CORTESÃO. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*, p. 212-213.

debocha do sermão: gênero da imposição da religião na primeira semana de chegada dos portugueses no Brasil.

A “Primeira Missa”, com seu tom satírico e suas “moitas de capim-cheiroso”, assinala que “tudo é simples pretexto para continuar o jogo especular dos vivos. Pois é rasteiro o pensamento [...]”, afirma o narrador, e, impaciente reclama: “Cerimonioso sermão que. Que não acaba mais. Que se não mata. Que haja paciência!”. Nas últimas linhas, faz o convite ao devir-animal do bom selvagem:

Vamos subir nas árvores, todos de novo macacos; correr para os matos, todos de novo caititus; rebolar nos capins, todos de novo tatus; pular de pedra em pedra, todos de novo rãs, todos de novos sapos.

E, veja, doutor historiador:

— O senhor bebeu, ou é sempre assim mesmo tão idiota?⁸²

Além de criticar os historiadores com suas histórias “sem imaginação”, o narrador debocha de forma prosaica, em nota de rodapé, ao incluir a figura do sapo na nova terra: “tornou-se também, na magia sexual afro-brasileira, o protetor da mulher infiel que, para enganar o marido, basta tomar uma agulha enfiada em retrós verde, fazer com ela uma cruz no rosto do indivíduo adormecido e coser depois os olhos do sapo [...]”.⁸³

Para o narrador, na nova terra tudo é epifania: corpos lisos, sapos, moitas de capim-cheiroso, piolhos, pulgas e percevejos. A narrativa, repetindo o ponto de vista do colonizador, vislumbra não deixar esquecer a dominação e todas as discussões das obras modernistas (antropofagia), que fazem referência à discussão de originalidade e influência, tomada, por sua vez, por Silviano Santiago, que afirma que o produto literário deveria ser criticado dentro do conceito de universalidade. Para o autor, os textos descolonizados questionam o seu estatuto e seu avanço cultural colonizador: “a universalidade só existe, no processo de expansão em que respostas não-etnocêntricas são dadas aos valores de metrópole. Caso contrário, cairia sempre nas apreciações tautológicas e colonizantes”. Santiago acrescenta que um texto descolonizado da cultura dominada pode oferecer uma riqueza maior por “conter em si uma representação do texto dominante e uma resposta a esta representação no próprio nível da fabulação”. Para o pesquisador, trata-se, então, de uma dialética: a universalidade é um jogo colonizador,

⁸² NUNES. *História do Brasil*, p. 176.

⁸³ NUNES. *História do Brasil*, p. 176.

imposição da história europeia como “História Universal”, ou é um jogo diferencial em que outras culturas se exercitam, acentuando os choques das ações de dominação e das reações dos dominados.⁸⁴

No texto de Nunes, o verbete “Descobrimento” dá continuidade ao que Hutcheon nomeia, no âmbito intencional da paródia, de “ridículo mordaz”, em oposição à “admiração respeitosa”:

E Pêro Vaz de Caminha? Só galante escrivão gilvicentesco, futuro cronista de mares bravios d’outras terras, relator prospectivo de mundos novos, recitando povos graciosos e pelados, contra velhos monstros decadentes – ou ainda camoniano poeta de doridas loas à nobr’esquiva e distante paixão-mor, tão bela quanto Inês de Castro, a que amor sifô? [...] Maracujos mareiam diurnos, punhetísicos, sornalentos, ratos aos saltos, peixes volantes. O mar mereja nos costados, o sol lambe a salmora. [...] Peste. Gangrena. Cólica. Tumor. Veneno na bóia. Mal de Lázaro. Mezinha podre. Miasma renitente. Repentino raio. Enchente. Mau-olhado. Boi brabo. Alarmada marafona. Pura inveja. Cobra oculta. Sangue grosso. Inesperada cutilada em rua escura. A mão de Deus sobre o cristão sozinho – e um ai – e adeus!⁸⁵

Nas ilustrações, tanto para o verbete a “Primeira Missa” quanto para “Descobrimento”, a escolha recai na temática indígena: “beijo grosso e bunda grande”, a índia da “Primeira Missa” contrapõe com os dois índios estereotipados e idealizados do verbete “Descobrimento”. Neste, os índios se aproximam de bufões, quando seguram marotes com cabeças na ponta. Uma confusão: a presença dessas cabeças sugere antropofagia modernista e contrapõe-se aos corpos adornados dos índios, numa imagem romantizada da literatura brasileira.

⁸⁴ SANTIAGO. Apesar de dependente, universal, p. 23.

⁸⁵ NUNES. *História do Brasil*, p. 89-90.

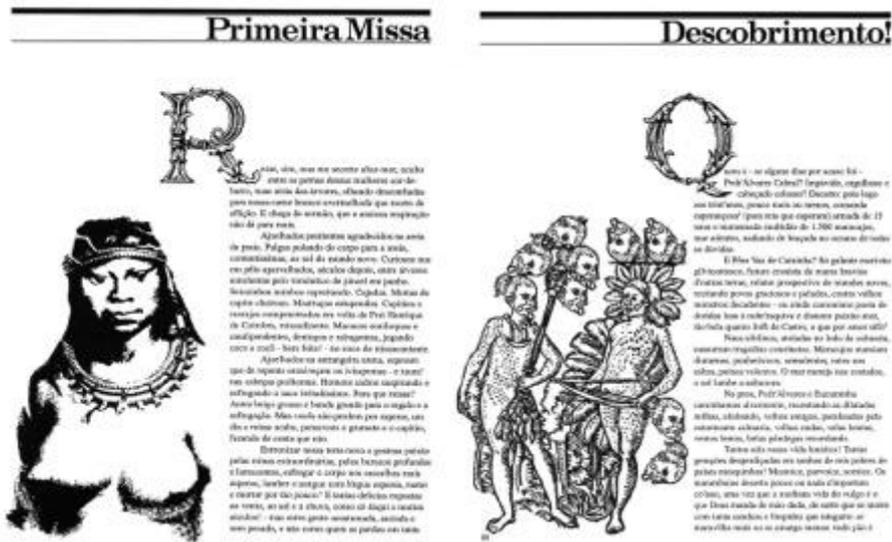


FIGURA 1: Verbetes “Descobrimento” e “Primeira Missa”, *História do Brasil*, p. 89 e 175.

O divertimento, em *História do Brasil*, ocorre pelo seu caráter enciclopédico; o narrador pode oscilar e confundir o leitor, conduzindo-o pela paródia à sátira; pelo mundano à História do Brasil, e pela sátira ao mundano. Há um revezamento de estilos e gêneros com “função ideológica”,⁸⁶ de modo a conduzir o leitor para as preocupações morais e sociais. Como sátira, é uma lição, e como paródia, é um jogo lúdico, um jogo de herança barroca. Percebe-se também inserido no jogo lúdico, o procedimento do artista barroco, que promove, como demonstra Affonso Ávila:

um desnudamento da realidade, fragmentando-a em detalhes a minudências até então inapreendidos, ele [o artista barroco] não o fez em detrimento de um universo totalizado que deve ser o objeto artístico, mas como uma forma de adensamento da sua arte, que se realizava, como ensina Wolfflin, mediante a subordinação dos elementos à hegemonia absoluta da unidade.⁸⁷

⁸⁶ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 116.

⁸⁷ ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*, p. 31.

O autor ornamenta sua sátira “com conteúdo desmistificador, uma irônica visão desenganada do mundo e uma criativa atitude diante dos elementos de jogo da linguagem”,⁸⁸ para retomar os termos de Ávila a respeito do artista barroco.



FIGURA 2: Detalhe dos Verbetes “Conselho Nacional d’Artes” e “André João Antonil”, *História do Brasil*, p. 80 e 25.

Assim, o narrador cria seus artifícios e sua sátira de modo a atrair e prender pelos olhos (primado do visual); tenta convencer o leitor pelas exageradas descrições da natureza e de detalhes banais, logra com sua linguagem inventiva, exagera na utilização das formas híbridas, tanto textuais quanto nas ilustrações metamórficas, pela “ascendência da informação estética sobre a semântica”,⁸⁹ humor gregoriano e teatralidade do mundo.

1.3 O riso

O autor-narrador de *História do Brasil* é um niilista que, descrente, reconta a história com escárnio, corroborando para a negação da história oficial, de modo que todo o procedimento de recontar a “verdadeira história” se dará pelo riso. Esse mecanismo do desprezo pelo cânone e pelo poder está presente em toda a construção poética de Nunes, ao buscar o tom de festividade carnavalesca, ao “desorganizar política e socialmente os discursos e fatos, exteriorizando os conflitos do momento”,⁹⁰ estabelecendo uma relação dialógica. Como já foi dito, a percepção

⁸⁸ ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*, p. 93.

⁸⁹ ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*, 34.

⁹⁰ MOREIRA. *Aurea mediocritas*, p. 127.

carnavalesca de mundo traz para a literatura a ambivalência do riso, no sentido ritual da ridicularização e do sarcasmo, como faz o narrador de *História do Brasil*, ao coletar, na forma de uma enciclopédia, assuntos em princípio considerados sérios. Ele suscita o riso porque há reconhecimento da transgressão por parte do leitor, como esclarece Gleidys Maia:

Existem normas de conduta social que se definem em oposição àquilo que se reconhece como inadmissível e inaceitável. Essas normas são diferentes para diferentes épocas, diferentes povos e ambientes sociais diversos. Toda coletividade possui um código não escrito que abarca tanto os ideais morais como os exteriores e aos quais todos seguem espontaneamente. A transgressão desse código não escrito é ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas da vida, ou seja, ela é percebida como defeito, e a descoberta dele suscita o riso.⁹¹

Como se trata da história do país, o leitor reconhece de imediato a deformação provocada no objeto satirizado. O narrador cria personagens ou personificações, aos quais dá certas características, com desvios de comportamento em relação aos valores do senso comum, o que acarreta no efeito cômico, como se observa, entre outros, no verbete “Camões”:

Bêbado mendigo dorme apagado em arejada [...] Sua cara de cidadão pedinte brasílico: barba de índio (ralinha), nariz de preto (chatinho), olho de branco (azulzinho) e boca que de tanto beijar, que de tanto beijar, que de tanto beijar, que nada! de tanto beber e tanto sonhar beijar.⁹²

Em certos aspectos, a ilustração contradiz o texto, por exemplo quanto à figura de Camões, que, no texto, é apresentado com barbas ralas, enquanto na imagem o personagem traz barbas fartas. É preciso ler o texto até o final para encontrar pistas sobre a obra de Camões, como na nota de rodapé de número 2, que reproduz alguns de seus versos, assim anunciados pelo narrador: “os poemas recitados pelo cavalo-bêbado-mendigo em suas duas recepções espirituais são, nas versões mais conhecidas [...]”.⁹³

⁹¹ MAIA. *Ri melhor quem ri por último?: o riso modernista e a tradição literária brasileira*, p. 34.

⁹² NUNES. *História do Brasil*, p. 53-55.

⁹³ NUNES. *História do Brasil*, p.55.



FIGURA 3: Verbetes “Camões”, *História do Brasil*, p. 53.

No verbete “D. Amélia de Alencar”, o alvo é, na verdade, o escritor José de Alencar. Além da recusa em nomeá-lo, o verbete dá a autoria das obras do ícone do romantismo brasileiro à D. Amélia de Alencar, cuja biografia é apresentada com detalhes. O ataque e o divertimento, como nas sátiras menipeias, se dá quando há deturpação da biografia da retratada, que, a partir da atribuição de dados da vida do conhecido escritor, é acusada de “buscar a fórmula para o romance nacional”. Por fim, o verbete recorre à citação de Augusto Meyer, em nota, cujos elogios a Alencar acabam por servir de reforço ao insulto e à acusação de romancear e fantasiar excessivamente e de contradizer o exemplo do “romance nacional”:

Eu por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricas, nem romances históricos; vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui um sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro de um clima de intemperança fantasista. Poeta do romance, romanceava tudo. Se teve a intenção de criar o nosso romance histórico, ficou só na intenção, e de qualquer modo não lograria fazê-lo, pois era demasiado genial para poder adaptar o seu feroso temperamento a um gênero tão medíocre,

que pede paciência aturada na imitação servil da crônica histórica, pouca imaginação criadora e acúmulo de minudência pitorescas.⁹⁴

A deformidade do texto também está presente no retrato feminino que ilustra o verbete, em imagem desfocada, com olhos dilatados, como uma mulher que enxerga além do que deveria. Há travestimento de José de Alencar ao ser representado pela figura feminina de Amélia de Alencar; mais uma impostura histórica e pista falsa para os personagens criada pelo autor-narrador.



FIGURA 4: Verbete “D. Amélia de Alencar”, *História do Brasil*, p. 85.

Henri Bergson vai procurar na comédia, na farsa, no chiste e no jogo de palavras os instrumentos de produção do riso. Segundo ele, “todos esses instrumentos são variações de um mesmo tema mais geral: o tema oferece a definição geral e as regras essenciais de construção do cômico”.⁹⁵ O autor afirma que o riso precisa de eco e que não funciona isolado, pois se trata

⁹⁴ NUNES. *História do Brasil*, p.86.

⁹⁵ MAIA. *Ri melhor quem ri por último?: o riso modernista e a tradição literária brasileira*, p. 37.

de um riso coletivo, de significação social. Também defende que “a comicidade do desenho é muitas vezes uma comicidade de empréstimo, cujo principal cabedal está na literatura”.⁹⁶

Assim acontece com as ilustrações que provocam estranhamento na primeira visada, mas, quando se lê o texto, o grotesco os une e o riso se completa. No exemplo citado acima, trata-se de um José de Alencar fantasiado, ou mesmo travestido. E um homem que se fantasia é cômico, pois “todo disfarce será cômico, não só o do homem, mas também o da sociedade, e até o da natureza”.⁹⁷ É um engano provisório, lúdico, pois, após a leitura e com a ajuda da descrição das obras de autoria de José de Alencar, o leitor reconhece a pista falsa.

Mesmo com a ilustração sendo feminina, o sentido é transfigurado após a leitura. O riso zombeteiro e inacabado do narrador encontra o seu eco no leitor. Ao sugerir uma imperfeição que exige correção, provoca-se o riso. Essa correção é o “gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos”.⁹⁸ Ao enunciar o que deveria ser, forjando uma pista falsa com informações reais, percebe-se a cena social e política brasileira sendo alterada pela edição de fragmentos debochados e envolventes pela pluralidade informativa.

Em *Teoria e política da ironia*, Linda Hutcheon pontua que “a ironia tem sido sempre usada para reforçar ao invés de questionar atitudes estabelecidas”.⁹⁹ Segundo ela, a ironia mina o sentido declarado e pode ser considerada transideológica, pois pode ser:

provocativa quando sua política é conservadora e autoritária tão facilmente quanto quando sua política é de oposição e subversiva: depende de quem a está usando/atribuindo e às custas de quem se acredita que ela está funcionando.¹⁰⁰

⁹⁶ BERGSON. *O riso*, p. 22. Para Vladímir Propp, os estados psicológicos do indivíduo interferem na sua propensão ao riso, mas, na sua essência, não faz parte da natureza humana. Ao contrário, Bergson defende que o riso seja incompatível com a emoção e que o cômico é um fenômeno exclusivamente humano, do inteligente, destacando ainda que este se dirige à inteligência. De acordo com essa teoria intelectualista, as emoções seriam um obstáculo à produção do riso. Para ele, o riso tem uma função social e visa ao aperfeiçoamento do homem e, por essa razão, o seu meio natural é a sociedade.

⁹⁷ BERGSON. *O riso*, p. 31.

⁹⁸ BERGSON. *O riso*, p. 65.

⁹⁹ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 26.

¹⁰⁰ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 34.

No caso de *História do Brasil*, a ironia parece funcionar “às custas” do leitor familiarizado com os livros didáticos de história do Brasil e de brasileiros pertencentes à mesma comunidade discursiva. Trata-se de uma ironia de “oposição e subversiva”, já que o autor-narrador, anticapitalista, arrasta o leitor para os fragmentos coletados que, descontextualizados, minam o sentido anteriormente instituído e constroem um outro, de forma zombeteira. Nesse caso, há tanta provocação quanto subversão, na medida em que o texto oscila entre denúncias e deboches: troca de papéis, datas, nomes, falsos heróis, desmascaramento. Nesse contexto, nota-se o caráter de atualização da paródia, compartilhando com a competência e cumplicidade do leitor, como percebe Linda Hutcheon:

A necessidade básica de competência linguística é mais que evidente no caso da ironia, em que o leitor tem de entender o que está implícito, bem como aquilo que é realmente afirmado. Semelhante sofisticação linguística seria como um dado pressuposto por um gênero como a paródia que empregasse a ironia como mecanismo retórico. [...] sua dimensão pragmática implica que, pelo menos, parte do lugar do valor estético e sentido tem sido colocada na relação do leitor com o texto – por outras palavras “voz dupla” (resultado de sobreposição textual) – mas é realizada ou actualizada apenas pelos leitores que preenchem certas condições requeridas, tais como capacidade ou treino. É neste sentido que existe uma competência ideológica...[...].¹⁰¹

Em *História do Brasil*, o riso também surge da sátira e do erotismo. Nota-se a preferência do narrador pela poesia erótica e satírica de Bernardo Guimarães (1825-1884), pela sátira política de Gregório de Matos (1636-1696), as *Cartas Chilenas* (1789), atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga, pois, na dicção cáustica e debochada da *História* de Nunes, se repete o gesto de todos eles. No que se refere a Gregório de Matos, Maia observa que:

¹⁰¹ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 119-120.

pelo viés da poesia satírica e pela cultura popular, o poeta usa sua poesia para desmascarar os vícios e a miséria política em que sua província havia mergulhado. A linguagem satírica residente em suas poesias destrona as autoridades e carnavaaliza a pobreza. Mergulhado num contexto cultural baiano, que deita suas raízes num passado ibérico-europeu por tradição popular, Gregório busca uma nova linguagem que o represente bem como um signo para expressar as formas de um mundo às avessas.¹⁰²

Tanto a sátira de Gregório de Matos quanto aquela produzida pelos membros do jornal *O Pasquim* nascem dentro de um contexto histórico de censura, enquanto o narrador da satírica *História do Brasil*, além de não enfrentar adversários, tampouco os simula. Em *O Pasquim*, a sátira jornalística agressiva, “não podendo atacar diretamente o regime, trata de ridicularizar uma série de outros fatos sociais coerentes com a lógica do sistema: moral e costumes de classe média, problemas urbanos, atos de pessoas não diretamente protegidas pelas regras do sistema mas favoráveis a elas”.¹⁰³

Rir de si mesmo e criticar a lógica autoritária foi o lema e o objetivo do *Pasquim* durante as suas décadas de existência. “O vigor e a emoção misturados ao ar de pilhéria com que os diversos temas são atacados, em linguagem coloquial e descontraída em linha direta com o espírito das ruas [...]”.¹⁰⁴

Tanto no jornal semanal *O Pasquim*¹⁰⁵ quanto na *História do Brasil* de Sebastião Nunes observa-se um humor corrosivo, o uso de palavrões, a afirmação ideológica, zombaria e deboche, a gozação, a sátira, invenções de palavras transformadas em “estilo” da publicação, bem como o texto opinativo, a reprodução de outros textos com comentários satíricos, o recurso das entrelinhas evocando a presença do leitor, e, ainda, acentuada importância dos elementos gráficos e visuais (desenho e fotografia) muitas vezes, contracenando com o texto, mesmo que em posições antagônicas.

¹⁰² MAIA. *Ri melhor quem ri por último?: o riso modernista e a tradição literária brasileira*, p. 36.

¹⁰³ BRAGA, José Luiz. *O Pasquim*, p. 200.

¹⁰⁴ BRAGA. *O Pasquim e os anos 70*, p. 8.

¹⁰⁵ *O Pasquim* e o *Pif-Paf* (de Millor Fernandes) foram as publicações mais contestadoras do período de censura. *O Pasquim* durou de junho de 1969 até 1982. “O nome vem do italiano pasquino, e significa (antes do jornal, que acabou por dar uma conotação positiva ao termo) ‘sátira afixada em lugar público, folheto difamador’”. BRAGA. *O Pasquim e os anos 70*, p. 39.

A sátira é uma “ironia militante da qual suas normas morais são relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo”.¹⁰⁶ Têm-se um riso ideológico a partir da sátira, diferente do riso cômico. Vladímir Propp distingue o “desnudamento satírico sendo o fim, enquanto o conjunto de procedimentos necessários à comicidade constitui o meio”.¹⁰⁷ Mas tanto em *O Pasquim* quanto em *História do Brasil*, ainda que diferentemente, há sátira agressiva e humor apaziguador que produzem um riso popular. O riso popular é um riso coletivo, no qual está inserido tanto o que produz o riso quanto aquele que ri.

O verbete “Gregório de Matos” se inicia com a frase “o verão sempre me deu tesão”, já tentando recuperar a dicção gregoriana. Em seguida, mantém o teor sarcástico:

(Se vivo fosse, Gregório decerto comporia lindas loas a tais protuberâncias e proeminências. Com exclamações e palavrões, circunlóquio e delíquio). [...] Vieira Gonzaga o calvo, reflexionista impublicado porém irredutível, primo distante do sermonista tonitruante, meteu sua colher onde não fora chamado: Literatura? Mas literatura não existe, minha calva senhora. O que existe é vidraça! – recitou, parodiando o gorducho francês, que adorava uma gandaia entre xoxotas burguesas. [...].¹⁰⁸

No verbete, o poeta barroco é chamado de “Gregório”; “Vieira Gonzaga, o calvo”; “Matos”, “Matos Guerra”. E também nas três repetições do coro entre parênteses “(Se vivo fosse, Gregório decerto comporia [...] Se vivo fosse, de Matos escreveria [...]). Em seguida, o sistema editorial literário é atacado:

Se vivo fosse, de Matos escreveria quadras famosas, circunscrevendo tais escribas, que se davam, ali, patrocinados pela UNESCO, ao esporte de polvilhar ironias, sarcasmos, erotismos e chalaças, enquanto que, na

¹⁰⁶ MAIA. *Ri melhor quem ri por último?*: o riso modernista e a tradição literária brasileira, p. 59.

¹⁰⁷ MAIA. *Ri melhor quem ri por último?*: o riso modernista e a tradição literária brasileira, p. 63.

¹⁰⁸ NUNES. *História do Brasil*, p. 113.

vida cotidiana e frugal de escriturários montanhosos, preferiam o patético, o dramático, o fortuito e o lírico.¹⁰⁹

No total desprendimento do texto em referência, o retrato que ilustra o verbete se apresenta como sendo de Gregório de Matos, mas não é verdadeiro. A ficção estende-se à ilustração.

No verbete “Bernardo Guimarães”, toda a narrativa é criada para retratar o autor, desmoralizando-o. Na tentativa de caracterizá-lo, o autor faz uso de palavras, linguagem chula, expressões de duplo sentido, e conclui com um fragmento do poema “Elixir do Pagé”, que teria lhe dado “imortal fama de pornógrafo”.¹¹⁰ Tanto para “Bernardo Guimarães” quanto para “Gregório de Matos”, percebe-se um prazer em recuperar a dicção satírica associada à pornografia.

O verbete “Bocage” é um divertimento debochado. A piada contida no texto maior do verbete tem como pano de fundo a Academia Brasileira de Letras, local onde Bocage, teria sido recebido pelo “presidente Machado de Assis, em sessão solene”. A piada contada por Bocage, que gira em torno de um diálogo entre o embaixador do Brasil e o primeiro-ministro português, causa grande impacto nos acadêmicos durante a sessão solene..

Das quatro notas vinculadas ao verbete, três são realmente sobre Bocage. As três primeiras são do próprio autor e a quarta é uma citação dedicada ao “presidente” Machado de Assis. Bocage é duplamente homenageado. A nota de número 1 apresenta uma citação de Olavo Bilac, que destaca: “Poucos poetas despertaram tanto entusiasmo como Bocage, em quase todos os gêneros que praticou, e foram muitos”. A partir da voz de Olavo Bilac, o narrador dá continuidade aos elogios:

Apenas a poesia dita pornográfica de Bocage foi e continua sendo, como a de todos os que praticam o “gênero”, vítima de persistente preconceito (ver Bernardo Guimarães – Nota 1). Parece que a ideia de poesia como algo sublime e asséptico, apenas permeável à sátira política e, no máximo, ao “erotismo”, recursos limpos e aceitos nos salões das belas-letas, deverá vigorar *per omnia saecula saeculorum*.¹¹¹

¹⁰⁹ NUNES. *História do Brasil*. p. 113-114

¹¹⁰ NUNES. *História do Brasil*. p. 45.

¹¹¹ NUNES. *História do Brasil*, p. 48.

A denúncia sobre o preconceito contra a poesia dita pornográfica encontra-se na nota 2 do verbete “Bernardo Guimarães”, e não na nota 1, como indicado no verbete, o que, no jogo instaurado por Nunes, obriga o leitor a novamente retornar à nota de Bocage. Subentende-se, a partir da não dispersão textual dos últimos verbetes discutidos, a estima do narrador por Bocage, Bernardo Guimarães e Gregório de Matos.



FIGURA 5: Retratos de Bernardo Guimarães; Gregório de Matos e Bocage, respectivamente, nas páginas 45, 113 e 47 de *História do Brasil*, de Nunes.

No tratamento dado ao retrato do falso Bocage, a deformidade obtida com a dilatação do nariz, para se assemelhar a uma tromba de elefante, é revelada na última nota do verbete “Anita Garibaldi”:

O grande escritor é aquele capaz de criar imagens inesperadas, que o tempo se encarregará de transformar em estereótipos. Quando este verbete foi escrito, a imagem da tromba de elefante pareceu ao autor original e interessante, mal sabendo ele que, duzentos anos antes, Bocage já poetara assim:

“Levanta a tromba o ríspido elefante,
A tromba, costumada a tais batalhas,
E apontando o buraco palpitante,
Bate ali qual aríete nas muralhas:
Ela enganchando as pernas delirantes,
“Meu negrinho (lhe diz) quão bem trabalhas!
Não há porra melhor em todo o mundo!

Mete mais, mete mais que não tem fundo.”

(Bocage, A Manteigui, in Bocage: Poemas, pág. 324)¹¹²

Ao trazer Bocage para o verbete “Anita Garibaldi”, o autor-narrador reforça a sátira, ao estilo bocagiano, e aproveita para debochar da classe média ao retratá-lo: “não suportava mais viver com papai e mamãe”. Tanto a personagem quanto a figura de Anita Garibaldi são rebaixadas grotescamente, com abundância de termos pornográficos que explicariam como “Garibaldi entrou para a história do Brasil” e “Anita entrou para a história da Itália”.¹¹³ O escárnio à Anita Garibaldi é, pois, uma alegoria à história, no deboche do autor-narrador: “meus caríssimos irmãos, é somente um punhado de leros dispostos ao deus-dará, em que cada qual puxa a brasa para a sua gorda e cheirosa sardinha”.¹¹⁴

Pelo chiste e pelo escárnio, Américo Vespúcio é “homenageado”, dentre todos os personagens do “Descobrimento”. No verbete intitulado “Amérdico Vespútrido”, o célebre navegador italiano é apresentado como um navegador sonhador que: “Nos vagares da pintura visitou incontáveis vezes esta Amérdica de Cá (houve, durante certo tempo, acalorado debate sobre se não seria melhor que as novas terras se chamassem Vespútrida, ao invés do nome que afinal lhes coube...”.¹¹⁵

O jogo humorístico em alterar os nomes faz parte do chiste. Este “é uma ocorrência aguda, engraçada e breve, que se apoia em um jogo verbal e conceitual”.¹¹⁶ O chiste provoca o riso; gesto social que, segundo Bergson, realça e reprime ao mesmo tempo alguma distração dos homens e dos fatos.

O riso de *História do Brasil* oscila entre o trágico e o riso cômico, com predomínio do primeiro. O narrador oferece ao leitor diferentes representações dos personagens, que abarcam todos os gêneros de caracteres. Há uma alternância entre a tragédia e a comédia, de uma página para outra, eventualmente, até se misturando num mesmo verbete. Às vezes, o riso é divertido, como em “Gregório de Matos”, ou trágico, como em “Castro Alves”: “Se fosse vivo, de Matos Guerra

¹¹² NUNES. *História do Brasil*, p. 29.

¹¹³ NUNES. *História do Brasil*, p. 29.

¹¹⁴ NUNES. *História do Brasil*, p. 29.

¹¹⁵ NUNES. *História do Brasil*, p. 23.

¹¹⁶ BÉRISTÁIN. O chiste, p. 69.

arremeteria, com sua língua saburrosa e seus verbos salgados, contra barões assinalados, capitães engalanados governadores tarados, ricos empertigados, doutores endiabrados e padres destemperados”;¹¹⁷ “— Vejam! Aquele é Toninho, o famoso poeta! [...] Como o acaso de ter Toninho extraordinário talento para rima-ritmar altissonante. E o destino, que felizmente se enredou no seu, de belo-bélica senhoratriz...”¹¹⁸

O narrador ornamenta tanto o seu discurso, com descrições exageradas e cenas simplórias e banais do cotidiano, que dilui e dispersa o drama, bem como a atenção do leitor que, rapidamente, percebe o logro. A tragédia é sempre suavizada, mas o sarcasmo permanece, como no verbete “Noel Rosa”, quando a deficiência facial do poeta é utilizada para dar motivo à zombaria:

Só de sacanagem, Marília Batista convidou Noel Rosa para comer queixo em sua casa, depois da festinha em que cantaram e encantaram, como se dizia então, cada qual com seu sonoro vinho em punho. Noel já estava muito bêbado e não percebeu o trocadilho que Marília fazia com sua falta de queijo. Além de beber muito, Noel adorava queixo e pinho, de tal forma que costumava passar a noite em um sofá, conversando, fumando, comendo queixo, bebendo pinho e, de vez em quando, tocando um pouco de vinho.¹¹⁹

O narrador entra no jogo; encampa a cadeia de trocadilhos que envolve o festivo encontro dos personagens do verbete, prolongando o sarcasmo: “Depois de comer bastante queixo e beber muito vinho, Noel empunhou o sonoro vinho e, com sua voz brincalhona e melodiosa, cantou deliciosos sambas...”¹²⁰ Repetitivo, o narrador remete a palavra “queixo” à nota 2, em que cita um texto de Auguste de Saint-Hilaire sobre os hábitos alimentares indígenas.

¹¹⁷ NUNES. *História do Brasil*, p. 114.

¹¹⁸ NUNES. *História do Brasil*, p. 66.

¹¹⁹ NUNES. *História do Brasil*, p. 161.

¹²⁰ NUNES. *História do Brasil*, p. 162.

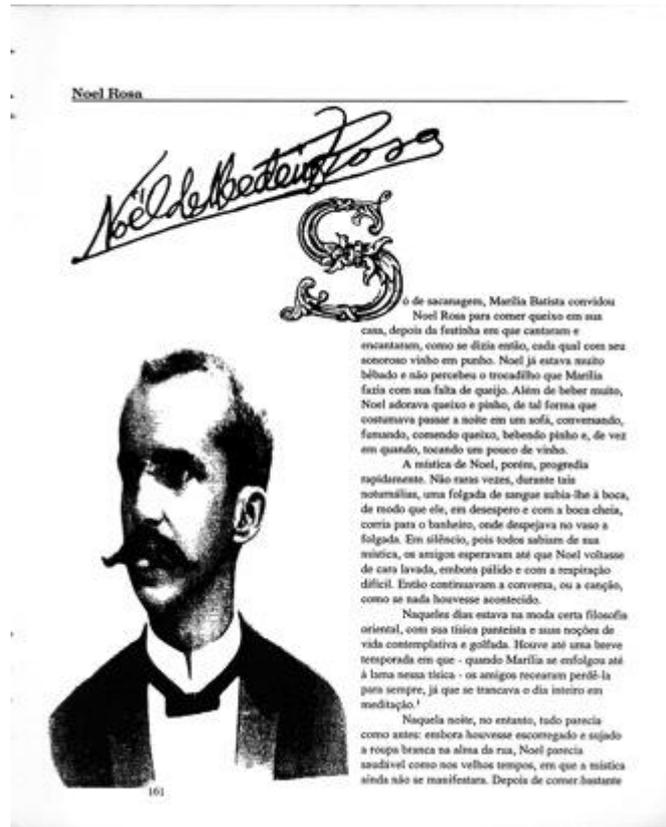


FIGURA 6: Verbetes “Noel Rosa”, *História do Brasil*, p. 161.

Há, em *História do Brasil*, excesso, rebaixamento, hiperbolismo e carnavalização. Tudo é reinterpretado para o plano material e corporal, o que explica o exagero de palavrões, bestialismo, desordem, desaforos, desobediências, “trovas de privadas”,¹²¹ textos anônimos, coloquialismos, receitas, a presença de George Bataille,¹²² Rabelais, os verbetes dos literatos Bernardo Guimarães, Gregório de Matos, Bocage, Glauco Mattoso,¹²³ comparações animais, deformações e as referências aos órgãos genitais. Tais excessos podem ser vistos em diferentes verbetes, como:

Verbetes “Caramuru”:¹²⁴

¹²¹ “Senhora por quem me aflijo,/ vo-lo peço permitais/ eu coloque o com que mijo/ no por onde vós mijais!” Trova de Privada anotada por Rangel Coelho, em Eno Teodoro Wanke, *Neste lugar solitário*, p. 31. In: NUNES. *História do Brasil*, p. 93.

¹²² Apropriações de texto de Georges Bataille ocorrem em notas de rodapés dos respectivos verbetes: “Abertura dos Portos”, p. 13; “Estácio de Sá”, p. 98.

¹²³ São feitas apropriações dos textos de Glauco Mattoso nos verbetes “Academia dos Esquecidos”, p. 15; “Machado de Assis”, p. 143.

¹²⁴ NUNES. *História do Brasil*, p. 61.

De madrugada, Paraguaçu, que havia se apaixonado loucamente por ele, esgueirou-se até a rede onde dormia Caramuru e se pôs a **acariciar-lhe as partes genitais**.

Verbete “Lei Aurea”:¹²⁵

Esta **maldita dor de barriga** que não passa?
— exclamou irritada a princesa Isabela, a Redentora, enquanto duas amas apertavam-lhe com força o espartilho.

Verbete “Lobo de Mesquita”:¹²⁶

Porco! “sibilou a viscondessa da Barra do Abaeté, sua amante – a **grande bunda suada** forçando o delicado estofamento do banco esguio... [...]”.

Verbete “Decadência Imperial”:¹²⁷

ELA: gorda, desajeitada, as amplas banhas palpitando no peito mole, a papada descendo abaixo do queixo, as trêmulas bochechas, os olhos semicerrados, os cabelos ralos, cinzentos, absolutamente neutros na guerra entre **a carne e os vermes**.

Verbete “Feliciano Mendes”:¹²⁸

Ou seriam os senhores presidentes e ditadores e seus dedos-duros, **lambes-cus**, maldizentes, macacos-de-auditórios, afundados até os cabelos na macambira de discursar e remediar, atropelar e assoprar, **foder e passar vaselina?**

Verbete “Introdução ao Direito Civil”:¹²⁹

¹²⁵ NUNES. *História do Brasil*, p. 137. (grifo nosso)

¹²⁶ NUNES. *História do Brasil*, p. 140. (grifo nosso)

¹²⁷ NUNES. *História do Brasil*, p. 87. (grifo nosso)

¹²⁸ NUNES. *História do Brasil*, p. 102. (grifo nosso)

¹²⁹ NUNES. *História do Brasil*, p.126. (grifo nosso)

Quanto ao propriamente asno, denominador vulgar de todo e qualquer humano disparate, é também tratado como burro, jericó, jumento e jegue, enquanto sua **esposa atende por burra e asna**.

Verbetes “Lampião”:¹³⁰

Um cachorro velho, **cheio de bernes e pulgas, que lambia distraído feridas antigas** e recentes, assustou-se com a gritaria e ergueu-se de um pulo. [...]

Tudo é desvalorizado, tanto quanto exaltado. O resultado são “invençônicas” do autor para redizer o redito. “Tudo é comédia – ou tudo é invenção. Pois se as histórias são puras generalizações, nenhuma delas correspondendo à experiência de qualquer dos protagonistas, talvez seja melhor substituir a verossimilhança pela fantasia, e os dramas pela comédia”, de acordo com o texto do verbete “Batalha do Riachuelo”.¹³¹ Todos esses exageros escatológicos são pretextos para rebaixar o contexto social, político e literário.

1.4 A escrita política

Em seu estudo sobre as relações entre estética e política, Jacques Rancière confere à noção de “partilha do sensível” um lugar central. Essa noção é definida da seguinte forma:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha.¹³²

Ao alegorizar cada fragmento histórico, tem-se do autor-narrador de *História do Brasil* um gesto que “pertence à constituição estética da comunidade”,¹³³ nos termos de Jacques Rancière,

¹³⁰ NUNES. *História do Brasil*, p.135. (grifo nosso)

¹³¹ NUNES. *História do Brasil*, p.42.

¹³² RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 15.

¹³³ RANCIÈRE. *A escrita política*, p. 7.

no ato de subjetivação realizado em nome da igualdade, porque “escrever é um ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar”.¹³⁴ Em *História do Brasil* isso se dá através da sátira, da paródia e da alegoria, quando se reapresentam os jogos de poder que atuam nas relações impostas aos indivíduos por um poder externo, e que acabam sendo interiorizadas nos sistemas das crenças e dos sentimentos.

História do Brasil é um dispositivo a serviço da “não-alienação” para o sujeito que não se reconhece como participativo da história. É também uma maneira de transformação e percepção daquilo que é fixo e imutável. Por isso, aproxima-se de um “manual de guerrilheiro”, na medida em que ataca as estruturas de controle – sob o disfarce de enciclopédia. É uma obra que denuncia toda e qualquer classe dominante, o modo como a realidade sempre foi apresentada, desde a colonização, ou como as ideias se tornaram as ideias de todas as classes. A pseudoenciclopédia de Nunes descentraliza a hegemonia ideológica da burguesia, ao eleger anti-heróis, possibilitando a interiorização e o reconhecimento dos leitores, incitando-os a que passem a ser sujeitos ativos da história. Retomando as palavras de Marilena Chaui,¹³⁵ adverte-os para que “não creiam que são desiguais por natureza e pelas condições sociais, mas que são iguais perante a lei e perante o Estado, escondendo que a lei foi feita pelos dominantes e que o Estado é instrumento dos dominantes”. *História do Brasil* pode ser lida, assim, como crítica do culto da história como progresso defendida pela ideologia burguesa, em seu domínio dos povos “primitivos” e “atrasados”, porque “a ideologia não tem história, mas fabrica histórias imaginárias que nada mais são do que uma forma de legitimar a dominação da classe dominante”.¹³⁶ A voz do narrador que conduz o leitor por entre os verbetes da versão nuniana da história do Brasil jamais se desvincula da linguagem, porque é em seu interior que se processa o embate ideológico entre dominantes e dominados.

Segundo Marilena Chaui, para Karl Marx e Friedrich Engels, “a alienação é um fenômeno objetivo (algo produzido pelas condições reais de existência dos homens) e não um simples fenômeno subjetivo, isto é, um engano de nossa consciência”.¹³⁷ Assim, a ideologia seria imanente à realidade e indissociável da linguagem. Esta é também um instrumento de poder e

¹³⁴ RANCIÈRE. *A escrita política*, p. 7.

¹³⁵ CHAUI. *O que é ideologia?* p. 79.

¹³⁶ CHAUI. *O que é ideologia?* p. 122.

¹³⁷ CHAUI. *O que é ideologia?* p. 79.

de mediação entre os homens e possui suas especificidades, não prescindindo da vida social. De fato, não se pode perder de vista a especificidade da linguagem, pois esta se reduziria ao nível ideológico que, para Louis Althusser, é uma representação da “relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência”.¹³⁸

Isso posto, só é possível pensar o sujeito implicado à linguagem, como propõe Jacques Rancière. Sob essa perspectiva, a constante reconfiguração das relações entre fazer, dizer e ver, que dizem respeito ao “ser em comum” e à ruptura das leis naturais dos corpos sociais somente seria possível pela luta que transporia as barreiras entre linguagens e mundos, na reivindicação de acesso à linguagem comum e ao discurso na comunidade.

Tanto o dito quanto o pressuposto evocam uma dimensão estética da política dos elementos extradiscursivos dos que fazem parte ou não da ordem do discurso. A estética da política abrangeria a criação de dissensos. Estes – conflitos estruturados em torno do direito à voz—, determinam as relações entre ver, ouvir, fazer e pensar. Trata-se dos conflitos entre uma dada distribuição do sensível e o que permanece fora dela, confrontando o quadro de percepção estabelecido. Ao promover a emancipação, os dissensos partilham ações de resistência na busca da transformação da rigidez, do imutável e do fixo, pois, ao se dar início à luta pelo direito à voz, tornando-se interlocutor em um mundo comum, evoca-se o direito da definição e redefinição daquilo que é considerado o comum de uma comunidade.

O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a “possui”. Os artesãos, diz Platão não podem participar das coisas comuns porque eles não têm tempo para se dedicar a outra coisa que não seja seu trabalho. Eles não podem estar em outro lugar porque o trabalho não espera. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum, em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc.¹³⁹

¹³⁸ Louis Althusser, citado por PERRONE-MOISÉS. *Texto, crítica, escritura*, p. 22.

¹³⁹ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 16.

Rancière entende o sujeito configurado no “aparecer em comum”, pois o assegura ao pertencimento e a um mesmo espaço social, ao contrário do “ser em comum” que, além de suprimir singularidades, tende a apagar as diferenças. Hanna Arendt também defende que o surgimento de um mundo comum é um acontecimento que registra os traços de visibilidade dos indivíduos no espaço público, conectando-os e separando-os, “assegurando-lhes o pertencimento a um mesmo espaço social e multiplicando seus intervalos,”¹⁴⁰ pois, no mundo comum (comunidade ideal de fala), não há espaço para formas diferenciadas; o que se assiste são excessos de assimetrias e acirradas disputas entre as camadas sensíveis de sentido (vozes excluídas) e de dominação (formas autorizadas de discurso). Rancière, porém, questiona a estrutura do “mundo comum” sustentado pela racionalidade, pela universalidade e pelo consenso, e denuncia que não basta ter voz; é preciso ser consciente do que se fala e dos posicionamentos em uma ordem discursiva – pois é a marca da disputa sobre o que quer dizer “falar” constituindo a própria racionalidade da situação da palavra.

A atividade política seria, assim, configurada pela constante tensão entre o dissenso (constante resistência) e o consenso (ordem estabelecida), pelos desacordos sobre os dados de uma dada realidade, sendo nesse ponto de tensão que se percebem os modos de inclusão e exclusão, na medida em que a pretensa igualdade que deveria existir entre os sujeitos não é conferida.

Uma mudança é possível se o desentendimento for experienciado em relação a uma situação de fala e ao *status* de validade da identidade dos participantes dessa situação. Exclui-se aí a política feita de relações de poder e abre-se possibilidade à política construída nas relações entre mundos diferenciados, e é no diálogo instaurado pela prática da razão, que é exercitado tanto pela partilha quanto pela divisão, que se exclui o privilégio dos interesses dos participantes e passa-se a contemplar as relações entre os interlocutores. Trata-se do reconhecimento dos falantes no debate: de como são ouvidos e reconhecidos.

A escrita seria aí um dispositivo de resistência – uma partilha do sensível; “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento”.¹⁴¹ Assim, a “visibilidade de algum modo ‘precodifica’ as posições a serem

¹⁴⁰ ARENDT, Hanna. *A condição humana*, p. 62-67.

¹⁴¹ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 13.

assumidas por aqueles a quem se destina o suposto jogo livre da política”.¹⁴² A divisão dos fazeres, que acaba por definir os papéis políticos e o seu valor, bem como os que podem entrar na partilha do que é comum ao grupo, leva à constituição de um aspecto importante do fenómeno político e, assim, a regra de distribuição das pessoas e de suas funções em espaços e lugares determinados pressupõe a inclusão de alguns sujeitos e a exclusão de outros no jogo político em determinadas ocupações: “O escravo para Aristóteles, ainda que compreenda a linguagem, não ocupa o lugar de sua ‘posse’, logo não tem a identidade comunitária imprescindível à cidadania”,¹⁴³ ou seja, a sua “maneira de fazer” não o torna politicamente visível para aquilo que é caro à política grega: falar.

Do ponto de vista platónico, “a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos ‘fantasmas’, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços”.¹⁴⁴ Isso também se aplicaria à escrita, que, pelo carácter circulatório, “sem saber a quem deve ou não falar”,¹⁴⁵ anula todo o fundamento legítimo da circulação da palavra e da relação dos seus efeitos. Tanto a escrita quanto o teatro, para Platão, são grandes formas de existência e de efetividade sensível da palavra que se revelaram comprometidas com o regime da política, e de “deslegitimação das posições de palavra”,¹⁴⁶ sempre oferecidas às identificações do público – um dispositivo a serviço da democracia –, movimento próprio dos corpos comunitários.

História do Brasil é uma sátira política consolidada pela engenhosidade das palavras; pelo disforme; pela ligação espúria entre citação e fonte, “ao invés de ser legitimada, a própria narrativa é colocada sob suspeita”¹⁴⁷ pela evocação de outros textos (discursos) e pela zombaria instaurada. É uma constituição estética ou alegoria da história nacionalista que resitua a literatura: fragmentos traumáticos da nação e outros esquecidos que se tornaram insignificantes.

¹⁴² SODRÉ. *As estratégias sensíveis*, p. 129.

¹⁴³ SODRÉ. *As estratégias sensíveis*, p. 130.

¹⁴⁴ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 17.

¹⁴⁵ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 17.

¹⁴⁶ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 18.

¹⁴⁷ MARQUES. *Sebastião Nunes*, p. 38-39.

O autor-narrador recupera os discursos esquecidos “determinando uma outra divisão do sensível”.¹⁴⁸

Como instrumento político (de guerrilheiro), o texto enciclopédico de Nunes mina ou difunde, pouco a pouco, a “verdadeira” história do Brasil, ou instaura na imaginação a não-alienação frente à realidade e à história do país, uma vez que no “modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política”.¹⁴⁹ Ao escolher a sátira, o autor legitima o gesto rancieriano do “representativo e estético”, pelo qual fingir não é propor engodos, mas elaborar estruturas inteligíveis:

A separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes. Este autonomiza as formas das artes no que diz respeito à economia das ocupações comuns e à contra-economia dos simulacros, própria ao regime ético das imagens. É precisamente o que está em jogo na Poética de Aristóteles. As formas da mimeses poética são aí subtraídas à suspeita platônica relativa à consistência e à destruição das imagens. A Poética proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem contas a prestar quanto à “verdade” daquilo que diz, porque em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenação entre atos.¹⁵⁰

A consciência do narrador (como a do leitor) foi formada pelo conjunto de discursos interiorizados ao longo de sua experiência e através da função criativa do discurso, e todas as apropriações têm *História do Brasil* como espaço de conflito e de heterogeneidade. Segundo Vera Pallamin, “a racionalidade própria da política é a racionalidade do dissenso”,¹⁵¹ no qual a ação política, pelo desentendimento, romperia com as relações de dominação, podendo ser

¹⁴⁸ RANCIÈRE. *A escrita política*, p. 8.

¹⁴⁹ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vagalumes*, p. 60.

¹⁵⁰ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 52-53.

¹⁵¹ PALLAMIN. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière, p. 8.

alteradas. A política não teria um lugar próprio e é um “trabalho de atos subjetivação realizados em nome da igualdade, que desafiam a ordem em vigor da ação, percepção e pensamento”.¹⁵²

Não se trata, então, de reconhecer a obra de Nunes como produto de protesto ou de engajamento ou, ainda, de estetização da política. O texto nuniano é operado sob a racionalidade dissensual, ou seja, o livro vislumbra a possibilidade de fazer ver quem pode tomar parte do comum, sob os ruídos das diferentes vozes apresentadas. Não é uma obra sobre os excluídos; tampouco somente sobre os dominadores, mas a sua constituição estética é um “agir guerrilheiro”, no sentido de que potencializa o próprio pensamento, reorganizando a partilha do sensível e evocando o sensível.

O narrador de *História do Brasil* não está engajado em novas maneiras de partilhar o comum ou se mostra preocupado com novas formas de sociabilidade, mas o faz pela zombaria, pois é inerente à sátira revelar desentendimentos e exibir seu caráter dialógico. A forma de partilhar do narrador é um devir-minoritário, ao boicotar a história pelos xingamentos e pelo disforme; ao denunciar o que ninguém se presta a fazer e, assim, insinuando o novo. Esse mesmo narrador não reorganiza a partilha do sensível, mas denuncia a ausência de igualdade. O “comum” rancieriano “está na origem do conceito marxista de ‘comunismo’, [que] designa um espaço onde os homens constituem a sua subjetividade, constituindo-a sempre socialmente: a dimensão inexoravelmente política”.¹⁵³

No entanto, percebe-se, diante desse consenso, que o narrador faz sua luta política também pela reorganização do comum, que se dá tanto por um movimento liberador quanto restaurador. Liberador por desconstruir uma hierarquia tão consumada (publicar um livro sem o pacto editorial); e restaurador por intervir em uma forma pré-estabelecida (a história do Brasil dos livros didáticos). Age como guerrilheiro, como bem apresentado por Fabrício Marques, em sua obra *Sebastião Nunes*:

Os manuais de guerrilha ensinam que a mobilidade tática, o conhecimento superior do terreno e o adequado poder de ataque são os pontos essenciais de qualquer insurreição bem-sucedida. Os guerrilheiros precisam desenvolver e explorar essas três vantagens em potencial. A primeira é uma mobilidade maior do que aquela que as

¹⁵² PALLAMIN. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière, p. 8.

¹⁵³ GUÉRON. Arte e política: estudos de Jacques Rancière, p. 35.

forças militares convencionais, que se lhe opõem, possuem. A segunda é um conhecimento detalhado e profundo das zonas onde ocorrem as lutas. Sendo naturais do campo de batalha, os guerrilheiros tendem a conhecer melhor a região do que os soldados que nela penetram para restaurar a ordem. A lógica desses procedimentos também vale para a tática de guerrilha cultural de Sebastião Nunes.¹⁵⁴

Ainda segundo Marques, a “guerrilha cultural empreendida por Sebastião Nunes pode-se aproximar a mesma definição aplicada à guerrilha *lato sensu*, ou seja, uma forma de revolta armada e violenta contra o governo e as formas oficiais e institucionais de poder”.¹⁵⁵ Pode-se, nesse sentido, pensar numa guerrilha nuniana, na medida em que o autor tenta minar o sistema literário. Nesse contexto, Pallamin¹⁵⁶ explica que, na lógica promovida pelas partilhas desigualitárias (as quais são perfuradas por lutas e conflitos), somente se pode falar em atualização da igualdade, ou redistribuição do sensível, quando há ataque frontal às relações de subordinação envolvidas, ou seja, às próprias relações de desigualdade.

Nesse caso, para seu trabalho guerrilheiro, o narrador de *História do Brasil* não poderia ter escolhido melhor instrumento que a sátira – que ataca a todos e é eficaz quando se dá em um terreno de desigualdades (onde não há partilha). Nessa guerrilha poética, o narrador nuniano luta pela “distribuição do sensível” participando (inserindo-se) no mesmo sistema de onde retira o seu instrumento de ataque.

Nesse sentido, a sátira aqui estudada seria como o *sabot*,¹⁵⁷ como um instrumento ou dispositivo político capaz de penetrar e disseminar uma mudança na consciência de qualquer leitor e promover o comum, mesmo que em escala pequena ou não barulhenta. No contexto literário, a sátira ocuparia o lugar de “acionador”, em nome do comum, pelo viés do riso. Ao desmascarar os grandes nomes da história, abre um espaço para o engendramento da relação de embate com

¹⁵⁴ MARQUES. *Sebastião Nunes*, p. 7-8.

¹⁵⁵ MARQUES. *Sebastião Nunes*, p. 7-8.

¹⁵⁶ PALLAMIN. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière, p. 8.

¹⁵⁷ MARQUES. *Sebastião Nunes*, p. 7-8. “Uma das táticas mais usadas na guerra irregular e não-convencional era a sabotagem, ou a destruição clandestina da propriedade. Os camponeses franceses e os primeiros operários industriais descobriram o valor do *sabot*, ou sapatos de madeira, como armas destrutivas. Durante as greves ou recessos, um *sabot* atirado dentro da maquinaria ou simplesmente sapateado sobre qualquer objeto produzia uma quantidade considerável de danos”.

o dominador e de empoderamento dos desiguais. Assim sendo, *História do Brasil* opera uma sabotagem, como prática subversiva de linguagem poética dentro do sistema literário.

O autor de *História do Brasil*, como artesão e intelectual, faz uso desses domínios e é pela sátira que o seu poder se expande, pois esta tem a maleabilidade de deixar-se incorporar e tomar emprestado diferentes gêneros a seu favor. O autor, por conhecer o terreno (sistema e/ou comunidade do livro e das artes), domina tanto a iconografia quanto a história, e faz a sua obra circular no meio literário. Assim, por apresentar as três vantagens em potencial do “manual de guerrilha”: mobilidade tática (sátira com sua vitalidade indestrutível – cosmovisão carnavalesca), o conhecimento superior do terreno (domínio do sistema literário e da história) e o adequado poder de ataque (domínio do dizível e do visível), pode-se afirmar que, em *História do Brasil*, Nunes possui o domínio de um guerrilheiro.

A metáfora de guerrilha, em Nunes, guarda uma ambiguidade difícil de ser anulada: essa postura ambígua oscila entre a intervenção do intelectual no mercado e na sociedade de consumo e a necessidade de estar no mercado; balança entre uma sociedade em que só interessa o homem enquanto consumidor, e não como agente social, e o ímpeto de colocar em prática a guerrilha cultural, utilizando-se das próprias “armas” oferecidas por linguagens como a poética, a jornalística e a publicitária.¹⁵⁸

História do Brasil aciona subjetividades políticas, na tentativa de minar o sistema literário, constituindo um dispositivo que preenche o lugar de uma tática, diferentemente de uma estratégia. Essas foram distinguidas por Michel de Certeau da seguinte forma:

Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. [...] Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro. Gesto da modernidade científica, política ou militar. [...] O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Permite capitalizar vantagens conquistadas, preparar expansões futuras e obter assim para si uma independência em relação à variabilidade das circunstâncias. É

¹⁵⁸ MARQUES. *Sebastião Nunes*, p. 7-8.

um domínio do tempo pela fundação de um lugar autônomo. [...] A tática não tem lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia von Bullow, e no espaço por ele controlado. [...] Aproveita as ocasiões e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia.¹⁵⁹

A partir da articulação de diferentes vozes e do gesto do recortar e colar, montando uma nova versão dos assuntos escolhidos, do autor-narrador de *História do Brasil* constrói um discurso e pratica sua tática com criatividade, propondo pequenos devires do riso, ao contrário daqueles que somente objetivam “capitalizar vantagens conquistadas, preparar expansões futuras”, nas palavras de Michel de Certeau. O autor-narrador nuniano, como já foi afirmado, é do campo do dizível e do visível, e, por isso, brinca trabalhando. Se a “tática é determinada pela ausência de poder assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder”,¹⁶⁰ o autor-narrador, mesmo com sua maleabilidade, sua perspicácia e com o domínio da palavra, pode ser um fraco, num contexto de guerra.

Michel de Certeau adverte que a arte de dar um golpe é “o senso da ocasião” e que,

quanto maior um poder, tanto menos pode permitir-se mobilizar uma parte de seus meios para produzir efeitos de astúcia: é com efeito perigoso usar efetivos consideráveis para aparências, enquanto esse gênero de “demonstrações” é geralmente inútil e “a seriedade da amarga necessidade torna a ação direta tão urgente que não deixa lugar a esse jogo”. As forças são distribuídas, não se pode correr o risco de

¹⁵⁹ CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p. 98-100.

¹⁶⁰ CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p. 101.

fingir com elas. O poder se acha amarrado à sua visibilidade. Ao contrário, à astúcia é possível ao fraco, e muitas vezes apenas ela, como “último recurso”: “Quanto mais fracas as forças submetidas à direção estratégica, tanto mais esta estará sujeita à astúcia”. Traduzindo: Tanto mais se torna tática.¹⁶¹

Pode-se pensar que o autor-narrador está distante de ser um estrategista, pois, estando no campo do visível e do dizível, está no campo da aparência, o que o torna um alvo vulnerável, rapidamente. Possui astúcia e a pratica na criatividade e organização do seu dispositivo político: a enciclopédia. Assim, a sua tática é mobilizar a sua comunidade, e ele a realiza. Sua astúcia é o seu melhor instrumento: criatividade e ataque pelo riso,¹⁶² pois este “cria a pausa necessária para a recuperação e táticas futuras”.¹⁶³

Nesse contexto de guerrilha, o autor-narrador ressignifica ações históricas, como a vida do guerrilheiro, “dom-quixote da revolução brasileira”, Carlos Lamarca, no verbete “Guerra de Guerrilha”. A luta política de Lamarca é misturada com a vida pessoal, a linguagem literária é evocada como ofício de guerrilha: “Para tão extraordinária tarefa teriam sido imaginados os poetas, rudes e exaltados guerrilheiros das palavras”. No verbete, as palavras “sonhava” e “nirvana” são remetidas às notas de rodapé: Em “sonhar”, recorre-se ao texto de Jorge Luis Borges, citado na nota 1: “La mente que uma vez los sueño volverá a soñarlos; mientras la mente siga soñando, nada se habrá perdido”. Já o substantivo “nirvana” constitui um convite ao texto de Mircea Eliade, citado na nota 2, mimetizando a temática da morte:

Guerra de Guerrilha

A carta-diário de Carlos Lamarca, dom-quixote da revolução brasileira, escrita durante alguns poucos dias entre junho e agosto de 1971, é o auto-retrato de um alquimista solitário apaixonado por uma morta (pois enquanto ele, no estorricado sertão baiano, sonhava com a totalização, erótico-social deste enorme país mongoloide, ela morria fuzilada em Salvador, Bah!)

¹⁶¹ CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p. 101.

¹⁶² BAUMAN. Medo e riso. In: *Em busca da política*, p. 66-70.

¹⁶³ BAUMAN. Medo e riso. In: *Em busca da política*, p. 66-70.

E lá estava ele: ex-capitão, ex-amante, à sombra de uma árvore queimada, sonolento ao sol, escrevendo a impossível carta-alquímica de materialização de uma morta.

(Para tão extraordinária tarefa teriam sido imaginados os poetas, rudes e exaltados guerrilheiros das palavras, em nada parecidos com as asquerosas lavadeiras da linguagem, maledicentes e lamurientas, em que se transformaram.)

E então, o quê? Só isto: na carta-diário que não teria existido se ela estivesse lá, junto dele, que só foi escrita, e em forma de carta, porque ela não estava ali, junto dele, nua e guerrilheira, suspirando e atirando, amando e sonhando, morrendo e gozando, lá, no testamento-carta, ela estava viva, começando já a responder, a confessar-se saudosa e solitária, enquanto em Salvador, Bah!, seu corpo esfriava, o coração estrangulado, o cérebro frio, as vísceras começando a derreter, e a feder.
[...]

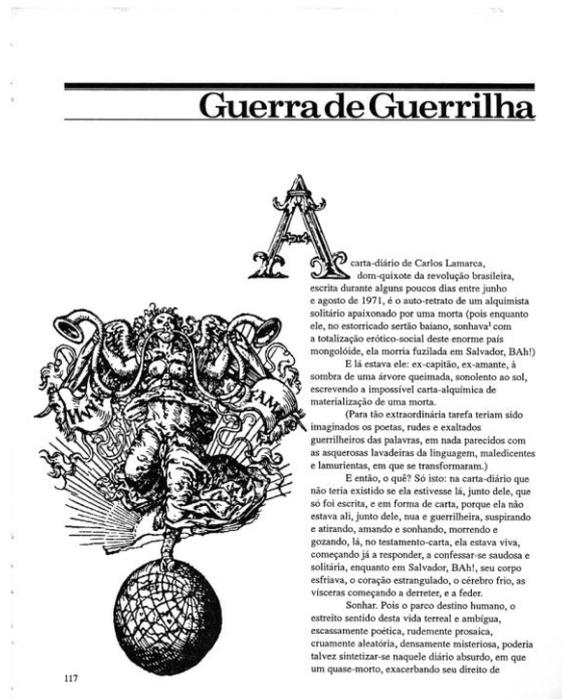


FIGURA 7: Verbetes “Guerra de Guerrilha”, *História do Brasil*, p. 117.

Outro verbete que se presta a denunciar a ordem estabelecida é o verbete “Lampião”. Nele, o título com o nome do guerrilheiro “Lampião” não faz correspondência com o texto, tampouco explica sobre sua guerrilha no sertão e, ainda, não aborda sua vivência, confirmando ou contestando sua política. O texto do verbete dispersa o leitor com outra narrativa fantasiosa,

trazendo o cotidiano de Maria (Maria Bonita) – uma vida simples apesentada no texto com o exagero de onomatopeias. O cangaceiro fica em segundo plano, como também na citação, pois, embora seja novamente identificado pelo nome, como no título do verbete, que remete à nota com a citação do mineralogista inglês John Mawe, perde espaço para a “mulata, criada nos arredores de Barriga Negra”, que lutava ferozmente com tigres. Na imagem que acompanha o texto, há uma figura feminina, com rosto delicado, e dois esqueletos de aves – como se fossem domesticadas. Ela olha para o leitor com uma expressão triste e desarticula da imagem de mulher valente que o imaginário popular guarda da cangaceira Maria Bonita. E tampouco representa a mulata da qual trata o texto.

Lampião

Maria expulsou da cozinha, com vassouradas furiosas, um bando de galinhas que teimava em catar migalhas no chão de terra batida:

- Plaft ! Schlapt! Plaft! Schlapt!

Irritadas, as galinhas bateram sonoras asas e fugiram em carreira desabalada para o sol a pino:

— Cococoricoricooooooooooooooooooooooooooooó!

Um cachorro velho, cheio de bernes e pulgas, que lambia distraído feridas antigas e recentes, assustou-se com a gritaria e ergueu-se de um pulo:

— Au! au! au! au! aughrrrauuu!

[...]

— Miauu... miauuu... miauuuu...

Alguns patos, que se banhavam em pequeno lago para resfriar as penas do intenso calor, embora tal água estivesse tão quente quanto a poeira e os vermes, continuaram no bem-bom, pouco se lixando para a gritaria vizinha.

A porteira gemeu — heieieieinn...heeeiieein [...].¹⁶⁴

¹⁶⁴ NUNES. *História do Brasil*, p. 135.

caracteres também irão predominar, só que na voz de Robert Southey, ao retratar os indígenas: “O achatamento artificial do nariz, bem como o cuidado com que arrancavam a sobrancelhas e pestanas [...] hediondamente os desfigurava; vindo ainda o modo selvagem [...]”.¹⁶⁵

A banalidade com que são tratados os presidentes encena a recusa em aceitá-los como autoridades e, no refrão “Lá fora o povo aplaudia, não sei por quê”, como denúncia à passividade do eleitor, ecoa a observação já presente, em 1641, na obra de Jorge Rodrigues, “Relaçam da Aclamação ao Senhor Rey Dom João o IV...”: “que o Povo pluralizava com notável aplauso sem saber, porque, como nem a que se victoreava tanto”. O narrador, às vezes, parece não pertencer a classe nenhuma, uma vez que, com o seu deboche, ataca tanto o dominante quanto o dominado. Talvez seja outra tática: a de confundir. E a convenção que se estabelece com o leitor é a de desvelamento, e “o enunciado fictício é recebido exatamente pelo que é – nem realidade, nem mentira – porque o escritor e o leitor juntos combinam suspender as regras normais da asserção”.¹⁶⁶ Na colagem que ilustra os dois verbetes, aparecem seis caveiras em cada um, aludindo à ideia de morte, uma vez que todos são “ex-presidentes”, pois já faleceram, como é retratado o Presidente nº VI. Afonso Pena:

Foi o primeiro presidente a morrer no palácio do Catete, lançando mais uma moda presidencial. Foi infeliz, no entanto, como se sabe: a moda custou a pegar. Governou de 1906 a 1909, quando voltou aos braços do criador dos homens, sendo recebido, suponha, com as honras devidas aos chefes de estado. Lá fora o povo aplaudia, não sei por quê.¹⁶⁷

¹⁶⁵ NUNES. *História do Brasil*, p. 171.

¹⁶⁶ RANCIÈRE. *A escrita política*, p. 37.

¹⁶⁷ NUNES. *História do Brasil*, p. 172.

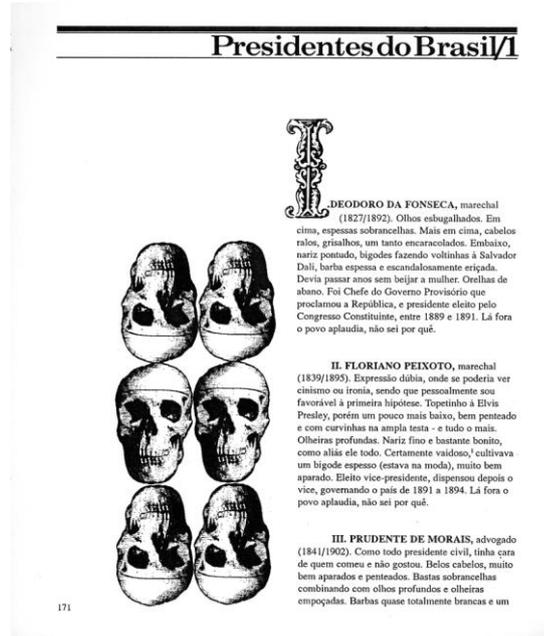


FIGURA 9: Verbetes “Presidentes do Brasil/I”, *História do Brasil*, p. 171.

O subtítulo da obra de Nunes, “Novos estudos sobre guerrilha cultural e estética de provocação”, antecipa ao leitor o tom sarcástico do livro e legitima a linguagem como seu instrumento de guerra. Como artesão, arma sua defesa e seu ataque no exercício e domínio da linguagem do visível e do dizível. Se “as invenções são produto da necessidade e não o contrário”,¹⁶⁸ como artesão inventivo, pode-se designar o ofício do narrador de *História do Brasil* como um mestre *bricoleur*, como bem esclarece Gabriela Gusmão, em sua obra *Rua dos inventos*, ao homenagear os inventores ordinários:

Considero esses engenhos informais – no sentido de seu natural despojamento, da informalidade característica dos métodos empregados na rua [...]. Vindos de um impulso interno que atende a necessidades específicas, não têm sua forma submetida a imposições do mercado ou da academia. São artefatos tecnicamente desvinculados de expectativas convencionais, embora apresentem forma própria, intencional e autêntica. Podem ser vistos como marginais, por se realizarem à margem do sistema industrial e do mercado de consumo; fora do âmbito da sociedade dominante ou, até mesmo, da lei. Ocorre, entretanto, que inventores e inventos estão inevitavelmente inseridos nesta mesma sociedade, por mais que tentem impor-lhes o rótulo de

¹⁶⁸ Frase do geógrafo Milton Santos, em: PEREIRA. *Rua dos inventos*, p. 25.

exclusão. Anônimos, eis que de autoria não conhecida. Ainda que, cabe assinalar, se em tais criações e assinatura não é firmada, cada peça carrega, não obstante a personalidade do autor.¹⁶⁹

O narrador de *História do Brasil* tem o domínio sobre o manual e o intelectual; com isso faz do seu trabalho o seu lazer, pois, caso contrário, não teria tempo para a sua guerrilha. Apropriador, como Marcel Duchamp, renomeia; re-citador, traz imagens do passado como ícones, contextualizando-os e “age segundo uma prática fragmentária, dando voltas e contornos”. O autor-narrador é um *bricoleur*, termo usado pelo estruturalista Lévi-Strauss¹⁷⁰ para nomear “o pensamento selvagem”, dos povos primitivos:

o bricoleur é definido por sua instrumentalidade. E, por essa razão, ele nunca pode parar de coletar e guardar fragmentos [...]. A recomposição desses fragmentos, restos e pedaços, misturados com muitos outros, tem sempre como resultado uma forma completamente diferente daquela de onde eles provêm. [...] Sua “poesia” reside justamente na dimensão aleatória do resultado, sempre inesperado e intermediário...¹⁷¹

A partir da astúcia do *bricoleur*; do riso carnavalesco; de uma leitura desencantada da história; da lógica da multiplicidade e percepção rizomática,¹⁷² faz-se, em *História do Brasil*, a oposição ao pensamento binário e ao enraizamento, ultrapassando fronteiras; abrangendo os sem vozes (ruídos e barulhos) para o campo da visibilidade. É a luta contra o assujeitamento que Sebastião Nunes opera com sua escrita, ao ignorar as regras e, acima de tudo, como artífice, representa

¹⁶⁹ PEREIRA. *Rua dos inventos*, p. 24-25.

¹⁷⁰ Para o etnólogo (como para Gérard Genette), o universo instrumental do *bricoleur* (como o do crítico literário) é, por definição, “fechado”, e “a regra do seu jogo é a de sempre se virar com os meios de bordo”. Aqui, a diferença entre o objeto natural e o simulacro se expressa pela passagem de um dado conjunto instrumental a um conjunto a se realizar, sendo que a diferença entre eles vai ser instaurada pela disposição interna das partes. Tal semelhança (de instrumento) e tal diferença (de disposição interna), circunscritas ambas ao mesmo, se explicam pelo duplo estatuto que cada elemento do conjunto instrumental comporta em si; cada um é ao mesmo tempo concreto e virtual. Se situa cada um deles a meio-caminho entre o “preceito” (*percept*) e o “conceito” (*concep*). E é por isso, conclui Lévi-Strauss, que o signo pode englobar tal elemento filosoficamente, na medida em que ele é um intermediário entre a imagem e o conceito, como lhe tinha ensinado Saussure. Cf.: SANTIAGO. *Análise e interpretações*, p. 10-11.

¹⁷¹ JACQUES. *Estética da ginga*, p. 24-25. Paola Berenstein Jacques aplica o conceito de *bricoleur* na arquitetura vernacular, do qual me apropriei aqui, aplicado à obra do poeta Sebastião Nunes.

¹⁷² Corresponde ao termo cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, ao constituírem a desconstrução da forma de pensar.

uma condição humana especial: a do engajamento¹⁷³ com a sua obra estético-política que, de modo inerente, é partilha de uma divisão do sensível.

Se a estética (distribuição do sensível) legitima a efetividade do pensamento e está contida na base de toda a política, definindo como experiência e configurando os espaços e fronteiras, pode-se entender a enciclopédia *História do Brasil* como intrusa, riso pela sacanagem, demolidora da visão hegemônica, tática de guerrilha que oferece ao sujeito uma forma de experimentar uma consciência de si e um jeito carnavalizante de olhar a história, o que a legitima como dispositivo estético-político que se institui através da guerra.

¹⁷³ SENNETT. *O artífice*, p. 30.

CAPÍTULO 2

Texto e imagem em *História do Brasil*, de Sebastião Nunes

Sonhar. Pois o parco destino humano, o estreito sentido desta vida terreal e ambígua, escassamente poética, rudemente prosaica, cruamente aleatória, densamente misteriosa, poderia talvez sintetizar-se naquele diário absurdo, em que um quase-morto, exacerbando seu direito de liberdade e altivez, circunscreve em seu amor a uma recém-morta, no entanto altiva e livre, apaixonada e solitária.

Sebastião Nunes, verbete “Guerra de Guerrilha”, *História do Brasil*.

2.1 *História do Brasil*: enciclopédia, “não-livro” ou livro de artista?

História do Brasil: (Novos estudos sobre guerrilha cultural e estética de provocação), de Sebastião Nunes, obra paródica e de título homônimo às obras dos modernistas Oswald de Andrade (*História do Brasil*, 1925) e Murilo Mendes (*História do Brasil*, 1932), traz a técnica da montagem fragmentada e apresentação por verbetes – iniciando com A (“Abertura dos portos”) e terminando com V (“Villa-Lobos”). Sob a forma de aforismos, o autor postula seu lugar de narrador-historiador e aciona o repertório de historiadores, gestos de outros literatos, conduzindo a ficção literária; assim, nunca escreve sozinho. Com o humor gráfico e a simplicidade do resultado, retoma, desse modo, procedimentos da antropofagia (paródia), do concretismo (jogo com as palavras e imagens), da poesia marginal (“geração mimeógrafo”), configurados no suporte livro, que pode ser analisado como enciclopédia, almanaque ou livro de artista – vários gêneros no mesmo objeto.

Trata-se de uma obra literária híbrida, na qual os interstícios do verbo e do *design* gráfico – significados discursivos – não se entrelaçam, mas, juntos, formam um significado poético: sátira política traduzida pela plástica. A história do Brasil é recontada com descrença absoluta, por meio de uma rede de textos com várias apropriações verbais em forma de paráfrases, paródia e pastiche, além de práticas intertextuais, como a citação, a alusão e a epígrafe.

Para confirmar os seus verbetes, o narrador-historiador dialoga com o leitor, com o próprio texto e com as inúmeras citações, e aproveita para fazer um tratado enciclopédico da história da literatura brasileira e de sua herança europeia. Promove uma revisitação a Camões, Cervantes, Bocage, Jorge Luis Borges, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, James Joyce, Machado de Assis, aos poetas árcades, barrocos e modernistas, assim como a inúmeros

historiadores e economistas que, de algum modo, retrataram e desenharam o Brasil. Essa escolha pela relação texto-contexto assume sua linhagem esquerdista, trazendo, ainda, nomes de revolucionários, anarquistas, relatos de viagens, anedotas, poesias, autos, leis, cartas e outros. Na maioria das notas de rodapé, não há correspondência entre estas e suas indicações, recurso que falseia a própria escritura, intencionalmente traída.

A *História do Brasil*, de Nunes, é uma herança oswaldiana, reapropriação paródica da tradição cultural e literária, e também “partilha de uma herança – a herança modernista”, de manifestos transgressores.¹⁷⁴ A *História do Brasil*, do poeta Murilo Mendes, publicada em 1932, mais tarde foi renegada pelo autor, devido ao tom satírico e humorístico empregado ao longo dos sessenta poemas que a compõem. Também uma paródia da obra homônima de Oswald de Andrade, o texto de Mendes caracteriza o “modernista da primeira fase: a fase dos poemas-piadas, das antropofagias, do ‘vamos descobrir o Brasil’”,¹⁷⁵ fazendo da sua escritura um espaço de subversão e transgressão, de humor e ironia. Tanto Oswald de Andrade e Murilo Mendes quanto o modernista tardio Sebastião Nunes se valem de leituras múltiplas.

A obra de Nunes, certamente, não se arvora em defesa da literatura, mas da sátira-política e, mesmo assim, com sua latente temática nacionalista, opta pela colagem visual e verbal como lugar potente para realizar a transformação da literatura, tendo em vista algo que se encontra “além do nível estético, o que está atrás do texto, ou seja, o mundo intelectual, político, em que se insere o seu caráter semiótico”.¹⁷⁶ Assim, como dissemos no capítulo introdutório deste estudo, a singularidade de Sebastião Nunes e sua visão desencantada do Brasil resultam numa literatura de resistência, o que se constata também em outras obras de sua autoria: *Somos todos assassinos* (1980), *Sacanagem Pura* (1995), *Decálogo da classe média* (1998) e *Antologia mamaluca I, II* (1988, 1999) e, ainda, *Elogio da punheta & O mistério da pós-doutora* (2004).

História do Brasil teve duas edições: a primeira, de 1992, foi lançada pela editora do próprio Nunes – Dubolso/Sabará, em parceria com a Mazza/BH. Já a segunda edição, em 2000, saiu pela editora Altana/SP, ainda que a ficha catalográfica a identifique como 1ª edição. Constam ainda dessa ficha, como Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) pela Câmara Brasileira do Livro: I. Brasil – História – Humor, sátiras, etc. O registro em Índices para

¹⁷⁴ CASA NOVA. *Fricções: traço, olho e letra*, p. 128.

¹⁷⁵ PICCHIO. Pequena história da *História do Brasil* de Murilo Mendes, p. 5.

¹⁷⁶ MOREIRA. *Aurea mediocritas*, p. 84.

catálogo sistemático traz: 1. Brasil: História: Tratamento Humorístico; 2. Brasil: História do Brasil: Tratamento Humorístico; 3. Brasil: História: Ficção; 4. História do Brasil: Ficção. A primeira edição apresenta formato maior que a segunda e, embora as capas sejam diferentes, o miolo permaneceu semelhante, com a pequena alteração da inserção de uma vinheta (o desenho de uma aranha) que acompanha os números das páginas. Nesta tese, foi escolhida a primeira edição para análise e crítica, por oferecer mais elementos anticanônicos do que a versão comercial paulista, que também apresenta produção e editoração do próprio autor.

A obra *História do Brasil*, com seus 93 verbetes ilustrados, segue as regras da diagramação e possui a sequência da disposição dos elementos constitutivos de um livro. A publicação apresenta elementos pré-textuais (falsa folha de rosto, folha de rosto, dedicatória, epígrafe, agradecimentos, sumário), textuais, pós-textuais (bibliografia, fonte das ilustrações). Entretanto, é identificada por Nunes como “enciclopédia”, embora uma compilação de verbetes possa ser qualificada tanto de enciclopédia quanto de dicionário.

O termo “enciclopédia” é mencionado na segunda edição, de 2000, após a folha de rosto, na “Nota a esta edição”:

DESOCUPADO LEITOR: Como se trata de modesta embora proposital colcha de retalhos estilística (*sic*) (ou de retalhada colcha de estilos proposital), recomendo que leia este livro como se folheia qualquer **enciclopédia**: aos saltos e aos bocejos. Assim, escolha ao acaso um verbete e passe-lhe os olhos por cima. Se não gostar, ou lhe parecer enfadonho, fuja dele como o diabo da cruz: é que não presta. Se, ao contrário, gostar, procure outros que se assemelhem e os desfrute, de enfiada ou aos saltos. [...] Aí ficará menos pedante, ainda mais empolado, o pedante objetivo desta empolada História.¹⁷⁷

A sátira nuniana abarca e traz a desordem de outros gêneros e tipologias textuais: citações, textos anônimos, cartas, comentários, pornografia, leis, excesso de adjetivações, afasias, consonantização, palavras inventadas, onomatopeias, gírias, provérbios, coloquialismos, metáforas, sátiras, heresias, recibos, receitas, repetições, poesias, trovas e piadas. Essa relação permeia os 98 “verbetes” de *História do Brasil*. Segundo o *Dicionário de gêneros textuais*:

¹⁷⁷ NUNES. Nota a esta edição. In: _____. *História do Brasil*, 2000, s/n. (O negrito é nosso).

cada entrada (v.) de dicionário (v.), enciclopédia (v.), glossário (v.), etc. constitui um verbete. Cada verbete se caracteriza pelo conjunto das acepções, das definições, exemplos e outras informações específicas. Predomina a linguagem referencial das definições, feita de maneira objetiva, com correferências a vários campos do conhecimento, as chamadas rubricas.¹⁷⁸

No mesmo campo semântico, tem-se a definição de “compêndio”: “livro que contém o resumo, noções ou diretrizes relativas a uma teoria, ciência, doutrina, disciplina, etc., cujos textos geralmente apresentam um estilo didático e instrucional”,¹⁷⁹ enquanto a definição para “enciclopédia” é:

obra, em **forma de dicionário** (v.), isto é, que, seguindo o critério de apresentação alfabético ou temático dos verbetes (v.) ou artigos (v.), reúne, de maneira muito abrangente, os conhecimentos humanos ou apenas um domínio deles e os expõe de maneira ordenada e metódica.¹⁸⁰

Além das regras editoriais, a disposição ordenada dos verbetes, pelo alfabeto, de caráter explicativo, a obra de Nunes abrange assuntos específicos da história do Brasil e, dadas as suas características, pode ser consultada aleatoriamente, como “se folheia qualquer enciclopédia”¹⁸¹ ou dicionário.

Embora os termos “enciclopédia” e “dicionário” se aproximem da ideia de compilação, o *Dicionário de gêneros textuais* classifica a enciclopédia como “obra em forma de dicionário” e aponta a seguinte a definição para dicionário:

compilação completa ou parcial de unidades léxicas (palavras, locuções, afixos, etc.) ou de certas categorias específicas de uma língua, organizadas numa ordem convencionada, geralmente alfabética, que pode fornecer, além de definições, informações sobre sinônimos, antônimos, ortografia, pronúncia, classe gramatical, etimologia, etc. [...] Na lexicologia, por extensão de sentido, dicionário pode ser usado

¹⁷⁸ COSTA. *Dicionário de gêneros textuais*, p. 176.

¹⁷⁹ COSTA. *Dicionário de gêneros textuais*, p. 176.

¹⁸⁰ COSTA. *Dicionário de gêneros textuais*, p. 176. (o grifo é nosso)

¹⁸¹ COSTA. *Dicionário de gêneros textuais*, p.164.

como equivalente a glossário [...] com compilações várias, ou de vocábulos, de opiniões, ideias ou de informações sobre alguma área do saber ou fazer humanos.¹⁸²

Ambos possuem verbetes e são organizados pela ordem alfabética; “o texto das enciclopédias, de modo geral, é impessoal, objetivo, sem marcas de autoria”.¹⁸³ Organizada a partir do idealismo dos autores Denis Diderot e Jean Le Rond d’Alembert, nesse caso, inspirados por André Le Breton, um livreiro liberto do mercado erudito das obras acadêmicas, a *Encyclopédie* foi publicada entre 1751 e 1789; nela, os dois iluministas dispuseram um conjunto de conhecimentos, de diferentes áreas, em 35 volumes, oferecendo uma pluralidade de usos.

De natureza antirreligiosa, criaram verbetes irônicos, com referências que vão desde o Espírito Santo até as vestimentas do papa. Criticada como objeto idealizado pela classe burguesa, segundo Karl Max, a *Encyclopédie* continha elementos que faziam dela “uma fonte de considerável importância para a história da indústria e da tecnologia”,¹⁸⁴ mas jamais seria uma enciclopédia completa, que abrangesse totalmente os vários campos do saber, pois nenhuma obra impressa é infinita.

Em “O exercício enciclopédico”,¹⁸⁵ Maria Esther Maciel compreende que a *Encyclopédie* “viável, dentro dos parâmetros da modernidade do século XVIII, não podia ser senão essa versão reduzida do mapa multidimensional dos saberes, dadas as exigências de racionalidade no processo de organização do conhecimento”,¹⁸⁶ pois eram vastas as referências de diferentes campos disciplinares para abarcar todas as informações, dentro dos campos da História, das Ciências, da Filosofia e das Artes, “a partir de três divisões ou propriedades do conhecimento humano: a memória, a razão e a imaginação”.¹⁸⁷

Essa prática de inventariar, catalogar, redizer, reorganizar sob outro prisma persegue a humanidade e, entre outros, o “objetivo da *Encyclopédie* não era apenas compor um inventário

¹⁸² COSTA. *Dicionário de gêneros textuais*, p. 83.

¹⁸³ COSTA. *Dicionário de gêneros textuais*, p. 83.

¹⁸⁴ A enciclopédia como fonte para a história da indústria no século XVIII. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/12800/1/Jos%C3%A9%20M.Amado%20Mendes%202023.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2013.

¹⁸⁵ MACIEL. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, p. 21-30.

¹⁸⁶ MACIEL. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, p. 23.

¹⁸⁷ MACIEL. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, p. 22.

de informações e referências, mas também definir um método coeso para reunir dados e princípios ainda a serem descobertos”;¹⁸⁸ e assim, surgira, como toda enciclopédia, com a atribuição paradoxal de incluir, excluindo.

Todas as obras que, de certa forma, agrupam ou classificam, não surgem para abarcar a integralidade dos conhecimentos, e, sim, para redizer o que já foi contemplado ou materializá-lo; para reorganizar poeticamente; para repetir e exaurir as fronteiras das hierarquias impostas pela fragmentação. E é nesse espaço que a *História do Brasil* pode ser inserida: no estranho conjunto de verbetes, de anti-heróis, de grotescos e de encontros carnavalizados, porque a “enciclopédia é o território por excelência desse conjunto de dispositivos taxinômicos. Todos eles, de caráter móvel e intercambiável, indiciam a diversidade de formas com que buscamos organizar a ordem desordenada da vida”.¹⁸⁹

Outra obra que pode ser tratada como um dicionário não convencional é o *Dicionário Kazar*: romance-enciclopédia em 100.000 palavras, de Milorad Pávitch, que traz na capa a seguinte informação: “Esta é a EDIÇÃO FEMININA do Dicionário. A EDIÇÃO MASCULINA é quase idêntica. QUASE. Você deve saber que UM PARÁGRAFO é crucialmente diferente. A escolha é sua”.¹⁹⁰ Composto por verbetes, senhas e registros, como os livros santos e as palavras cruzadas, o *Dicionário Kazar* engloba “O Livro Vermelho” (fontes cristãs), “O Livro Verde” (fontes islâmicas) e “O Livro Amarelo” (fontes hebraicas): “e para todos os nomes ou noções marcadas aqui por uma cruz, um quarto crescente, ou pela estrela de Davi, ou outro sinal, é convencional buscar no livro correspondente deste dicionário uma informação mais pormenorizada”.¹⁹¹

No sumário, o leitor encontra o “modo de usar o Dicionário”:

[o leitor] poderá atravessar o livro como uma floresta, de sinal em sinal, orientando-se pela estrela, pela lua e pela cruz [...]. Desse modo, cada leitor criará seu próprio livro, como uma partida de dominó ou de baralho, recebendo deste dicionário, como de um espelho, tanto enquanto nele investir, pois – está escrito nesta enciclopédia – não se

¹⁸⁸ MACIEL. *As ironias da ordem*: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais, p. 23.

¹⁸⁹ MACIEL. *As ironias da ordem*: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais, p. 30.

¹⁹⁰ PÁVITCH. *O dicionário Kazar*, p. 20.

¹⁹¹ PÁVITCH. *O dicionário Kazar*, p. 20.

pode receber da verdade mais do que nela se investiu. Além disso, não se é obrigado a ler este livro por inteiro; pode-se percorrer metade dele, ou apenas uma parte, e ficar por aí, como acontece geralmente com os dicionários.¹⁹²

No “romance-enciclopédia” de Pávitch, nos “Fragmentos conservados do prefácio da edição original de Daubmannus”, cuja data de publicação é 1691, há uma advertência ao escritor a respeito do leitor, a qual justifica a multiplicidade de formas de leituras do *Kazar*, até mesmo pela direção diagonal:

4. No que diz respeito a vós, os escritores, pensai sempre no seguinte: o leitor é um cavalo de circo ao qual é preciso ensinar a esperar, após cada tarefa bem feita, um pedaço de açúcar como recompensa. Se o pedaço de açúcar falta, nada sobra da lição. Quanto aos que julgam um livro, os críticos literários, são como os maridos traídos: sempre os últimos a ficarem sabendo.¹⁹³

Existem diferentes obras literárias de caráter combinatório, de livre escolha quanto ao modo de usá-las, além dos dicionários e enciclopédias, e, nesse jogo de dispersar o leitor, direcionando-o para outros lugares, ao sabor infinito da leitura, consolida-se o reconhecimento do seu poder. Isso acontece em obras deixadas em aberto, quando o leitor é convidado a terminá-las, a exemplo de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, ou que remetem para o inacabado da escrita e da leitura, como *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, ou, ainda, volumes com capítulos intercambiáveis, cuja leitura também é determinada pelo leitor: *Mobile*, de Michel Butor; *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar; *Diário de um ano ruim*, de J. M. Coetzee; as inúmeras combinações de frases ou livro metamórfico de Raymond Queneau, *Cent Mille Millions de Poèmes*, bem como alguns livros de artista.

De certa forma, os jornais e periódicos sempre ofereceram ao leitor uma experiência similar de “como se folheia qualquer enciclopédia”. Considerada tal flexibilidade, destaca-se o *Jornal Dobrabil*, de Glauco Mattoso. Primeiramente disponível em fólios, mesmo compilados e encadernados, eles preservaram ao leitor o caráter de livre escolha:

¹⁹² PÁVITCH. *O dicionário Kazar*, p. 21.

¹⁹³ PÁVITCH. *O dicionário Kazar*, p. 23.

[...] sempre autointitulados “números hum”, constituídos de folhas avulsas, datilografadas artesanalmente numa máquina Olivetti (com uso peculiar do meio espaço, da entrelinha e das fontes tipográficas usadas nos grandes jornais), xerocopiadas, dobradas e endereçadas, entre 1977 e 1981, a um número bastante restrito de destinatários. O próprio Mattoso o definiu como um “imperiódico”, “um jornal dadarte”, “um dactylografiti”, cujo nome-trocadilho (com o do Jornal do Brasil) já sublinhava uma orientação satírica que ia da vida política no Brasil da década de 1970 às formas usuais de institucionalização literária e de distinção intelectual.¹⁹⁴



FIGURA 10: Fólio de *Jornal Dobrabil*, de Glauco Mattoso.

¹⁹⁴ SÜSSEKIND. Não-livros, p. 454.

```

*****
* "Sabe o que eu penso da literatura que se
* faz hoje no Brasil? Uma merda. Merda de
* qualquer ângulo que se analise. Não adian-
* ta citar nomes pra objetar. Os nomes citá-
* veis são, ipso facto, exceções. A média do
* que se edita só é aceitável em função da
* nossa abertura de cuca, da nossa não-sele-
* tiva tolerância para com o obscurantismo.
* É tolice acreditar numa geração de escrito-
* res. Há, no máximo, escritores de uma gera-
* ção. O que, no momento, nos falta. Quanto
* às vanguardas, já cansei de dizer que elas
* não podem ser tomadas a sério, senão sati-
* ricamente, pois subvertem a própria serie-
* dade com que são criticadas. Fazer crítica
* da vanguarda é, destarte*, pecar pela base.
* A "função" da vanguarda não é experimentar
* pra instituir a inovação, mas vandalizar
* pra revitalizar a recriação, pois que toda
* criação artística é reinvenção de si mesma.
* Foi muito categórico?" -GLAUCO MATTOSO,
* carta a Nilto Maciel
* (*) Ixe! Peguei isso de ler o Lobato...
*****

```

FIGURA 11: Detalhe do fólio de *Jornal Dobrabil*, de Glauco Mattoso.

Diante dessa estratégia literária de *História do Brasil*, marcada pela falta de hierarquia entre os itens textuais, porém dentro das limitações do livro impresso, com sua organização limitada e sequencial, distribuída em cadernos costurados ou colados, tanto o autor (na produção) quanto o leitor (na recepção) podem acessar o texto e são livres para alterá-lo, assim como os usuários do hipertexto¹⁹⁵ e do hiperlink – ambos espaços digitais de fluxo fluido, vertical e horizontal, descontínuo, com infinitas combinações e desdobramentos de janelas de textos eletrônicos. Sem dúvida, o leitor surpreender-se-á, às vezes, com a linguagem astuta, presente no livro impresso ou no digital, ao acessar os verbetes em ordem alfabética e acabar encontrando uma classificação ilusória e subversiva – como na *História universal da infância*, de Jorge Luis Borges, e na *História do Brasil: (Novos estudos sobre guerrilha cultural e estética de provocação)*, de Sebastião Nunes.

Flora Süssekind nomeou de “não-livros” as astúcias ou método artístico dos oráculos (livros-objetos) de Zuca Sardana, as páginas de jornal de Valêncio Xavier e as antologias de Sebastião Nunes. São obras voltadas para diálogos, segundo ela, “ao avesso”, diferentes dos padrões da forma-livro e das experimentações gráficas que poderiam se encaixar na caracterização dos

¹⁹⁵ Espaço narrativo não sequencial possibilitado pelos computadores; termo cunhado, na década de 1970, pelo especialista em computação Ted Nelson. Cf.: MONEGAL. *Borges: uma poética da leitura*, p. 355.

“livros de artistas”, como forma singular de manifestação cultural. Para a autora, há um gesto de negatividade em relação ao objeto livro:

Num primeiro momento, então, com base sobretudo nesses estudos e nas tensões contemporâneas entre suportes digitais e impressos, o que se vai procurar delimitar são os campos possíveis de compreensão dessa negatividade, levando-se em conta, de um lado, uma tríplice consideração do livro como objeto físico, texto e técnica editorial, e, de outro, a relação entre o efeito de contraste de alguma dessas versões em negativo da produção livresca e as condições históricas específicas do sistema literário brasileiro com as quais parecem dialogar.¹⁹⁶

O desafio que Flora Süssekind impõe é desvendar a relação do objeto livro e a experimentação gráfica que o difere de uma simples produção editorial, normalmente situada no caminho inverso ao que ela nomeia de “não-livros”.

Por contraste, e pelo exame de experiências intermediárias recentes, que tomam o livro e as técnicas de escrita como referência, procuram-se delinear, então, algumas das instabilidades, interações e especificidades próprias aos meios impressos num contexto de expansão do recurso à mídia eletrônica. Passando-se, em seguida, desse esforço de diferenciação, via suporte, entre as práticas de escrita atuais, à investigação de alguns desdobramentos conceituais da expressão “não-livros” e à consideração de estratégias diversas de negação e de exposição, por vezes pelo seu contrário, da fisicalidade e dos aspectos materiais variáveis que, em determinadas circunstâncias históricas, e apontando para domínios particulares da cultura escrita (como os do manuscrito, do jornal, do livro), se encontram entranhados à prática textual.¹⁹⁷

A autora usa a expressão “não-livros” para os textos de escritores que fazem a escolha pela negação da inserção da narrativa no formato livro, o que os diferencia de artistas plásticos que interferem, negam, experimentam o suporte livro. Além das formas híbridas de narrativas, os

¹⁹⁶ SÜSSEKIND. Não-livros, p. 443.

¹⁹⁷ SÜSSEKIND. Não-livros, p. 443.

autores criam vias de leitura que podem delimitar, ainda mais, sua posição ou exclusão do mercado editorial, uma vez que:

são marcados por uma autoconsciência intensificada da base física da escrita, das interações entre aspectos verbais, não-verbais, materialidades e estratégias literárias na dinâmica configuracional e narrativa dos seus folhetos, ensaios, repentes e novelas.¹⁹⁸

Dando prosseguimento à sua linha de raciocínio, Sússekind afirma que o que está em jogo “fundamentalmente, é, de um lado, uma perspectiva crítica pautada numa interferência mútua entre literatura e técnica, aspectos verbais e visuais, matéria literária e propriedades materiais da escrita”.¹⁹⁹ Trata-se, então, de compreender como se dá o jogo do objeto que, pertencente à categoria literatura, é ainda uma obra de experimentação gráfica, mas com uma tiragem que o exclui do lugar de obra de arte ou livro de artista. A pesquisadora não deixa de mencionar o terreno digital, cujo conteúdo de *e-books* e poemas virtuais “apresenta caráter fundamentalmente não-livresco e parece pautar-se em certa homogeneização técnica mesmo de formas discursivas que, a rigor seriam intrinsecamente diversas entre si”.²⁰⁰

É comum, no âmbito do *design* e da literatura infantil, encontrarmos livros que apresentam janelas dentro das páginas, corte diferenciado (também conhecido como faca especial), folhas transparentes (papel acetato) ou páginas cortadas que permitem combinações e o surgimento de novas formas e páginas. Diferentemente, *História do Brasil* é um livro ilustrado com verbetes intitulados, integrante de um processo material de produção, de leitura convencional.

A recusa ao códice seria, para Sússekind e Paulo Silveira, um dos critérios importantes para a afirmação do “não livro”:

Quer se pense esta negação como uma não-textualidade verbal (como a trabalhada por Décio Pignatari e Wladimir Dias Pino nos seus “poemas semióticos”, por exemplo), quer se leve em consideração, sobretudo, uma recusa ao códice (como nos livros-caixa) ou a determinados aspectos livrescos característicos (paginação, opacidade da página, costura, sequencialidade, finitude), quer se trate de um abandono

¹⁹⁸ SÚSSEKIND. Não-livros, p. 443.

¹⁹⁹ SÚSSEKIND. Não-livros, p. 443.

²⁰⁰ SÚSSEKIND. Não-livros, p. 444.

consciente da distribuição regular (como em casos de exemplares únicos, tiragens limitadíssimas, divulgação postal ou privada), essas alterações costumam funcionar como finalizações auto-reflexivas de elementos estruturais do livro, como investigações sobre sua natureza e os usos e suportes contemporâneos da escrita.²⁰¹

História do Brasil possui sequencialidade interna (mesmo com a escolha livre do leitor ao acessar os verbetes); por isso, a obra contraria as exigências do “não livro”, como definido acima. Não apresenta “tensões entre texto e imagem e [produção] de analogias e disjunções enunciativas entre o que contam as imagens e as reproduções de jornal e o material exclusivamente verbal”,²⁰² como a novela *O mez da Grippe*, de Valêncio Xavier, ou as *Antologias mamalucas*, do próprio Sebastião Nunes; tampouco apresenta “alterações no movimento linear, contínuo, progressivo das folhas, no senso limite reforçado habitualmente pelo objeto-livro, e na delimitação de um campo fixo de visualização para a leitura [...]”.²⁰³

A autonomia dos verbetes amplia a leitura e a aproxima do jogo linguístico, processo similar ao que ocorre em obras como *Cent mille milliards de poèmes* (1982), de Raymond Queneau, e *Diário de um ano ruim* (2008), de J. M. Coetzee. No primeiro exemplo, há infinitas possibilidades combinatórias de leitura, devido ao formato picotado em filetes horizontais, permitindo ao leitor combinar os versos. Na obra de Coetzee, o texto fragmentado é oferecido a partir de três narrativas simultâneas, podendo o leitor acessá-las de forma independente, embora tenha a opção de retê-las de uma só vez. Neste romance, as três vozes, lançadas na mesma página, são separadas por um pontilhado; a letra (fonte) impressa em corpo maior é a voz “maior”, ou seja, é a narrativa central. As outras duas pertencem a dois personagens que convivem com o narrador principal.

Em *História do Brasil*, contudo, o leitor somente percebe a aleatoriedade dos verbetes após o início da leitura, pois tal recurso não é explícito, como na obra “picotada” de Queneau; o leitor precisa transpor página após página.

²⁰¹ SÜSSEKIND. Não-livros, p. 443.

²⁰² SÜSSEKIND. Não-livros, p. 457.

²⁰³ SÜSSEKIND. Não-livros, p. 457.

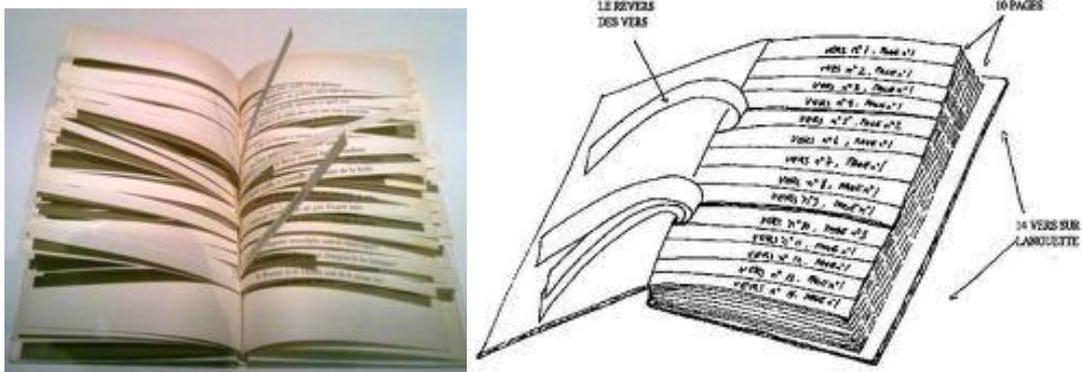


FIGURA 12: *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau.²⁰⁴

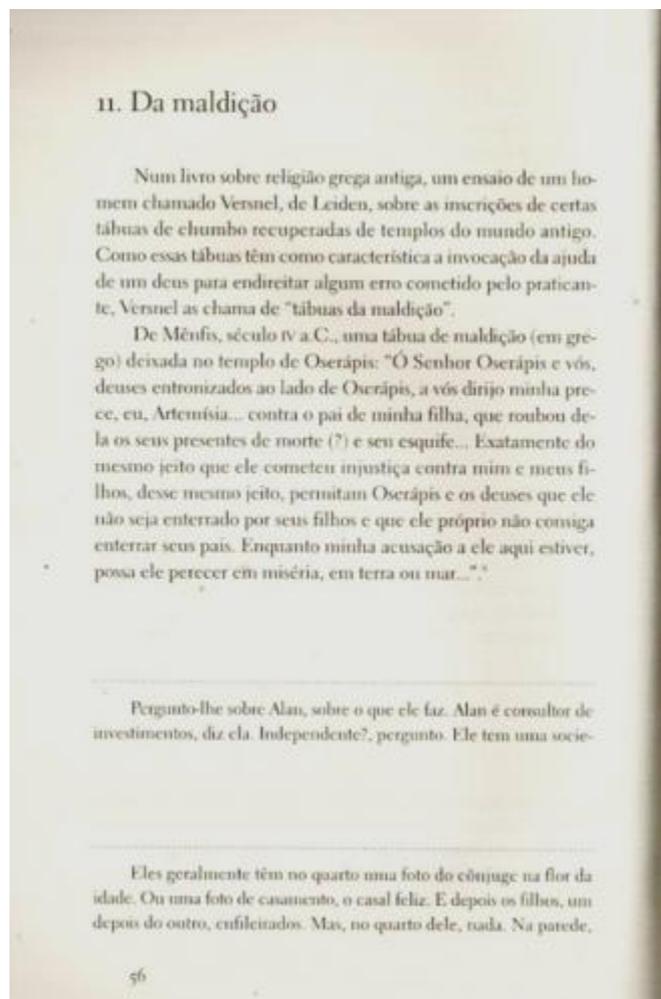


FIGURA 13: Página de *Diário de um ano ruim*, de J. M. Coetzee: simultaneidade de três “vozes” separadas por pontilhamento.

²⁰⁴ Disponível em: <<http://www.apprendre-en-ligne.net/blog/index.php/2006/03/28/219-queneau>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

Todavia, convém ressaltar que as notas de rodapé nunianas promovem um jogo de escolha similar ao de *Diário de um ano ruim*. Neste, são oferecidas ao leitor três “vozes” diferentes, dos personagens, podendo o leitor escolher a simultaneidade ou não. Na obra de Nunes, o leitor também faz a sua escolha. A diferença é que, em *História do Brasil*, os nomes dos autores são sinalizadores gráficos que levam a entender que se trata de citações, coesas ou não com o verbete; enquanto na obra de Coetzee as três vozes dos personagens, embora separadas graficamente, são coesas pela narrativa ficcional.

Outra obra que oferece combinação de leitura é *Tutaméia*, de Guimarães Rosa, “no qual torna-se difícil distinguir o momento em que se passa das notas, dos cadernos, das pré-publicações, dos estudos do livro para o livro propriamente dito”. *Tutaméia* é, de fato

um livro atípico, com quatro prefácios, dois índices, um de leitura e o outro de releitura. No primeiro índice, os prefácios se apresentam separados das histórias e no segundo índice, os prefácios misturam-se às histórias, tal como no corpo do livro. Dissolve-se, assim, a separação entre texto e paratexto.²⁰⁵

Em *O Mezz da Grippe*, de Valêncio Xavier, a novela *Minotauro (ou fragmento de diário)* pode ser lida na ordem da edição da obra ou pelos números indicados na parte superior da página, que também é um dia da semana. É oferecido ao leitor, ainda, acessar o nº 2 e ser jogado para o nº 30 ou zero; e no nº 8 ser informado de “ou não?” e até o “s/nº” ou “8 de maio”, que corresponde ao primeiro dia. Percebe-se que todos esses recursos gráficos *versus* literatura são mecanismos que fazem parte da estrutura do livro, que altera percepções além da multiplicidade de leituras, inaugurados e já experimentados por Mallarmé, pelos concretistas e pelo mercado editorial infantil, uma vez que exploraram a literatura com o gráfico, de forma contínua (citações) e descontínua (imagens), mas que ainda provocam surpresa – um dos elementos ou critério dos livros de artistas; não sendo esse o caso, ocuparão o lugar da obra híbrida.

²⁰⁵ TURRER. *O livro de artista e o paratexto*, p. 77.



FIGURA 14: Páginas da novela “O Minotauro”, de Valêncio Xavier, na qual o leitor faz a sua escolha pela arbitrariedade dos números ou dias respectivos do diário que começa no dia 8 de maio.

Caracterizado e codificado como livro, vinculado a “uma tradição literária de crítica da representação”,²⁰⁶ a experimentação material e textual de *História do Brasil*, além da aparência visual e da forma em códice com verbetes, não é uma obra que direcione para uma tensão do suporte. As ilustrações e as vinhetas, textos e títulos, capa e miolo ocupam os seus lugares convencionais. Há no texto vários vestígios que indicam a produção da obra literária como livro: “Acabado de socar”;²⁰⁷ “puros exercícios de linguagem”;²⁰⁸ “O grande escritor é aquele capaz de criar imagens inesperadas...”,²⁰⁹ “Escreve-se como se sabe, para atrair o amor dos leitores...”,²¹⁰ “Exatamente o que esta infeliz aula histórica não tem”.²¹¹ Essa obra não é uma subversão da cultura do impresso e sua experimentação gráfica não chega à capa e à fisicalidade do suporte.

²⁰⁶ SÜSSEKIND. Não-livros, p. 459.

²⁰⁷ NUNES. *História do Brasil*, p. 221.

²⁰⁸ NUNES. *História do Brasil*, p. 9.

²⁰⁹ NUNES. *História do Brasil*, p. 29.

²¹⁰ NUNES. *História do Brasil*, p. 52.

²¹¹ NUNES. *História do Brasil*, p. 149.

Cabe lembrar, ainda, como Flora Süssekind define o “não-livro”, ou seja, o objeto que escapa às convenções do livro, aquele que apresenta

exacerbação de tensões figurais entre continuidade e descontinuidade, por experiências de desfocamento, sobreposição, rasura, por mudanças de escala, por alterações conscientes de uma forma-livro no entanto necessariamente reconhecível, envolve, sobretudo, uma auto-reflexividade estrutural, um movimento de potencialização dos materiais empregados e de autofiguração continuada da sua organização formal e de uma materialidade que se define como elemento fundamental no processo de enunciação e significação dessas obras.²¹²

Embora Sebastião Nunes seja autor, ilustrador e projetista gráfico de *História do Brasil*,²¹³ e a despeito de a obra causar (ou não) certo “maravilhamento”, a tiragem de 1.000 exemplares, entre outros aspectos, também a retira do lugar de livro de artista:

não basta que o texto e a imagem sejam do mesmo autor para que seja considerado um livro de artista. É preciso pensar o livro como um todo, de modo que forma e conteúdo sejam indissociáveis. Uma das características do livro de artista é a autonomia projetual, quando o autor participa de todos os estágios da obra, desde a escolha de materiais, formato, leiaute, encadernação, impressão, mesmo que não execute pessoalmente as tarefas. O livro é uma ordem em si, e não apenas o veículo para a transmissão de um conteúdo verbal. A experiência de manusear esses livros é parecida com a que as crianças vão encontrar mais tarde, diante de uma obra de arte: a capacidade de maravilhamento, de surpresa, de estímulo ao olhar e à inteligência.²¹⁴

Ainda que utilize parte do que Amir Cadôr nomeia de estratégia do livro de artista:

a construção de narrativa que explora o suporte, procedimentos em relação à composição da página, decisões quanto ao formato ou

²¹² SÜSSEKIND, Flora. Não-livros, p. 457.

²¹³ Segundo Marques, “em 1993, Sebastião distribuiu uma carta aos habituais destinatários de suas subscrições, a fim de esgotar a edição de *História do Brasil* (vendera cerca de 300 livros de uma edição de mil). A iniciativa visava, também, agradecer o apoio, ao longo de 25 anos, até então, que o permitiu se situar como escritor à margem da imprensa, das grandes editoras, da comunidade acadêmica” (MARQUES. *Sebastião Nunes*, p. 9).

²¹⁴ CADÔR. O signo infantil em livros de artista, p. 61.

acabamento que se tornaram comuns em livros de artista e que não são usadas em produções comerciais como forma de se destacar na maioria dos outros livros. Nesse caso o projeto está de tal modo integrado com a narrativa que o livro não pode ser apresentado de outra forma sem prejuízo para a narrativa.²¹⁵

É possível que *História do Brasil* provoque “maravilhamento/estranhamento”, surpresa e estímulo pelas bricolagens (fotomontagens) e toda a experimentação grotesca das ilustrações, mas o livro não pertence à categoria do “antilivro”, “onde a ideia do livro se esvai e extrapola para outra linguagem”,²¹⁶ como esclarece, enfim, Julio Plaza.

História do Brasil é um livro de colagens visuais com experimentação gráfica e diferentes astúcias, as quais o leitor vai descobrindo por meio dos *hiperlinks* do texto. A anarquia de tipo dadaísta, tanto pela ingenuidade (estética) quanto pelo terrorismo cultural no qual tudo é destituído de sentido lógico, a princípio, engana o leitor, pelas astúcias do *bricoleur* em excesso de recursos: fotomontagens, reproduções de assinaturas e digitais, os jogos com o disforme, mas não é um livro de artista. A narrativa está integrada ao restante da obra, mas não há experimentação em relação ao suporte e sim ao grotesco do conteúdo. Trata-se de uma enciclopédia ilustrada, gênero sátira, em formato livro comercial. Há gesto de negatividade, mas não em relação ao objeto livro, e, sim, ao cânone literário e ao sistema editorial.

2.2 O projeto gráfico de *História do Brasil*: recursos textuais e iconográficos

Diante do que foi abordado até o momento, verifica-se que *História do Brasil*: (Novos estudos sobre guerrilha cultural e estética de provocação) segue as regras que são próprias aos livros impressos canônicos e à forma física do objeto literário. Como foi dito, é encadernada, possui 221 páginas, texto, índice “general”, epígrafes, regras ortográficas (mesmo que anacrônicas), ilustrações, capa, miolo, folha de rosto, apresentação, agradecimento, referências bibliográficas, identificação do autor, editora, revisor, advertências, notas de rodapé e orelha – tudo isso, numa sequência estruturada com páginas numeradas.

O projeto gráfico é, do autor, também como já foi ressaltado: com seu gesto duplo, cria uma obra literária e gráfica intrincada sobre a história do país e, à primeira visada, o leitor não

²¹⁵ CADÔR. O signo infantil em livros de artista, p. 71

²¹⁶ SILVEIRA. *A página violada*. Da ternura à injúria na construção do livro de artista, p. 63.

consegue desvendar todas as artimanhas usadas em sua feitura. As técnicas visuais ou estratégia compositiva do autor, bem como o texto caótico, na voz do narrador-historiador, misturam-se a partir de recursos como: equilíbrio x instabilidade, simetria x assimetria, regularidade x irregularidade, simplicidade x complexidade, unidade x fragmentação, economia x profusão, minimização x exagero, previsibilidade x espontaneidade, sutileza x ousadia, estabilidade x variação, exatidão x distorção, singularidade x justaposição, sequencialidade x acaso e repetição. A astúcia do autor não foi negar o objeto-livro; sendo assim, pode-se dizer que tentou “buscar efeitos visualmente agradáveis através de um determinado ritmo nos contrastes de forma e tamanho das ilustrações [... em] provocar contrastes e variedade na página”.²¹⁷

Todos os recursos citados também foram aplicados nas imagens ou ilustrações que compõem a obra. Dessa maneira, tanto o elemento verbal quanto o imagético são tratados como formas disponíveis para serem alteradas e mescladas a outras, configuradas para tecer a história do Brasil, por intermédio de um texto escatológico e grotesco. Os verbetes, em sua maioria, vêm acompanhados por uma ilustração (colagem ou fotomontagem) traduzindo a experimentação gráfica com o gênero retrato, inserção de desenho sem alteração e, montagem de fragmentos gerando uma nova imagem. Embora o processo artístico da colagem no texto e nas imagens seja o mesmo, nota-se que, enquanto a intertextualidade provocada pelo excesso de citação flui numa montagem contínua, na qual o texto se entrelaça ou solicita outro, nas imagens, por sua vez, as formas justapostas por pedaços de cabeça, rostos, ou ainda pela inclusão de adornos nas figuras humanas dos retratos, tendem à fragmentação. Ambos os processos são colagens, não obstante apresentarem resultados diferentes.

Torna-se inevitável evocar o Jornal *O Pasquim* e seu formato tabloide, que contribuiu para a continuidade do texto, em sequência direta, onde cada página era “trabalhada como um objeto inteiro, que atrai o olhar do leitor”.²¹⁸ Dessa forma, o jornal apresentava uma integração cuidadosa entre a superfície e a matéria publicada, além de usar a estratégia atrativa de trazer, na primeira página, caricaturas, charges e fotografias instigantes:

Em suma, no Pasquim, o projeto gráfico, a paginação, a titulação, a tipografia, a ilustração se organizam para dar a cada página uma unidade gráfica de objeto visual. Esta função pictórica da página

²¹⁷ ARAÚJO, E. *A construção do livro*, p. 461.

²¹⁸ BRAGA. *O Pasquim e os anos 70*, p. 157.

convive com os objetivos jornalísticos, permitindo definir o trabalho do Pasquim como um jornalismo gráfico. É interessante assinalar que, na Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, o Pasquim não está classificado na Seção Imprensa, mas em Arte.²¹⁹

Assim como na obra de Nunes, em *O Pasquim*, o traço²²⁰ não é secundário ou subordinado ao texto. As ilustrações do jornal (desenho, caricatura, gráfico, mapa, fotografia) possuem tanta importância quanto a palavra escrita. Com a assinatura dos melhores caricaturistas e chargistas brasileiros, as ilustrações de *O Pasquim* traziam as marcas pessoais dos profissionais, e assim, a relação do texto com o traço acabou consolidando o estilo do jornal; ou seja, o humor se concretizava no diálogo – ou no dissenso – entre o traço e a matéria verbal, pois, na maioria das vezes, quando isolados, um e outra podiam não conter a comicidade. A capacidade evocativa do riso em *O Pasquim* se dava pelo conjunto: as charges, caricaturas, fotos deformadas, bem como as frases-lemas, e, certamente, a obra de Sebastião Nunes compartilha desse humor sarcástico e o materializou (códex) em *História do Brasil*, idealizado como objeto-livro (aura) sem a dispersão e efemeridade jornalística, e com verbetes de A a Z (organização e projeto).

2.3 Recursos textuais: verbetes, citações e notas de rodapé

2.3.1 Os jogos de linguagem nos verbetes

Nos verbetes de *História do Brasil*, não há predominância de linguagem referencial e as definições tampouco são feitas de maneira objetiva. Não há subversão em relação à sua função, como assinala o *Dicionário de gêneros textuais*.²²¹

Os verbetes, autônomos, podem ser lidos como o leitor quiser, pois cada um “foi imaginado, a princípio, com estilo próprio”, diz Nunes.²²² Os trâmites editoriais são apenas gráficos, pois há

²¹⁹ BRAGA. *O Pasquim e os anos 70*, p. 158.

²²⁰ Na gramática jornalística, a palavra “traço” é a imagem, seja ela a fotografia, bem como o desenho, a charge, a caricatura, tiras, cartuns.

²²¹ COSTA. *Dicionário de gêneros textuais*, p. 176.

²²² NUNES. O estilo da história. In: _____. *História do Brasil*, p. 9.

assinaturas, títulos, fatos históricos e os verbetes são antecipados com o uso de advertências e explicação do próprio estilo poético:

Deste modo, haveria tantos estilos quantos verbetes (embora eu não tenha alcançado mais de cinco ou seis maneiras diferentes de narrar, entre apropriações, paródias, paráfrases, interpolações e puros exercícios de linguagem), como se cada acontecimento (ou invencionice) tivesse direito à vida própria e pouco a ver com a verdadeira história do Brasil (se é que alguma história se aproximou, alguma vez, da verdade, e se é que existe mesmo essa entidade mitológica que se convencionou chamar verdade).²²³

Por tal razão, apresentam-se tão falseados quanto os verbetes de Borges, em *História universal da infâmia*, quando o escritor argentino desfaz a ordem e organiza os verbetes sob outra perspectiva. Nesse sentido, também em o *Livro dos seres imaginários*, acrescenta Lyslei Nascimento: “os prólogos, os prefácios, as notas de pé de página, que normalmente servem para auxiliar a leitura ou referendar a escrita, são, no entanto, em Borges, em sua maioria, falsos, dissimulados ou adulterados”.²²⁴

A exploração verbal é um dos recursos na voz do narrador-historiador, que aproveita para brincar com as sonoridades, os anacronismos, os trocadilhos, exagerar nos adjetivos e criar anagramas e novas palavras, como se vê nas expressões que seguem, incluídas no verbete “Machado de Assis”: “Otamos Rávio”, “premiozito de secundo lugar”, “incolores amorecos”, “litterariu”, “culinariu”, “trocadalho ducarilho”, “premerditos”, “nécaras e núncaras”, “poelétrica”, “Ilydison Emkin”, “Emy Dickson”, “lábios circunloquiais”, “amarfalhados anárficos”, “vivazes folgazões”, “merdianos merdíocres”.

Sobre tais experimentações, semelhantes às de Glauco Mattoso, em *Jornal Dobrabil*, Sebastião Nunes endossaria as palavras de Glauco Mattoso: “Até o extremo [...] de não reconhecer a própria legitimidade da autoria, alheia ou minha, reduzindo a criação artística ao império apócrifo e do plágio”.²²⁵ Tanto Nunes quanto Mattoso experimentam o verbal até a exaustão, pois esse é um de seus propósitos: ignorar regras e reinventar. Para aumentar ainda mais a voz

²²³ NUNES. O estilo da história. In: _____. *História do Brasil*, p. 9-10.

²²⁴ NASCIMENTO. Monstros no arquivo: esboço para uma teoria borgiana dos monstros, p. 70.

²²⁵ Glauco Mattoso, citado por SÜSSEKIND. Não-livros, p. 454.

anárquica do verbete, o escritor mineiro toma emprestado, em nota de rodapé, a esse mesmo verbete “Machado de Assis”, o texto satírico de Mattoso:

É fácil ser artista de vanguarda: basta peidar sem se dar o trabalho de pedir desculpas. Dificílimo é ser crítico de vanguarda, pois, com todos seus conhecimentos de perfumaria, o cara tem que suar para dar a desculpa de que o desodorante é necessário, a pretexto de que o peido é um equívoco.²²⁶

No verbete “José Carlos Bonifácio Drummond de Andrade e Silva”, cujo título é a fusão de José Bonifácio com Carlos Drummond de Andrade, o narrador também faz a mistura da biografia de ambos, com a prática política e a poesia de cada um. Em “Amérdico Vespútrido”, os adjetivos “merda” e “pútrido” são mesclados ao nome do navegador Américo Vespúcio e o texto traz a marca descritiva dos relatos de navegadores-descobridores:

Navegador sonhador e pintor demarcador, nasceu na minúscula Areias, estado da Paraíba, em 1451, e morreu na maiúscula Florença, em 1905, tendo vivido portanto 454 anos [...]. Teria preferido alcunhar terrazinha mais catita que este torrão enormíssimo. Heroicizou o maior dos pedros pátrios, espada em punho e cortesãos circunjacentes, diante de bestificado camponês e seu circunspecto carro de bois, no mirabolante e historilógico O Grito do Ipiranga.²²⁷

Nesse mesmo verbete, o leitor reconhece ainda outros trocadilhos e fusões de adjetivos e nomes próprios: “visitou incontáveis vezes esta Amérdica de Cá (houve, durante certo tempo, acalorado debate sobre se não seria melhor que as novas terras se chamassem Vespútrida, ao invés do nome que afinal lhes coube”.²²⁸ A ilustração-retrato do referido verbete é a única em que a figura humana vem acompanhada de objetos que assinalam erudição e sabedoria – livro e ferramenta de precisão usada em desenhos, como as imagens de referência dos livros de história e de descobrimentos. O animal-híbrido que pode ser visto no ombro de Amérdico ocupa o lugar da coruja – o símbolo sendo substituído pela alegoria, em mãos do autor grotesco.

²²⁶ MATTOSO. Gayangayangayang. *Jornal Dobrabil*, f. 49, em citação de NUNES. *História do Brasil*, p. 144.

²²⁷ NUNES. *História do Brasil*, p. 23.

²²⁸ NUNES. *História do Brasil*, p. 23.

Nos 98 verbetes, de A a V, encontram-se poetas e literatos, falsos heróis, guerreiros, personagens fictícios e históricos. O projeto visual da compilação de verbetes, embora pareça receber o mesmo tratamento gráfico, imprime pequenas alterações, como textos maiores ou menores que utilizam a mesma tipografia.

2.3.2 Citações e notas de rodapé

As indicações para as notas de rodapé (ou notas de pé de página) configuram-se em um jogo, de dispersão ou traição. No verbete “Semana de Arte Moderna”, por exemplo, a referência para a palavra Mário (Mário de Andrade) é a poesia de 4 versos “Contrastes”, de Augusto dos Anjos. O que o leitor encontra nas notas da maioria dos verbetes é um texto que não corresponde ao que foi incitado a ler, pois nada complementa e tampouco esclarece. Nunes inclui, em rodapé, citações de autores muitas vezes reconhecidos pela temática do descobrimento ou da formação da nação. Apesar de discernível, a diferença gráfica entre texto central e citações está expressa na alteração dos tamanhos de letras (fontes), evitando a desordem do *layout*. Ainda assim, “a citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita”,²²⁹ e tal ressonância é um jogo, pois, ao retornar ao texto, em decorrência da confusão instaurada, o leitor esbarra em ilustrações disformes (na maioria dos verbetes), mas não há correspondência entre texto e imagem.

Graficamente, as citações são excessivas e, no “obscuro apetite de justaposição ou de combinação”,²³⁰ o produto final é a reescrita. As citações não formam um labirinto como um efeito cascata (um *mise en abyme*), uma história dentro da história, na qual “texto convida texto”, embora isso possa acontecer, se o leitor optar por ler dessa forma; ainda assim, pode haver dispersão e a leitura, então, será semelhante ao procedimento de *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, “que nos permite ler de qualquer jeito, [...] romance construído com capítulos intercambiáveis cuja sequência o leitor determina à vontade”.²³¹

Outra astúcia do autor, em *História do Brasil*, foi revelar a escritura, como no verbete “Notas às notas”, em que Nunes publica um manual, ou manifesto, das notas de pé de página. Embora

²²⁹ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 23.

²³⁰ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 29.

²³¹ MONEGAL. *Borges: por uma poética da leitura*, p. 355.

longo, o verbete merece ser citado por conter tanto a definição quanto os objetivos das notas, segundo o autor:

Notas são bumerangues destinados a perseguir, notoriamente, diversos objetivos mais ou menos secretos e que, no varejo ou no atacado, resumem-se nos seguintes:

- 1) Demonstrar o máximo de erudição possível. Neste caso, devem ser extensas, complexas, sofisticadas e escritas nas mais diversas línguas. Se o autor é especialista (seja lá no que for), torna-se obrigatória a utilização dos nomes consagrados na área e na época, de modo que a bibliografia, diplomaticamente elaborada e cuidadosamente disposta no fim do trabalho, se assemelhe a de todos os contemporâneos afins. Tal semelhança bibliográfica é, ao contrário do que possa parecer, o verdadeiro objetivo da obra.
- 2) Justificar deslizes estilísticos*¹ e/ou documentais, para que os críticos não tenham onde se apoiar e os amigos possam, sem constrangimento, elogiar.
- 3) Complementar informações que seriam excessivas no corpo do texto principal, apenas permitidas se você tem talento similar ao de, por exemplo, Euclides da Cunha.
- 4) Alicerçar a fragilidade do trabalho que, sem tais notas, soaria falso, impróprio ou tolo, quem sabe tudo isto ao mesmo tempo.
- 5) Funcionar como texto paralelo, frequentemente superior ao principal, às vezes mero pretexto para notas.
- 6) Acompanhar a tendência moderna de exibir cultura a todo momento, nos livros e no banheiro, na cama e nos botequins, no teatro e nos gabinetes, no palácio e na pocilga; cultura, se possível, eclética, descontraída e jovial.
- 7) Chatear os críticos e espantar os amigos, pela incongruência das citações, irrelevância das proposições e disparate dos exemplos, de modo que nunca se saiba se a nota é ou não pertinente, ou se o próprio verbete e até o livro, como um todo, tem algum sentido.
- 8) Permitir a este autor proceder como Cervantes que, irritado com o excesso de romances de cavalaria, em que milhares de heróis,

perfeitos e benfazejos como anjos, perambulavam pelo mundo a salvar órfãos, virgens e viúvas das garras de vilões terríveis e dragões asquerosos criou o Cavaleiro da Triste Figura, para que os desmoralizasse de uma vez por todas.²³²

Todas as citações recebem identificação da obra, ano da edição e número da página de origem e ainda estão lançadas no final do livro, em “Referências Bibliográficas”. Ao mesmo tempo em que obedece às regras editoriais gráficas, Nunes revela o processo da escritura, como no quarto item acima citado. A expressão “soaria falso” confirma outra perspicácia do narrador – ora narrador-historiador, ora autor-narrador, entre outras instâncias instauradas no texto – ao inserir as citações no corpo do texto e não nas áreas da página convencionalmente reservadas a elas. Contudo, o autor afirma ter respeitado o texto como na sua origem, e a subversão gráfica proposta é também uma subversão textual: “conservada em todos os casos a ortografia da edição utilizada para as notas. Mesmo quando pareceu haver erro, desde que não fosse”.²³³

2.4 Recursos iconográficos: assinaturas, capitulares, colagens, gravuras, vinhetas e tipografia

As imagens de *História do Brasil* são feitas a partir de diversos procedimentos iconográficos, em especial, o procedimento da colagem ou, com menos frequência, da inserção de imagens inalteradas, ilustrando as páginas e não o texto. Simultaneamente, o leitor tem acesso ao texto e à imagem e em ambos há a desfiguração, a desconstrução, o disforme, o bizarro e a deformação de retratos. Nesse cruzamento de signos diferentes e produtores de sentido, percebe-se que a sátira grotesca é o elo comum. Mesmo na desordem de variados elementos gráficos, como títulos, capitulares, ilustrações e vinhetas, é possível reconhecer os critérios estabelecidos para a composição da página, ou *grid* (malhas que dividem a superfície da página de forma matemática).

As capas das duas edições de *História do Brasil* já antecipam esses procedimentos, que serão explorados no miolo. A capa de fundo branco de *História do Brasil*, da edição de 1992, graficamente mais limpa do que o miolo ornamentado, recebe uma moldura – filete vermelho – e sua tipografia, em caracteres pretos, aproxima-se dos decalques de Letraset, semelhantes

²³² NUNES. *História do Brasil*, p. 11-12.

²³³ NUNES. *História do Brasil*, 1992, verso da folha de rosto.

aos que eram usados pelos *designers* antes do advento da computação. Esse invólucro, responsável por proteger o miolo, prepara o leitor antropofágico, pois o estranhamento das duas figuras humanas ali representadas antecipa ao leitor que não se trata de uma obra comum de história do Brasil. A capa da segunda edição, de 2000, traz as experimentações gráficas dos retratos disformes, em fundo cinza-esverdeado, com as ilustrações em três cores: laranja, branco e preto. Percebe-se que a tecnologia contribuiu, novamente, com a ironia, pois, no tratamento das imagens, as cores foram aplicadas desordenadamente, como em uma subversão infantil, em que o preenchimento das áreas dos rostos não recebe uniformidade, o que contribui para acentuar a fragmentação. Na capa, o subtítulo traz: (Novos estudos sobre guerrilha cultural e estética de provocação). A recepção do leitor, ingênuo ou não, é assim antecipada.

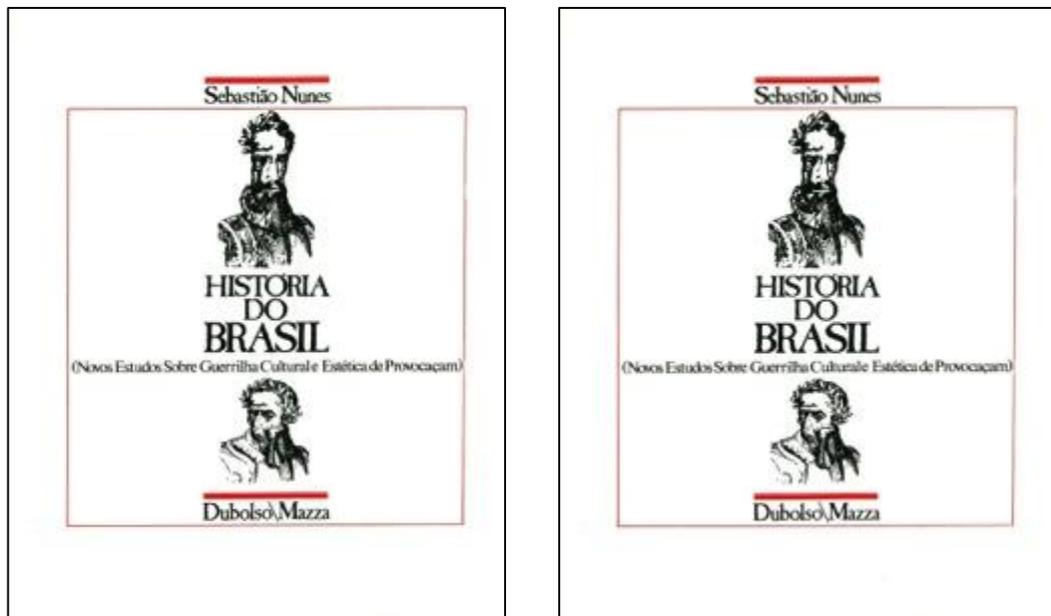


FIGURA 15: Capa e quarta capa de *História do Brasil*, 1ª edição, Editora Dubolso, Sabará, 1992.



FIGURA 16: Capa e quarta capa de *História do Brasil*, 2ª edição, Editora Altana, São Paulo, 2000.

2.4.1 Assinaturas e nomes

Cada verbete apresenta título e, às vezes, a assinatura do personagem, sempre em letra cursiva, disputando espaço com a capitular – ambas desenhos de letras que acrescentam veracidade à obra. Somente os verbetes “Tomás Antônio Gonzaga” e “Caramuru”, na edição de 1998, recebem o carimbo de um dedo como assinatura. A digital (o carimbo do dedo) não produz um estranhamento na página, pois contribui para o “jogo” da identificação – personalizar, materializar, identificar, explicar, demonstrar, aparentar, nomear – adorna e potencializa o sentido da assinatura na página. Esse procedimento de falsificar nome, identidade, narrativa, mas confirmá-los pela assinatura legítima o autor como excelente manipulador e falsário; astúcia do artífice escritor. A seguir, colocamos, lado a lado, dois exemplos de verbetes em que a imagem de uma digital e de uma assinatura aparecem acima dos retratos dos respectivos personagens, tais como apresentadas no livro.

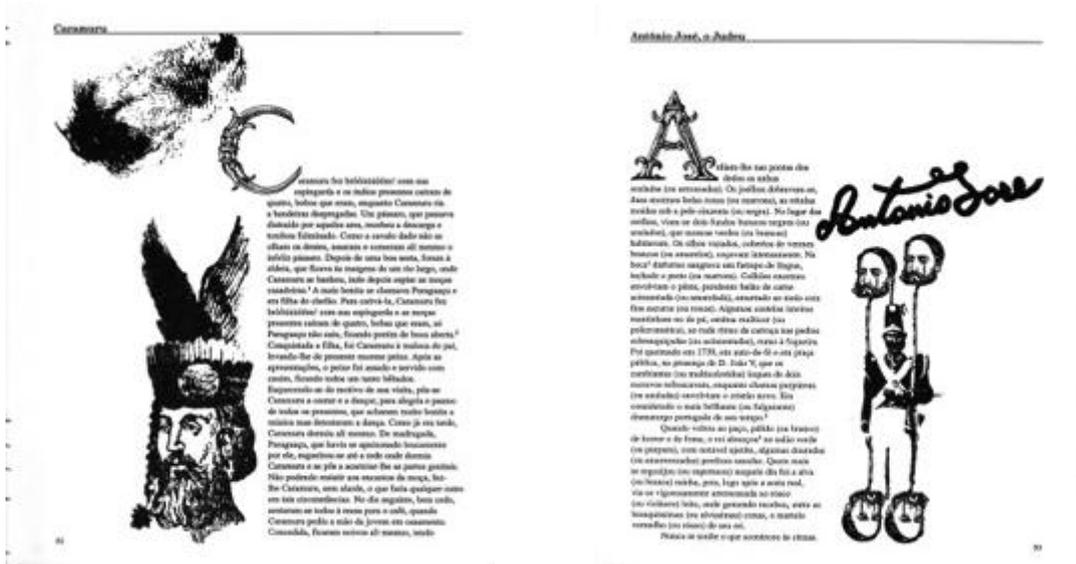


FIGURA 17: verbete “Caramuru”, de *História do Brasil*, p. 61, e verbete Antonio José, o Judeu, de *História do Brasil*, p. 208.

As assinaturas, verdadeiras ou não, acabam conferindo a ilusão de autenticidade aos verbetes, outra estratégia do autor para tornar a *História do Brasil* verossímil. A caligrafia se sustenta tanto pelo caráter ornamental, que a aproxima do desenho, quanto pela busca da legitimidade dos verbetes, uma vez que ambos os pilares avalizam a identidade visual de uma “obra historiográfica”. É preciso atentar para que, mesmo havendo verbetes paródicos, não escapa a Nunes tentar convencer o leitor da “verdadeira” história do Brasil.

A caligrafia, compreendida como desenho de letra, assume, simultaneamente, dois *status*: gráfico e iconográfico. Assim, na composição visual da página, opera como o elemento mediador e fronteiroço dos demais.



FIGURA 18: Assinaturas reunidas, fora do seu contexto, usadas nos verbetes de *História do Brasil*.

Em “Agradecimentos”, Nunes confere a autoria do trabalho virtuoso de coleta e investigação das assinaturas: “Finalmente, coube a Otávio Ramos uma espécie de condenação ao purgatório: tentar descobrir (o que aliás conseguiu) nas bibliotecas e arquivos públicos de Minas e do Rio as assinaturas originais dos personagens desta ‘História’, e que a enfeitam”.²³⁴

As assinaturas acompanham os títulos dos verbetes e estes vêm seguidos por uma barra que os separa da página; em alguns casos, a barra aparece duplicada, isolando o título, criando a impressão de página de um livro contábil (livro-caixa). Sabe-se que essas barras tubulares também estão presentes em documentos jurídicos e oficiais, na *Constituição Federal*, no corpo de leis, separando parágrafos, tomos e artigos, para citar alguns exemplos. Tudo isso se constitui em artifícios do *designer* gráfico do livro, ou seja, o próprio Nunes, que insere constantemente recursos para certificação de seus verbetes.

Da obra *Duas viagens ao Brasil*, de Hans Staden, nota-se a reprodução da caligrafia do manuscrito, pertencente ao seu contexto: o século XVI. O autor de *História do Brasil* apropriou-se desse arabesco na capitular ou do gesto da caligrafia do viajante e, com sua astúcia, cria o seu texto icônico para seduzir o leitor, confirmando que: “As letras, em um texto manuscrito, não são exatamente repetíveis, existem pequenas variações que contribuem para confundir as fronteiras entre olhar e ler, entre escrita e desenho”.²³⁵



FIGURA 19: Reprodução facsimilar do frontispício da edição original de Marburgo, de 1557. *Duas viagens ao Brasil*, Hans Staden, p. 199.

²³⁴ NUNES. *História do Brasil*, p. 4.

²³⁵ CADÔR. *Enciclopédismo em livros de artista: um manual de construção da enciclopédia visual*, p. 293.

As assinaturas, todavia, não são confiáveis, como a de Maria Bonita, cujo nome era Maria Gomes Oliveira, ou Maria de Déa, e que nunca assinava o apelido. Tal astúcia em falsear identidades repete-se nas inúmeras formas de o autor cunhar seu próprio texto: Sebunes, São Senião, São Senião Estilista, Sebastunes Nião, Nastião, Senião, Bastião, Nião, Nião Sebunes, Senião Bastunes. Esse inventário de nomes de autor, um modo de autodespersonalização, além das mais dez vezes adicionadas à obra, tende a despistar o leitor. De acordo com Sérgio Alcides:

Quem é o autor? – pergunta-se quem experimenta algum livro ou objeto poético criado por Sebastião Nunes. Seu próprio nome, aí, é tomado como material de trabalho e transfiguração poética, já que muitas vezes a função da autoria em suas publicações é cumprida por elementos obscuros como Sebastunes Nião, Senião Bastunes, Tião Nunes, Ião Nu e o pervertido Sebunes Nastião (“do inglês *nasty*: sujo, grosseiro, desagradável”, como ele explica, omitindo conotações ainda mais chulas). Aos que lembrarem de Fernando Pessoa, advirto que não são heterônimos, mas antes ortônimos combinatórios, com finalidade bem mais ampla que o mero efeito cômico que também despertam, servindo de “tapumes” para um *work in progress* cuja lógica depende do despistamento. Sem falar no problema jurídico, dissolve-se a instância psicológica que supostamente legitima (pela assinatura) uma ação literária. De fato, a tática aqui é a provocação guerrilheira: nunca se sabe de onde parte o ataque.²³⁶

Valêncio Xavier Niculitcheff, Glauco Mattoso ou Pedro José Ferreira da Silva (ou ainda Pedro Podre), Mendes Fradique ou José Madeira de Freitas, são alguns dos autores que fazem uso de falsas assinaturas e de nomes-trocadilhos, ironizando e declarando implicitamente sua aversão à institucionalização e ao mercado editorial. Essa opção pelo desvio, além dos disfarces de Sebastião Nunes, significa “operar no campo oposto ao do Romantismo, que é não seguir quaisquer regras”.²³⁷ Essa troca constante de nomes, também é observada por Flora Süssekind em “Não-livros”, a respeito do autor Carlos Felipe Saldanha, que também pratica a despersonalização:

²³⁶ ALCIDES. Almanaque à socapa, p. 140-141.

²³⁷ ALCIDES. Almanaque à socapa, p. 140-141.

Série cambiante que inclui Capitão Fantasma, Cedric Ferrugem, Zuca Fips, Zuca Sardanga, Zuca Sardana, Zuca Sardan. Os dois primeiros codinomes aproveitando as iniciais do seu próprio nome, os quatros últimos incluindo variações perceptíveis do seu sobrenome, o que reinstaura, de certo modo, uma semivisibilidade da assinatura autoral.²³⁸

Os inúmeros e recorrentes recursos gráficos praticados pelo autor em *História do Brasil* com o intuito de apagar ou dar visibilidade à “verdadeira” história do Brasil ganham maior desenvoltura por ser a mesma voz que escreve e idealiza o projeto gráfico do livro, dominando os artifícios de ambas as linguagens. Enquanto o narrador-historiador tece a narrativa, o narrador-*designer* gráfico projeta a visualidade, promovendo um emaranhado de técnicas e artifícios.

2.4.2 Colagens, gravuras e ilustrações

No ensaio “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática”, Leo H. Hoek argumenta que os tipos de relações possíveis entre texto e imagem dependem da “situação de comunicação: produção e recepção, e não mais da natureza intrínseca do texto ou da imagem”.²³⁹ A análise de *História do Brasil* evidencia que os textos e as imagens não são orquestrados, pois não há referência entre imagem e título do verbete, as colagens não ilustram os textos, tampouco os textos se configuram em legenda ou comentário daquelas; ou seja, impera a inexistência de subordinação entre texto e imagem. Do ponto de vista da recepção, pode-se afirmar que, justapostos, texto e imagem disputam a atenção do leitor; as duas instâncias, autônomas, cada qual com sua valoração, remetem à visão satírica do Brasil. Embora não haja referência entre imagem e título do verbete, o leitor fará a associação, o que acentua o estranhamento ou maravilhamento. É neste jogo de “enganar o leitor” que o riso zombeteiro começa a se realizar, mesmo antes de terminar o texto, ou “pular” de verbete.

As ilustrações constituem apropriações e algumas receberam tratamento gráfico específico, resultando em fotomontagem. Registram-se desde a sombra gráfica, a interpretação textural e tonal, até o desenho com traço semelhante à xilogravura, à gravura em metal, e, ainda, os

²³⁸ SÜSSEKIND. Não-livros, p. 466.

²³⁹ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 168.

desenhos lineares e pontilhados. Quanto às suas origens, o próprio ilustrador atesta, na “Advertência”, que são provenientes de outras representações:

Sobre as ilustrações: quase todas as ilustrações deste livro são colagens a partir de gravuras, pinturas e desenhos mais ou menos antigos (muitos dos séculos XV e XVI), a maioria deles devidos a viajantes e extraídos de seus livros de revelações. Algumas, poucas, foram colhidas aleatoriamente nos jardins das artes plásticas ou das fotografias. E, finalmente, todas foram transformadas, segundo as velhas técnicas da reprodução a traço, da colagem e do alto contraste, em outra coisa – ou em outras coisas.²⁴⁰

Os “desenhos mais ou menos antigos (muitos dos séculos XV e XVI), a maioria deles devidos a viajantes e extraídos de seus livros de revelações”, foram justapostos, o que implica a transferência de signos de um contexto para o outro, favorecendo a hibridação. A colagem é a junção de materiais diversos e estranhos; uma aproximação inusitada ou provocação de tensão entre signos heterogêneos, experimentais, realizada pelos movimentos de vanguarda, entre outros: o Dadaísmo, no que tange à “destruição pela zombaria”;²⁴¹ o Cubismo, pelo rompimento da perspectiva ilusionista da representação; o Surrealismo, pelo “ataque às formas tradicionais da arte”²⁴² e por mostrar a beleza do absurdo.

As fotomontagens dadaístas²⁴³ e surrealistas têm como precursores a agressividade e iconoclastia cubistas. A obra perturbadora *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Pablo Picasso, foi causadora de repulsa e criou o espaço, no século XX, para a discussão da representação antinaturalista. Nessa obra, de rostos exageradamente distorcidos, com inspiração na arte “primitiva” africana, Picasso (1881-1973) enxergou “a fragmentação racional, frequentemente geométrica, da cabeça e do corpo humano”²⁴⁴ (sintética). Picasso rompeu com as aparências

²⁴⁰ NUNES. *História do Brasil*, p. 221, 1992.

²⁴¹ ADES. *Dadá e surrealismo*, p. 83.

²⁴² ADES. *Dadá e Surrealismo*, p. 91.

²⁴³ “Decerto, trata-se aqui de uma prática que, sobretudo entre os dadaístas, correspondeu a desafios muito diversificados: das fotomontagens *stricto sensu* do berlinense John Heartfield, de vocação exclusiva de denúncia política, às de Raoul Hausmann, mais plásticas, ou às de Hanna Hoch ou de Max Ernst, mais poéticas; combinações mistas e muito dominadas formalmente de um Moholy-Nagy a agrupamentos “multimídias” de um Kurt Schwitters ou de um George Grosz, mais cínicas e agressivas”. DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 268-269.

²⁴⁴ STANGOS. *Conceitos da arte moderna*, p. 40.

naturalistas. Esse olhar à geometrização já era recorrente nas pesquisas picturais de Paul Cézanne (1839-1906), e foram avançadas por Picasso e Georges Braque (1882-1963), conscientes das distorções pictóricas angulares e alongadas das figuras femininas também de El Greco (1541-1614). Em *Les demoiselles d'Avignon*, foi possível que o espectador tivesse um único ponto de vista (visão simultânea) e explorasse a imagem “tocando oticamente”,²⁴⁵ ao contrário da visibilidade da perspectiva tradicional. Tanto Braque quanto Picasso rejeitaram “todo o conteúdo literário e anedótico, e evitaram todas as formas de simbolismo”²⁴⁶ e, em suas criações antinaturalistas de figuração, romperam com as barreiras “entre abstração e representação”.²⁴⁷ A partir dessa conquista (além do formal) e, ainda, com o automatismo psíquico, “estado maravilhoso dos sonhos”,²⁴⁸ os surrealistas experimentaram ainda mais o ato da criação espontânea, o individualismo “e a justaposição fortuita de duas realidades diferentes, e é da centelha gerada por esse encontro que depende a beleza da imagem; quanto mais diferentes forem os dois termos da imagem, mais brilhante será a centelha”.²⁴⁹

O Futurismo, que utilizou a colagem como metáfora e como “arte de propaganda” não chegou a violar o *medium* diretamente:

submetendo-o no entanto a uma análise conceitual que o transformou – quer dizer, fizeram obras que são colagens não literalmente mas metaforicamente – ou, fiéis à sua insistência em que o espectador deve ser colocado no centro da pintura, reconceberam a colagem como arte de propaganda, uma arte que bombardeia diretamente os sentidos. O primeiro caso pode ser exemplificado pelo Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço de 1912, de Boccioni, o último pelo Manifesto Intervencionista, de Carrá, de 1914.²⁵⁰

O mesmo ocorre em *História do Brasil*, quando o autor-ilustrador metaforiza e, graficamente, também pratica a colagem como propaganda e provoca um eco no verbal; assim, as tramas do

²⁴⁵ STANGOS. *Conceitos da arte moderna*, p. 43.

²⁴⁶ STANGOS. *Conceitos da arte moderna*, p. 45.

²⁴⁷ STANGOS. *Conceitos da arte moderna*, p. 56.

²⁴⁸ ADES. *Dadá e surrealismo*, p. 92.

²⁴⁹ ADES. *Dadá e surrealismo*, p. 92.

²⁵⁰ PERLOFF. *O momento futurista*, p. 114.

texto e da imagem são elaboradas para que haja uma relativa correspondência a ser construída pelo leitor, corroborada, algumas vezes, pelo título do verbete.



FIGURA 20: Verbetes “Benjamim de Castro”, *História do Brasil*, p. 43.

Tanto o texto quanto as fotomontagens e outras ilustrações são compostos de maneira que o verbete funcione como um elo comum; ou seja, o enxerto do texto e seu sentido e todos os recursos gráficos e de signos aplicados ao verbete resultam em uma página-visual. Assim, o verbete-montagem formado pelo encadeamento de signos aproxima-se de um poema-visual (concretismo); não pela forma final, mas pelo procedimento, pois não há, em *História do Brasil*, a explosão do espacialismo dos concretistas, tampouco “o esfacelamento da palavra, num poema que usa da narrativa para destruí-la”.²⁵¹

O leitor recorre ao seu repertório de imagens, quando se depara com os rostos disformes, os corpos acéfalos e os seres híbridos, em sua tentativa de recompô-los, reconhecendo o riso e o

²⁵¹ MENEZES. *Poética e visualidade*, p. 130.

estranhamento, pois eles provocam e perturbam os sentidos. O leitor reconhece que os fragmentos das colagens não pertencem ao mundo real, mas reconhece os retratos que foram “mediatizados pela sua duplicação mecânica, que a fotografia permite”,²⁵² através dos livros paradidáticos de História e da experimentação dos recursos visuais: alto contraste, retículas, manchas e associação de fragmentos. Na fotografia:

há sempre, além dos objetivos particulares de cada um, uma espécie de dupla vontade global: por um lado, integrar a imagem fotográfica, com suas características próprias, numa espécie de grande amálgama de suportes, como se essa imagem devesse ser dessacralizada, trazida de volta à condição de objeto (quase que de consumo) e até de dejetos, em todo caso, de vestígio e de um ingrediente de composição qualquer; e, por outro, a essa mixagem de materiais [...].²⁵³

Há predominância da colagem realizada a partir de desenhos e da gravura em alto contraste,²⁵⁴ tanto no agrupamento de fragmentos quanto nos cortes abruptos que formam os acéfalos e híbridos. Há também a fotomontagem, que confere o caráter grotesco aos retratos a partir de recortes de reproduções (fotocópia/xerox) de fotografia de revistas e livros antigos. O gesto grotesco é planejado pela colagem – técnica mais apropriada para atingir esse efeito, conforme o próprio autor revela, na segunda edição da obra, a de 2000:

Oh! que estúpido quase fui!

Além disso, e estupidamente, fui tentado a “atualizar” nesta segunda edição as imagens, modificando os grotescos efeitos que obtive, em 1992, com um modestíssimo scanner de mão. Livre afinal da tentação, fico agora imaginando algum incauto leitor que, folheando distraído este livro, se espante de repente e interrogue o vento: “— Mas como foi que esse cara conseguiu efeitos tão escrotos?” E eu responderia, como o poético corvo: “— Baixa tecnologia, irmão, que nunca mais!”²⁵⁵

²⁵² AMIEL. *Estética da montagem*, p. 49.

²⁵³ DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 268-69.

²⁵⁴ Alto contraste – imagem “estourada”, apresentada somente em preto e branco, ou seja; sem meio tom.

²⁵⁵ NUNES. *História do Brasil*, p. 216.

Percebe-se que as ilustrações de *História do Brasil* repetem as experimentações vanguardistas, prevalecendo o grotesco romântico (modernista) e o estranhamento pelo choque, que se dá pelas deformações corporais não serem resultantes do envelhecimento (temporal), mas por antropomorfização e personificação, hibridismo, monstruosidade e exagero. Por exemplo, as intervenções ou recursos usados em cada retrato a seguir não provocam o riso cômico, mas o riso austero e satírico.

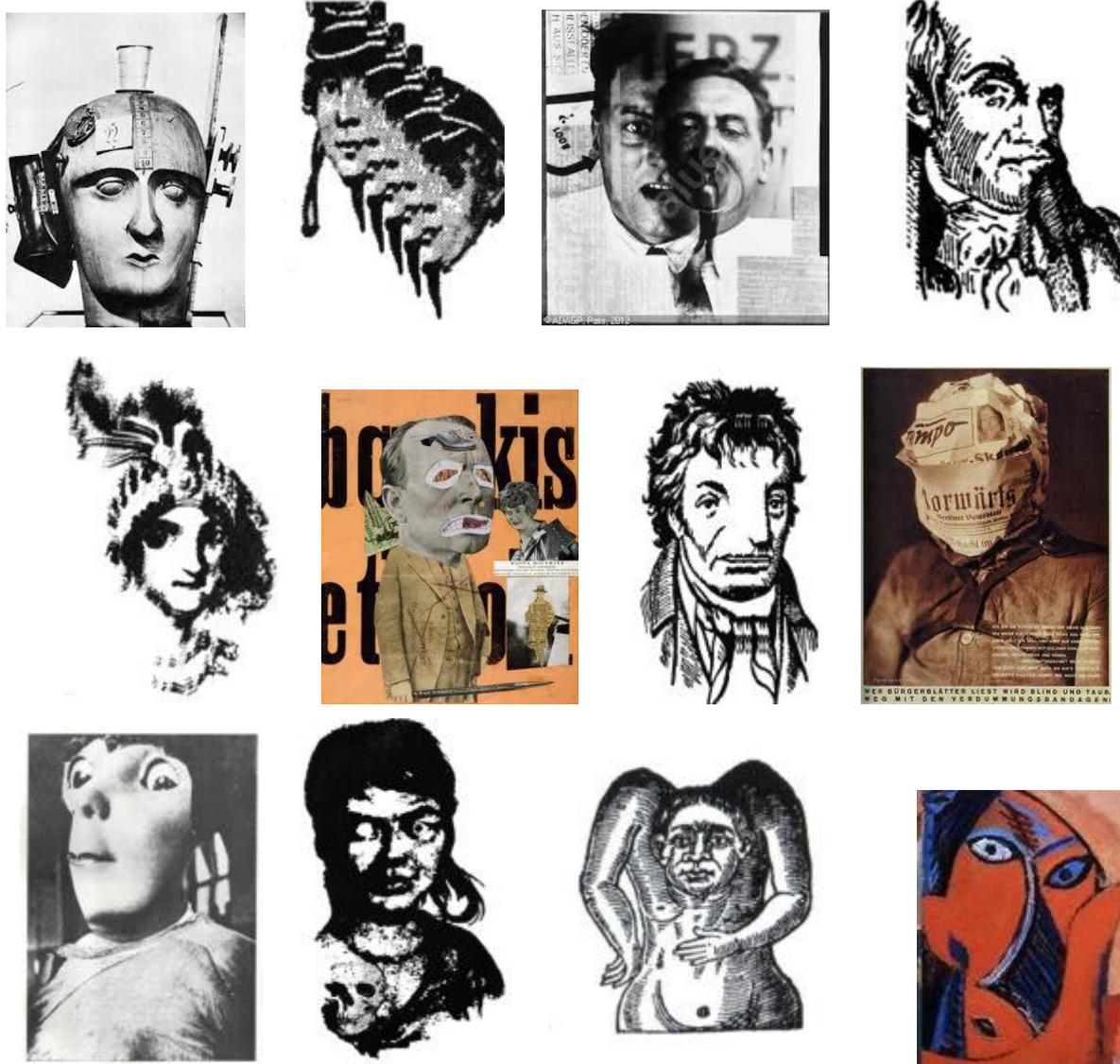


FIGURA 21: Retratos: Da esquerda à direita, alto para abaixo: (1) *Mechanical Head*, de Raoul Hausmann; (2) colagem de *História do Brasil*; (3) Kurt Schwitters; (4) colagem de *História do Brasil*; (5) colagem de *História do Brasil*; (6) Raoul Hausmann; (7) colagem de *História do Brasil*; (8) John Heartfield; (9) *The Master*, Hanna Hoch, 1926; (10) colagem de *História do Brasil*; (11) *Hombre sin cabeza de la anthropometamorfosis*, de John Bulwer, 1653; (12) Detalhe de *Les Femmes d'Alger*, de Picasso, 1907.

Ao fazer uso dos materiais ordinários, como a fotocópia, o autor-narrador opera a dessacralização da imagem, em um *work in progress* nuniano de ir ao avesso da linguagem, trazendo os ruídos e os vestígios de imagens dos outros. Dessa forma, as colagens, embora não apresentem pedaços de durex ou manchas de cola, se revelam como jogo de combinações a partir de xerox e tesoura, jogos de combinações de diferentes signos. Evidentemente, essa “prática do associacionismo”, de acordo com os termos de Dubois, tem sua origem nos surrealistas:

gosto da provocação, como em seu culto do “surreal”, desenvolveram com intensidade a prática do associacionismo (metáfora, colagem, agrupamento, montagem). E aqui está a terceira grande figura fundadora das relações entre fotografia e arte contemporânea. Marca física de uma presença, superfície abstrata e destacada de qualquer referência espacial, a foto é, também um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável, etc.), portanto, integrável em realizações artísticas diversas, em que o jogo de comparações (insólitas ou não) pode exibir todos os seus efeitos.²⁵⁶

Certamente essa mistura polifônica dos materiais e dos signos é encontrada em *História do Brasil*: experimentações como alto contraste, recorte, repetição, fragmentação, sujeira gráfica, humor, deformação, exagero – toda a plasticidade, a poética, a agressividade e a ideologia confirmam, nessa compilação do autor, um sentido político de contestação e de crítica.

Para Peter Burguer, os *papiers collés* cubistas – técnica que consiste em inserir um pedaço de objeto (real) ou textura na pintura ou colagem –, antes da Primeira Guerra, impunham o jogo entre o “ilusionismo” dos fragmentos da realidade colados e a “abstração”. Para o autor, nesse momento, a colagem se dava pela provocação e exploração formal; já os dadaístas exploraram mais a montagem e certamente uma “clara formulação política”.²⁵⁷

Os futuristas associaram cor às formas fragmentadas do cubismo e estavam interessados nas distorções naturais que a decupagem do movimento e da velocidade ofereciam; “não a

²⁵⁶ DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 268-269.

²⁵⁷ BURGUER. *Teoria da vanguarda*, p. 137.

impressão óptica ou analítica, mas a experiência psíquica e total”.²⁵⁸ Mas Marjorie Perloff defende um olhar mais poético no contexto das experimentações futuristas: “a necessidade de entender o sentido de uma mais profunda e secreta realidade interior que teria nascido do contraste de materiais diretamente empregados como coisas em justaposição aos elementos líricos”.²⁵⁹

Todas essas experimentações estéticas ressoam em *História do Brasil* e pode-se entender que seria a maneira encontrada, pelo autor-artífice, de operar/reinventar com materiais contrastantes (efeito plástico), desordenados e ordenados (*grid* e simultaneidade do *design* gráfico), e com o ataque constante (sátira política). Assim, repetindo e reinventando os gestos vanguardistas, os procedimentos da plasticidade, em todos os verbetes, exploram a colagem, que implica intervenção e transferência de materiais de um contexto para o outro; fazem referência à representação, ao dissimular a continuidade ou a linearidade das páginas e do discurso, conduzindo a uma leitura múltipla.

A astúcia do autor alegorista, com toda a sua inventividade, pode ser vista também na lógica da montagem, ou editoração gráfica, pela conexão entre os planos, ou seja, na reordenação daquilo que já existe; e o leitor é exposto à “charada visual”,²⁶⁰ cujo deciframento, diante do verbe, se dá pela via da sátira grotesca do Brasil. Como editor e *designer* gráfico, o autor domina a lógica de edição da tipografia, em que a operação é de encaixe de fragmentos e cada frase é uma combinação de caracteres (letras ou tipos), executadas uma por uma. Esse modo de unir letras, antes da invenção das máquinas digitais, consistia em criar a partir de pedaços, manualmente, cada frase que comporia o texto. Também é preciso lembrar que a profissão do arte-finalista (hoje extinta) consistia em executar esse processo com Letraset, cartelas com caracteres que eram adquiridas com o alfabeto, imagens e retículas variadas, com os quais, pela técnica do decalque, se podia formar frases e imagens.

Pode-se pensar, também, na lógica da montagem cinematográfica (analógica e digital), que envolve processo técnico e artístico semelhante ao da colagem:

O cinema como se sabe, baseia-se na justaposição de imagens fotográficas que, em razão da velocidade com que desfilam perante o

²⁵⁸ LYNTON. Futurismo, p. 73.

²⁵⁹ PERLOFF. *O movimento futurista*, p.98.

²⁶⁰ Termo de Philadelpho Menezes. Cf.: MENEZES. *Poética e visualidade*, p. 130.

olho, provocam no espectador a impressão de movimento. A montagem de imagens é, no cinema, o *procedimento técnico* fundamental. Trata-se não de uma técnica artística específica, mas de uma técnica inerente ao próprio meio. No entanto, poderão ser constatadas diferenças na sua utilização. Não é a mesma coisa fotografar sequências artificiais de movimentos (exemplo: o leão que salta no *Encouraçado Potemkin*, editado a partir de um leão de mármore que dorme, de um outro que desperta e de um terceiro que levanta). É verdade que, no primeiro caso, as imagens individuais são também “montadas”, mas a impressão produzida pelo filme reproduz, de modo ilusionista, apenas a sequência natural dos movimentos; no segundo caso, ao contrário, a impressão de movimento só se produz através da montagem de imagens. Portanto, enquanto, no cinema, a montagem é um procedimento técnico, um dado inerente ao próprio meio, na pintura, ela possui status de um princípio artístico.²⁶¹

A diferença da montagem e da colagem, porém, é que esta última enfatiza a fragmentação e a transferência de materiais de um contexto a outro, enquanto a montagem é a “disseminação” desses empréstimos em um novo cenário.²⁶²

No cinema, o resultado da união das colagens (montagem/edição final) seria o desaparecimento;²⁶³ em *História do Brasil*, o resultado visual (união das colagens) é o verbete no qual se tem o grotesco, que se dá pelo eco das ilustrações no texto e vice-versa, pela união de formas e textos desprovidos de significado (fragmentos), por meio da colagem visual. Uma desorganização poética da realidade (da experiência da junção dos fragmentos, portanto, alegórica) e, conseqüentemente, em um gesto político incisivo e contido na sátira. Na provocação que parte da colagem, o resultado é a sátira ilustrada nuniana como enciclopédia – artifício carnavalizante do *bricoleur*.

²⁶¹ BURGUER. *Teoria da vanguarda*, p. 135.

²⁶² William C. Seitz. *The art of assemblage*. p. 150, citado por PERLOFF. *O movimento futurista*, p. 99.

²⁶³ “A fotomontagem, ao menos, não deverá ser tomada como ponto de partida da observação, por assumir uma posição intermediária entre a montagem cinematográfica e a montagem na pintura, na medida em que nela, com frequência, o fato da montagem é levado ao desaparecimento”. BURGUER. *Teoria da vanguarda*, p. 137.

2.4.3 Vinhetas, capitulares e títulos

Em *História do Brasil*, podem ser encontrados cinco tipos de ilustrações miniaturizadas: a vinheta-sol, a vinheta-coruja, as letras capitulares, as índias socando o pilão e o arabesco animalesco. Em sua intermitência imitativa, o escritor-*designer* insere as vinhetas em todas as páginas e esclarece sobre a origem das imagens no processo editorial:

as três mais constantes, e que ilustram todos os verbetes, o alfabeto ornamental (séc. XV), a “coruja” (1880) e o “sol” (1493) pertencem, respectivamente, a dois gravadores alemães infelizmente desconhecidos, e a um certo Conrad Dinckmut, também alemão, e que como o primeiro, já imprimia livros antes do descobrimento do Brasil.²⁶⁴



FIGURA 22: Vinhetas usadas em *História do Brasil*.

Cada um desses elementos tem uma localização e função definidas. Vinheta-sol: trata-se de um sol inserido em um círculo com a função de sinalizar o fechamento das citações. No último verbete, “Villa-Lobos”, a vinheta-sol agiganta-se, indicando a finalização da obra e alterando, por essa razão, a função da miniatura.

²⁶⁴ NUNES. *História do Brasil*, p. 221.

A vinheta-coruja marca o término do texto central e o início das citações, criando, assim, uma separação entre os dois tipos de texto. Por sua vez, o arabesco animalesco, na mesma escala gráfica das outras vinhetas, somente acompanha o verbete “Constituição Federal”.²⁶⁵ O traço decorativo dessa vinheta, tecida num desenho complexo, semelhante a um verme, não faz qualquer referência ao excesso de regras da Constituição Federal. Apenas, com ironia, a pequena imagem enfeita os rígidos parágrafos da lei. Nesse sentido, o arabesco-animalesco é uma forma grotesca coerente com outros estranhamentos, tais como formas anômalas ou corpos com várias cabeças e braços.

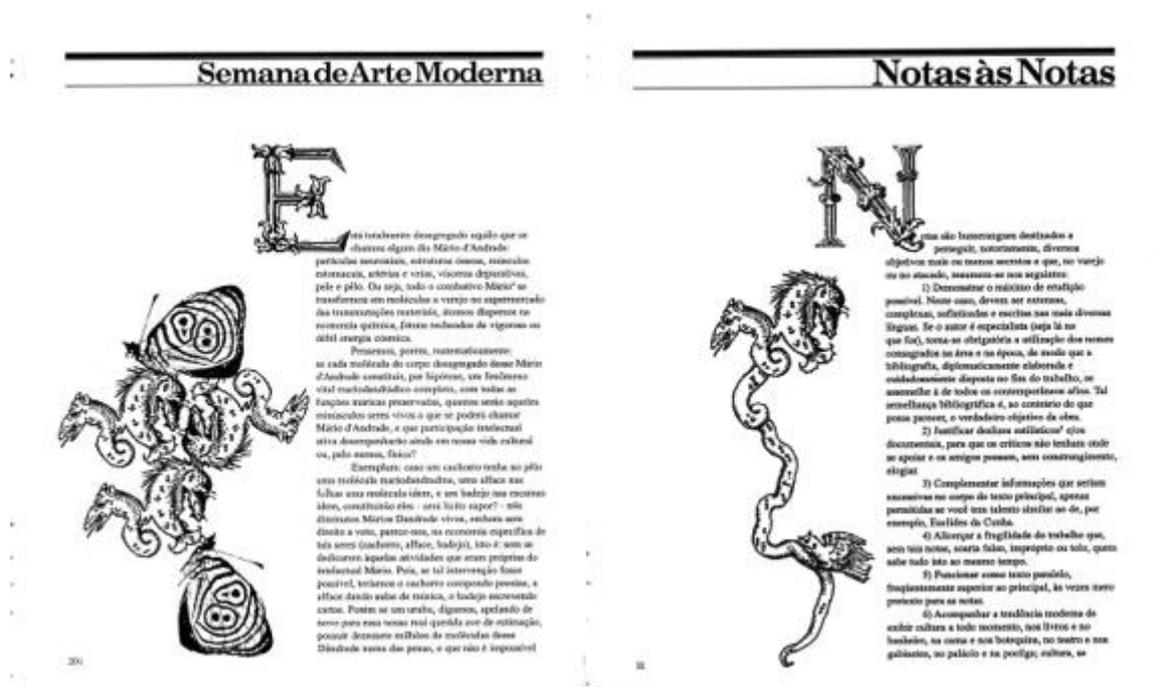


FIGURA 23: Simulação de arabescos que ilustram os verbetes “Semana de Arte Moderna” e “Notas às notas”.

²⁶⁵ NUNES. *História do Brasil*, p. 83.

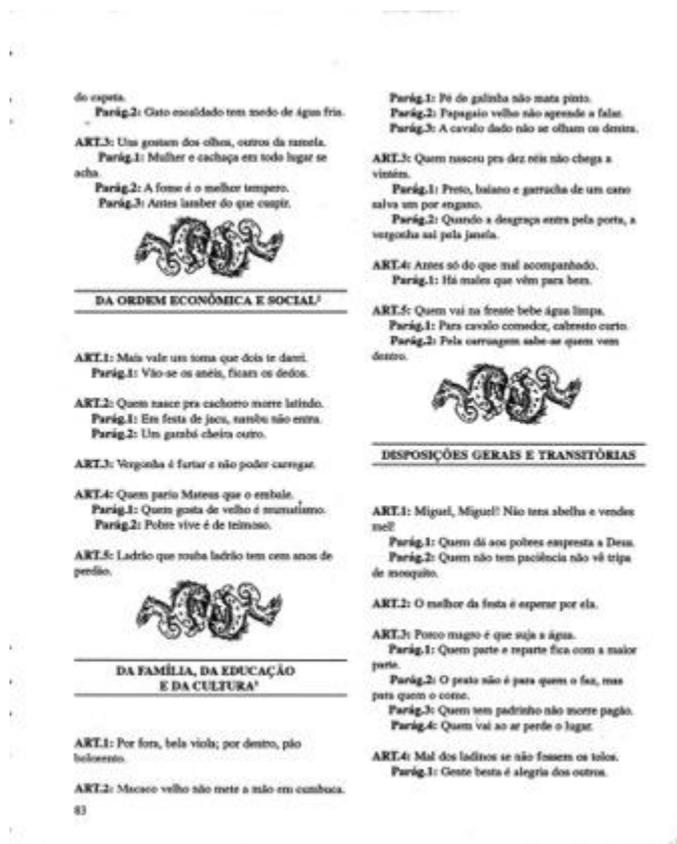


FIGURA 24: Arabesco com função de vinheta no verbete “Constituição Federal”, *História do Brasil*, p. 83.

Para Wolfgang Kayser, o ornamento, o arabesco ou o morisco recebem as mesmas denominações que depois foram “transferidas para obras literárias, sendo utilizadas por algum tempo quase como sinônimas”. Quanto à origem do arabesco, o autor lembra que, embora o nome indique proveniência árabe, ele já representa uma “herança decorativa da Antiguidade greco-romana” que na Renascença recebeu influência da arte islâmica.²⁶⁶

O estilo ornamental “ênfatisa a atenuação dos ângulos agudos com técnicas visuais discursivas que resultam em efeitos cálidos e elegantes. Esse estilo não é só suntuoso em si mesmo, como também costuma ser associado à riqueza e ao poder”.²⁶⁷ Donis Dondis, em a *Sintaxe da linguagem visual*, defende que tais efeitos grandiosos constituem o abandono da realidade em favor da decoração teatral e do mundo da fantasia. Tanto o Barroco quanto o período vitoriano foram muito marcados pela representatividade dessa categoria estilística e pela falta de espaço para a objetividade, embora a *designer* assinalasse diferenças nítidas entre os dois períodos: no

²⁶⁶ KAYSER. *O grotresco*. p. 20 e 22.

²⁶⁷ DONDIS. *Sintaxe da linguagem visual*, p. 176.

Barroco, “o decorativismo desenfreado era uma postura simbólica de glória e poder, ao passo que, para o período vitoriano, tratava-se mais do que de uma simples orgia de arabescos domésticos”.²⁶⁸ Ainda, esse traço sinuoso seria a “expressão racional da forma viva que não poderia traduzir a linha reta, que é a morte, que o absoluto excessivamente metafísico da linha circular pois condenaria a renovar-se e a mover-se para sempre”.²⁶⁹ Para Élie Faure, em *A arte renascentista*, a forma do arabesco seria a tradução plástica do mais alto individualismo,²⁷⁰ por não encontrar parentesco no próprio vínculo social, contextualizado pelo catolicismo italiano e seus arabescos sociais.

Os arabescos ou pequenas ilustrações sinalizam intervalos da leitura e reafirmam a falsa desordem de *História do Brasil*, sendo, simultaneamente, desvios e índices de intertextualidade, pois preparam o leitor sempre para um novo texto.

As letras capitulares, ou alfabeto ornamental, pela escala e repetição, também são consideradas vinhetas porque funcionam como sinalizadores gráficos ou pequenos ornamentos tipográficos do texto, capítulo ou livro. A integração da letra capitular com os outros recursos estilísticos não é uma questão de *design* em *História do Brasil*: além de facilitar a diferenciação dos verbetes junto com o título, sua natureza icônica convida o leitor à visualidade. Não obstante sua origem remonte a cerca de cinco séculos, as capitulares ainda provocam impacto visual e pontuam a diferença entre um livro de reprodução industrial e a obra em questão, próxima do artefato. Nunes, ao reinseri-las em um livro do século XX instaura um ruído no texto, acentuando a quebra da leitura.

À medida que as décadas se passavam, nos livros mais novos as grandes capitulares nas páginas de abertura se tornavam maiores. Sua integração com o restante do texto era um problema de *design* desafiador. Os monges o resolveram com um princípio gráfico chamado diminuendo, que é uma escala decrescente de informação gráfica.²⁷¹

²⁶⁸ DONDIS. *Sintaxe da linguagem visual*, p. 177.

²⁶⁹ FAURE. *A arte renascentista*, p. 106.

²⁷⁰ FAURE. *A arte renascentista*, p. 111.

²⁷¹ MEGGS; PURVIS. *História do design gráfico*, p. 68 e 71.

Não se sabe se por descuido ou provocação, nas palavras ESTA e EIS, nos verbetes “Lei Aurea” e “Tratado dos Bandeirantes”,²⁷² a capitular “E” não exerce sua função, pois há a repetição da letra “e” em caixa baixa. Essa afasia praticada pelo autor é mais uma de suas artimanhas; ao exercer a dupla função de narrar e criar livros, Sebastião Nunes utiliza todos os recursos para subverter as regras. Diante da retirada de algumas letras, o leitor é obrigado a completar a ideia da palavra e do texto, efetivando sua participação. E o narrador-*designer*, além de motivar o leitor, demonstra que a linguagem pode ser excessiva (mesmo sem as vogais o texto não perde seu sentido). Conforme o *design* gráfico, se a letra capitular vier seguida de vogal, pode haver confusão.

Se a letra inicial for A, E ou O, pode surgir a seguinte questão: a letra inicial é ela mesma uma palavra? A resposta a essa questão deve aparecer no espaçamento do texto em relação à capitular. Se a primeira palavra do texto for Amoral, por exemplo, um espaço muito grande entre a inicial A e o resto da palavra estará fadado a criar confusão.²⁷³

As letras das capitulares de *História do Brasil* estão aí para serem lembradas como tipografia artesanal que, de acordo com Wilson Martins, inscreve-se “numa larga tentativa que pretendia renovar toda a civilização”. O autor esclarece, contudo, que esse movimento artesanal na tipografia, no âmbito do livro,

não visava os volumes de uso corrente, mas apenas as chamadas “edições de luxo”, que então se debatiam numa repetição sem grandeza de velhas receitas já gastas. É, pois, no “livro de luxo” que se manifestaram todos os esforços, embora a tipografia industrial, de seu lado, e sem grande barulho, aperfeiçoasse cada vez mais os seus produtos e conseguisse uma “média” de qualidade e bom gosto muitas vezes admirável.²⁷⁴

²⁷² NUNES. *História do Brasil*, p. 137 e 211.

²⁷³ BRINGHURST. *Elementos do estilo tipográfico*, p. 75.

²⁷⁴ MARTINS. *A palavra escrita*, p. 244-247.

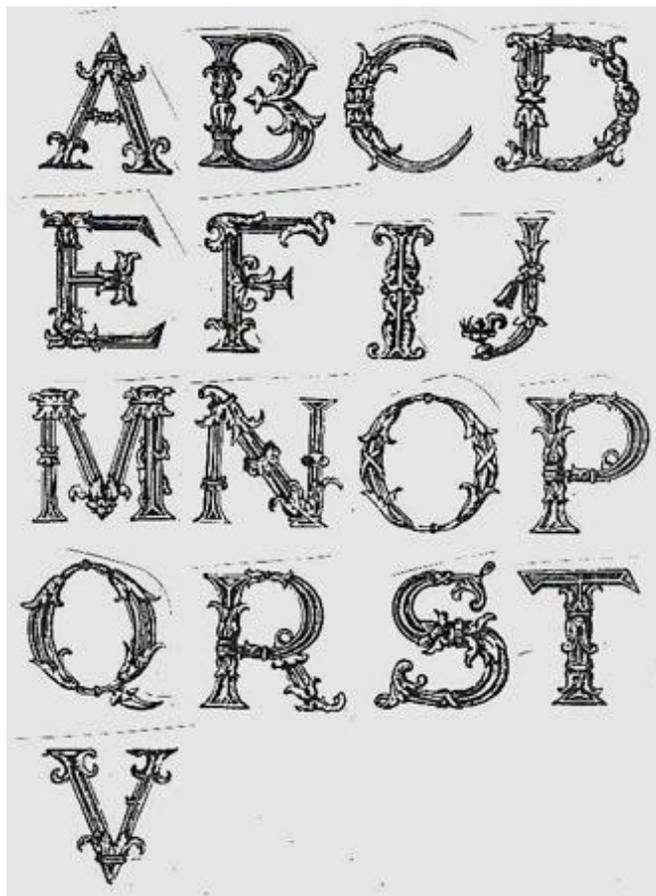


FIGURA 25: Capitulares usadas em *História do Brasil*, de Sebastião Nunes.

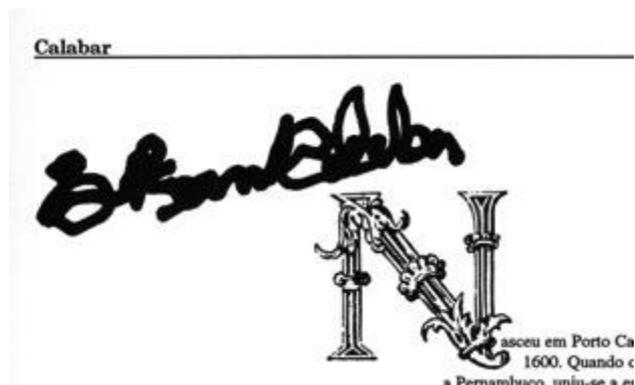
Em *A construção do livro*, Emanuel Araújo atenta para a tradição manuscrita que “passou à arte gráfica o uso generalizado de ornamentação das páginas de rosto e no começo e fim de capítulos”.²⁷⁵ Em *História do Brasil* observa-se uma escrita com capitulares e ornamentos atinentes ao século XIX, distantes das letras racionais e harmoniosas da Alta Renascença e da Antiguidade Romana – períodos caracterizados por “elaborados modelos de construção por geômetras e artistas”.²⁷⁶ Os títulos possuem três tamanhos diferentes, tornando impossível que o leitor decifre, na desordem proposta, os critérios estabelecidos pelo narrador-*designer* para o *layout* e *lettering*²⁷⁷ da obra. No diálogo entre icônico e verbal, as miniaturas, os títulos e as capitulares disputam e, ao mesmo tempo, direcionam o leitor para as colagens disformes de

²⁷⁵ ARAÚJO, E. *A construção do livro*, p. 276.

²⁷⁶ GAUDÊNCIO JUNIOR. *Cultura gráfica: uma coletânea de textos sobre design, tipografia e artes gráficas*, p. 111.

²⁷⁷ letreiramento – produção de caracteres individuais e únicos e/ou modo como estes são arranjados. GUIMARÃES, Vinicius F. da S. *Tipografia pintada no Centro do Rio de Janeiro*.

cada verbete, uma vez que ocupam espaços maiores, adquirindo mais destaque na página. Como artífice, o autor-produtor (*designer* gráfico) planejou cada página: quando o verbete é também ilustrado com a caligrafia, ele retira a caixa alta do título do verbete, e quando não há assinatura o título vem tamanho menor. Toda ornamentação é uma orquestra de imagens, sejam elas letra, colagem ou elementos gráficos. Nunes parece ter planejado o grid de cada página dentro do seu caos grotesco.



Canudos



FIGURA 26: Capitulares e assinaturas de *História do Brasil*, respectivamente, p. 51 e 56.

2.5 O grotesco em *História do Brasil*

Em *História do Brasil* está presente tanto o “realismo grotesco” quanto o “grotesco romântico” (modernista); ambos são opostos na *imagerie bakhtiniana*, pois, enquanto o grotesco realista prima pelo seu caráter burlesco, resultando num tom jocoso e debochado; o grotesco romântico tem um riso satírico e austero e se evidencia pelo caráter fragmentário, apartado do convívio coletivo, oposto à coletividade da carnavalização popular do realismo grotesco.

Bakhtin avalia uma característica básica para o grotesco em qualquer modalidade: a ruptura com os moldes do perfeito, do simétrico ou do harmonioso [...] O próprio tipo de colocação do caráter grotesco é mais próximo de um sentido burlesco, dada a crítica social que assume. O tom jocoso e do deboche é muito mais explícito e se conforma como a linha de força do seu objeto, por isso a necessidade de Bakhtin em opor dois modos de configuração do grotesco em uma demarcação histórica e de estilo: primeiro, o caráter burlesco (denominado por ele de “grotesco realista”) proveniente da cultura popular e ligado ao aspecto da comicidade; segundo, a concepção do renascimento derivado da burguesia (denominado “grotesco romântico”) relacionado à sátira.²⁷⁸

A obra nuniana abarca o rebaixamento corporal e seu caráter regenerador, sempre de forma cômica e exagerada; o corpo que se modifica naturalmente pelo tempo. Mas também há o corpo disforme, metamorfoseado, monstruoso e agressivo, por vezes destituído do caráter cômico que provoca o riso satírico. Entende-se, então, que, na escrita enciclopédica de *História do Brasil*, forja-se uma percepção carnavalesca do mundo; o texto prima pelo excesso de palavrões e injúrias, aproximando-se, assim como as imagens, do realismo grotesco. As imagens apontam a primazia da figura humana, especificamente dos retratos, representados em experimentação gráfica. São imagens que englobam acéfalos, retratos disformes, seres híbridos, cena de antropofagia, pornografia e a presença de elementos como a caveira, a morte, inventos e, entre as tipologias do grotesco, como o satírico, o cômico, o carnavalesco, o burlesco, o escatológico, todos podem ser encontrados.

²⁷⁸ ABREU. *Configurações do grotesco no discurso visual da publicidade*, p. 47-48.

No sistema de imagens da cultura cômica popular, tem-se como traço marcante o rebaixamento, “isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”.²⁷⁹ Segundo Bakhtin, nos séculos XVII e XVIII, “enquanto reinava o cânon clássico nos domínios da arte e da literatura, o grotesco, ligado à cultura cômica popular, estava separado dela, e ou se reduzia ao nível do cômico de baixa qualidade ou caía na decomposição naturalista”.²⁸⁰ O realismo grotesco e a paródia medieval veem o rebaixamento como degradação e comunhão com a parte inferior do corpo, ventre e órgãos genitais. A paródia moderna também degrada,

mas com caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora. Por isso a paródia, como gênero, e as degradações em geral não podiam conservar, na época moderna, evidentemente, sua imensa significação original.²⁸¹

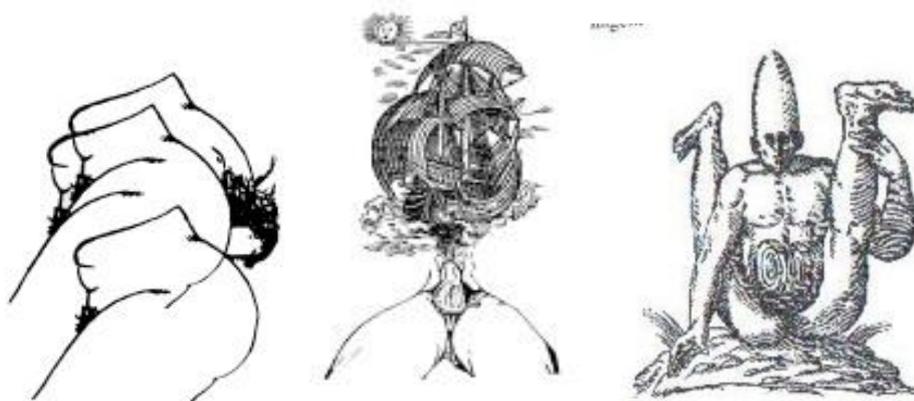


FIGURA 27: Da esquerda para a direita: ilustração do verbete “Gripe Espanhola”, p. 115 e fotomontagem de “Abertura dos Portos” p. 13 (NUNES. *História do Brasil*, 1992); e imagem do naturalista italiano Ulisse Aldrovandi (*Monstrorum historia*, 1642), extraída de *Monstros*, de José Gil, p. 141.

Nas imagens acima, as duas figuras à esquerda, usadas por Nunes em sua obra, se comparadas com a figura à direita, uma ilustração retirada de *Monstros*, de José Gil, fica nítido o rebaixamento do grotesco medieval: os órgãos genitais expostos frontalmente revelam ao leitor o desnudamento completo e representam, simbólica e anatomicamente, a parte “baixa” do ser humano. O “alto” e o “baixo” possuem um sentido topográfico, representando,

²⁷⁹ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 17.

²⁸⁰ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 29.

²⁸¹ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 19.

respectivamente, o céu (cabeça) e a terra (órgãos genitais), e “a paródia medieval baseia-se nessas significações absolutas”,²⁸² enquanto a paródia moderna distancia o “baixo” do coito, gravidez, parto e nascimento; para Bakhtin, após Rabelais, o sentido da degradação será negativo. Mas, o “baixo” é negativo na obra de Nunes, o corporal absoluto, pois as imagens não são naturalistas, elas são construídas para acentuar ainda mais as deformidades do humano, relativas ao grotesco fantasmagórico. Assim, os tratamentos disformes contribuem para o tratamento irônico dos falsos heróis escolhidos para “adornar” a *História do Brasil*.

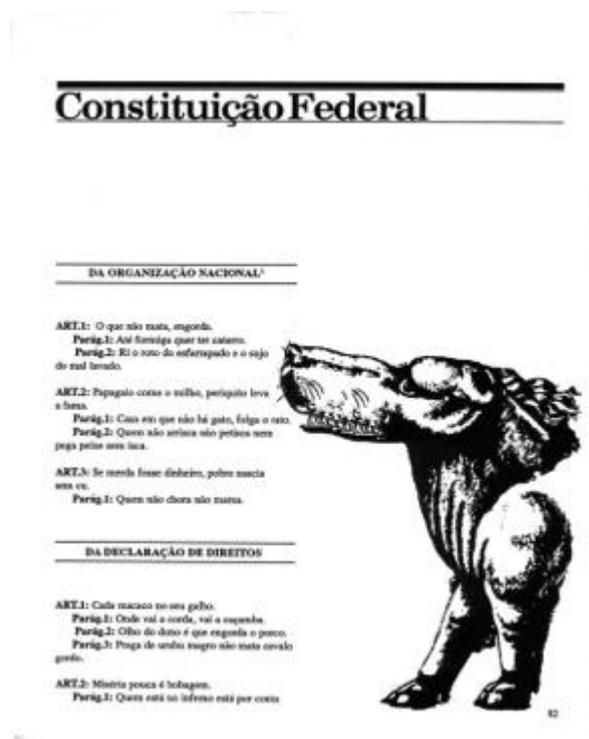


FIGURA 28: Híbrido de *História do Brasil*, pode ser visto neste verbete, “Constituição Federal”, e também em “Agradecimentos” (p. 4).

As imagens grotescas sempre foram excluídas da arte oficial e canônica. Seu florescimento se dá com o sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média, e seu apogeu, na literatura do Renascimento. A origem do termo provém de uma pintura ornamental encontrada em escavações de fins do século XV, “chamada de grotesca, derivado do substantivo italiano grotta (gruta). Um pouco mais tarde, decorações semelhantes foram descobertas em outros

²⁸² BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 19.

lugares na Itália”.²⁸³ Esse estilo grotesco fascinou Rafael e seus discípulos, a ponto de ornamentarem as *Loggie*, galerias do Vaticano com a liberdade da fantasia artística.

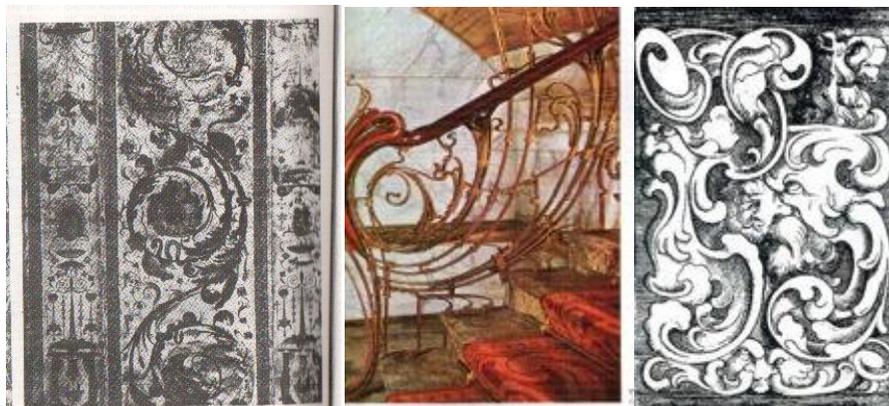


FIGURA 29: 1) Detalhe de um pilar (Rafael Sanzio, 1484-1520); 2) Balaústre da escada da casa Solvay (1894-1899), em Bruxelas, de Victor Horta; 3) Grotesco cartilaginoso de Johan Henrich Keller.

De acordo com Bakhtin, o entrelaçamento de formas vegetais, animais e humanas que se confundem e se transformam rompe com as fronteiras entre os “reinos naturais”:

Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num inverso também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência.²⁸⁴

O uso do grotesco em *História do Brasil* pode ser visto tanto pelo corpo natural deformado pelo tempo (embora em menor escala) quanto pelo corpo disforme, fantasmagórico, fantástico e estranho, vistos nas formas híbridas e acéfalas, como mostram as figuras a seguir:

²⁸³ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 28.

²⁸⁴ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 28.

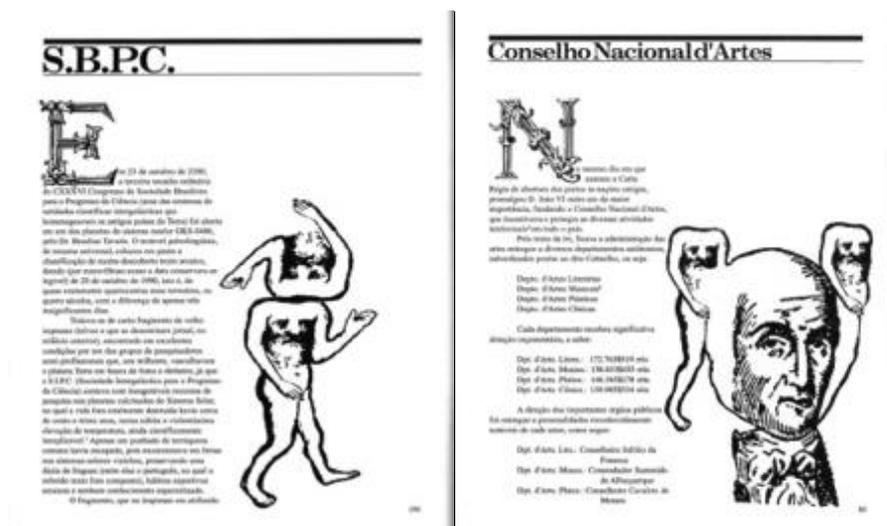


FIGURA 30: *História do Brasil*: verbete “S.B.P.C”, p. 194; e verbete “Conselho Nacional d’Artes”, p. 80.



FIGURA 31: Verbetes “André João Antonil”, *História do Brasil*, p. 25.

O verbete “Conselho Nacional d’Artes” é ilustrado por um bufão, com orelhas que são corpos – ou corpos com três cabeças e um corpo com cabeça de corpo – ou corpo com duas cabeças. Embora o personagem seja um elemento cômico, o autor o deforma e, assim, o grotesco é duplamente contextualizado na enciclopédia: cômico satírico.

Não pertencente à categoria do burlesco, o acéfalo é uma figura comum na representação dos monstros arcaicos “que fundam essa genealogia”,²⁸⁵ normalmente caracterizados pela ausência

²⁸⁵ MORAES. *O corpo impossível*, p. 205.

de um órgão. José Gil questiona a razão de a deformação ser aplicada a órgãos precisos e entende que a perspectiva estrutural não consegue classificá-los ou se reduziria às relações entre alguns órgãos, no entanto:

quando há incapacidade total, há supressão (sem olhos, sem boca, sem cabeça – esta já não se pode virar). Trata-se, em cada um destes casos, de fazer com que a deformação realize um desvio ao mesmo tempo suficientemente grande em relação à forma normal para que a função correspondente fique impedida, mas não demasiado grande para que a função, ainda a exercer-se, perca a sua singularidade, a sua “funcionalidade”.²⁸⁶

Nos híbridos que ilustram “Conselho Nacional d’Artes” e “S.B.P.C” (Figura 30), prevalecem o excesso e o deslocamento de cabeças, enquanto na figura arcaica várias partes de uma cabeça estão representadas no tórax. Ambas, entretanto, evidenciam a categoria do monstruoso, e é justamente a cabeça que sustenta o confronto direto com o centro, com o poder. Esse acúmulo de experimentações antropomórficas reforça o jogo de ressonância entre o humano e o monstruoso. De acordo com Eliane Moraes:

os desdobramentos anatômicos seriam uma forma de desmentir a inevitável condenação do homem ao nada, superando-a pela via do excesso, as fantasmagorias de membros decepados também representariam a opção por um perigo menor – a perda de uma parte de si – frente à ameaça maior de dissolução total do ser.²⁸⁷

²⁸⁶ GIL. *Monstros*, p. 141.

²⁸⁷ MORAES. *O corpo impossível*, p. 213.

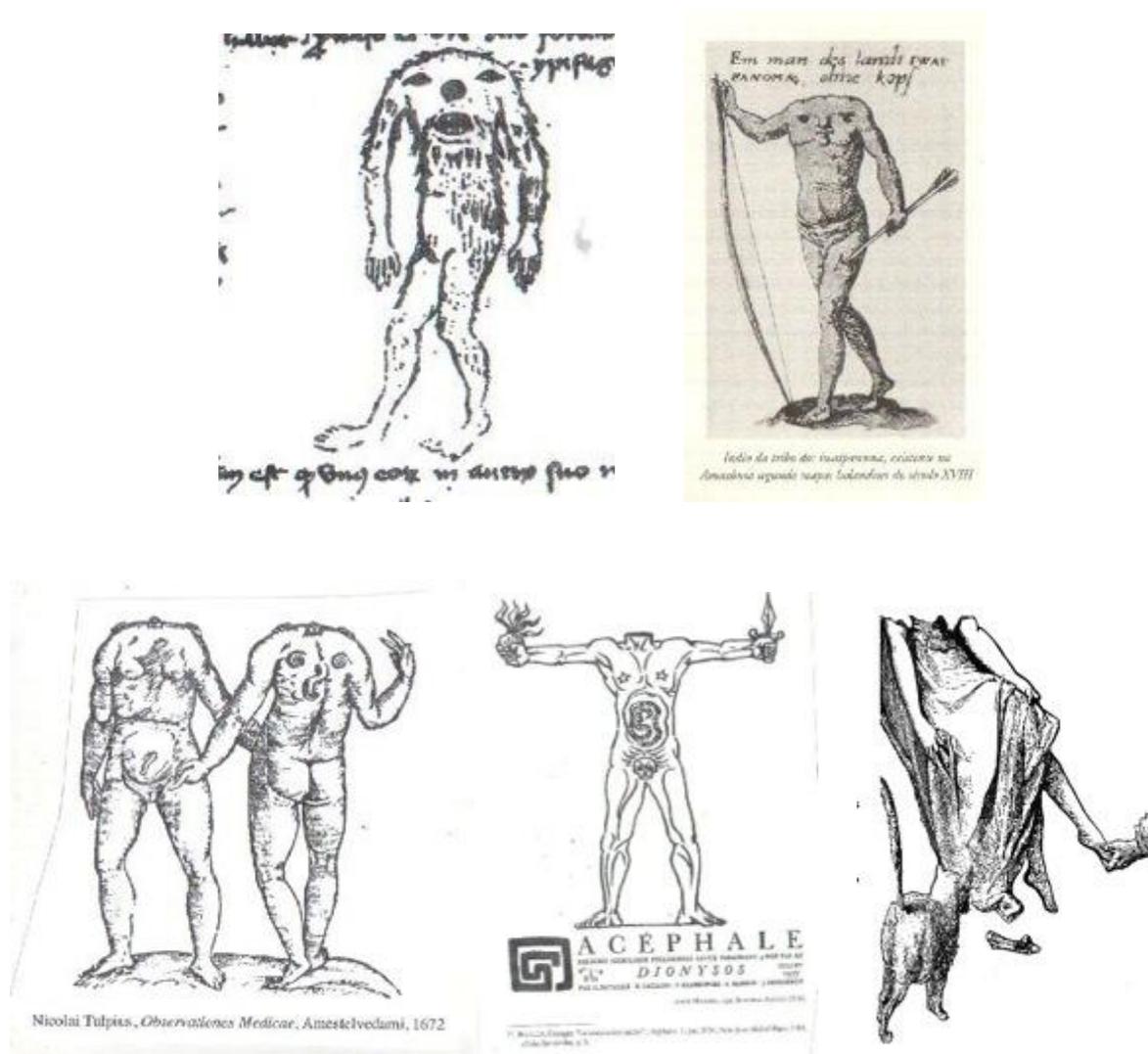


FIGURA 32: Imagens de acéfalos: 1) *De Natura Rerum*, 1420; 2) Índio da tribo amazense dos Iwipanoma, segundo mapas holandeses do século XVIII, retratados pelos viajantes; 3) Nicolai Tulpus, *Observationes Medicae*, Amestelvedami, 1672; 4) Capa da revista *Acéphale*, ilustração de André Masson (1936); 5) acéfala do verbete “Marquesa de Santos”, *História do Brasil*, p. 154.

O ilustrador, nesse sentido, vai à exaustão no experimento gráfico e, leitor das categorias de monstros descritas pelos viajantes dos séculos XV, XVI e XVII, inventa as suas próprias criaturas e opera outro gesto de subversão, talvez por não ter sido “atravessado pela experiência de assombro do colonizador diante da diferença, da alteridade radical representada pelos animais exóticos”,²⁸⁸ mas também não abandona o fascínio pela “imageria” animal que também o conduz “para a esfera do estranho e do terrível”.²⁸⁹

Em *História do Brasil*, a ilustração que corresponde à Marquesa de Santos (Figura 32) traz uma figura feminina com a cabeça cortada, o que a insere no conjunto de acéfalos. Estes, com rosto no peito, como o bufão que ilustra o “Conselho Nacional d’Artes”, podem ser entendidos pela “estrutura morfológica geral”²⁹⁰ apresentada por José Gil: é que a “supressão de um órgão equivale, deste modo, ao deslocamento de outro órgão em que o primeiro está incluído. Em todos os casos é necessário que o resultado seja um desvio significativo”.²⁹¹

A justaposição de partes de um corpo implica o deslocamento de um membro para o lugar de outro, acentuando a diferença entre o humano e o monstruoso e, ao mesmo tempo, desmentindo uma suposta unidade do corpo, formado por uma única cabeça, de um único saber, constituído de forma precisa, harmoniosa e bem acabada. Esta antropomorfização se evidencia pelo homem desligado da natureza, ao contrário da deformação do grotesco realista, que se refere aos efeitos de uma passagem natural do tempo pelo corpo. O estranhamento da deformidade provoca um riso satírico, diferentemente do riso cômico.

Em *Monstros*, José Gil afirma que, “se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal ou mineral”.²⁹² Segundo o autor, dois vetores se confrontam: enquanto o ser humano aponta uma tendência para a metamorfose e o horror, parte dele teme tornar-se monstro. Sebastião Nunes,

²⁸⁸ MACIEL. *As ironias da ordem*: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais, p. 97.

²⁸⁹ MACIEL. *As ironias da ordem*: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais, p. 97.

²⁹⁰ GIL. *Monstros*, p. 140.

²⁹¹ GIL. *Monstros*, p. 141.

²⁹² GIL. *Monstros*, p. 125.

ao validar a deformação e o deslocamento de cabeças, não visava apenas ilustrar os verbetes, mas, sobretudo, deslocar o pensamento e dilacerar o antropomorfismo, como podemos ver nos exemplos de cabeças de diversas figuras e personalidades brasileiras, a seguir:



FIGURA 33: Imagens de retratos disformes em *História do Brasil*.

José Gil defende, ainda, que a combinação de partes heterogêneas e todas as deformidades são um fenômeno singular próprio dos monstros; é isso exatamente o que lhes concede vocação para a representação:

O que faz do monstro um ser de atração e da imaginação é o fato de situar numa fronteira indecisa entre a humanidade e a não-humanidade. Melhor: o nascimento monstruoso mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua inumanidade. [...] Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso, de certo modo pior do que uma doença e do que a morte (pois é não-forma, não-vida na vida), permanece escondida mas pronta a manifestar-se. A

fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos aonde.²⁹³

Tal vocação para a representação se dá na apropriação de figuras monstruosas, com duas cabeças, três cabeças, híbridos que ilustram os verbetes referentes ao texto, pois, no conjunto, são signos nos quais a deformação contribuiu para estabelecer “um desvio significativo relativamente à norma”.²⁹⁴

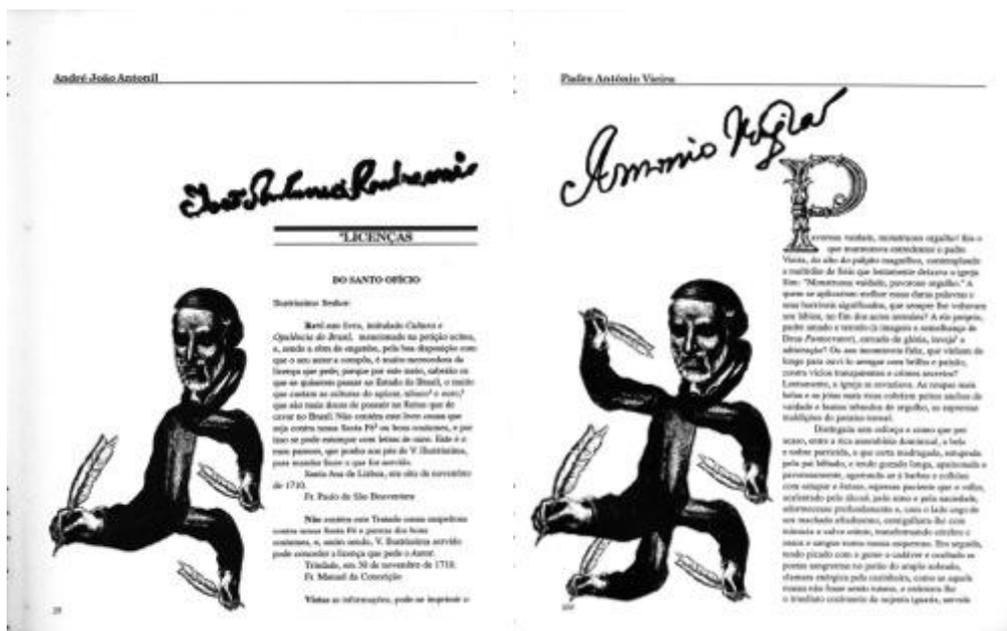


FIGURA 34: Híbridos dos verbetes “André João Antonil”, p. 25; e “Padre Antônio Vieira,” p. 169, de *História do Brasil*.

²⁹³ GIL. *Monstros*, p. 126.

²⁹⁴ GIL. *Monstros*, p. 141.

O Estilo da História



Todos os textos do inimitável Borges' foram compostos no mesmo estilo, incluindo sua laboriosa poesia, que é um híbrido inferior à prosa. Guimarães Rosa, ao longo de sua magnífica aventura literária, só mudou verdadeiramente o estilo, e para pior, quando se aventurou pela poesia. Joyce, o maior professor de literatura do século, não ficaria na história pelos *Finnegans Wake* ou pela *Chamber Music*. Mas, apenas no *Ulysses*, experimentou visto e duas maneiras diferentes de narrar. Que poesia escreveu o grande Machado de Assis? que só utilizou dois, mas rigorosos, estilos? Os estorzes decassílabos do soneto *A Corúnia*, nada mais.

Será destino dos grandes prosadores serem poetas medíocres? Talvez. Il que destino estará reservado aos poetas que se aventuraram a produzir prosa? Dôggenes Laferrière, no século III ou IV d.C., afirmou: *Ninguém é o fato de os poetas serem bem-sucedidos quando passam a escrever em prosa, enquanto os prosadores que tentam escrever poesia fracassam: é claro, portanto, que a poesia é um dom de natureza, enquanto a prosa é o resultado do esforço.*

Esta introdução foi escrita em estilo acrio-pedante, muito diferente do tom geral de "História". É também um estilo diferente de todos os outros do livro, onde cada verbete foi imaginado, a princípio, com estilo próprio. Desta modo, haverá tantos estilos quanto verbetes (muitos em não sendo alcançado mais de cinco ou seis maneiras diferentes de narrar, entre apropriações, paródias, pastiches, interpolações e puros exercícios de linguagem).

FIGURA 35: Híbridos: Verbetes: "O Estilo da História", p. 9 de *História do Brasil*.

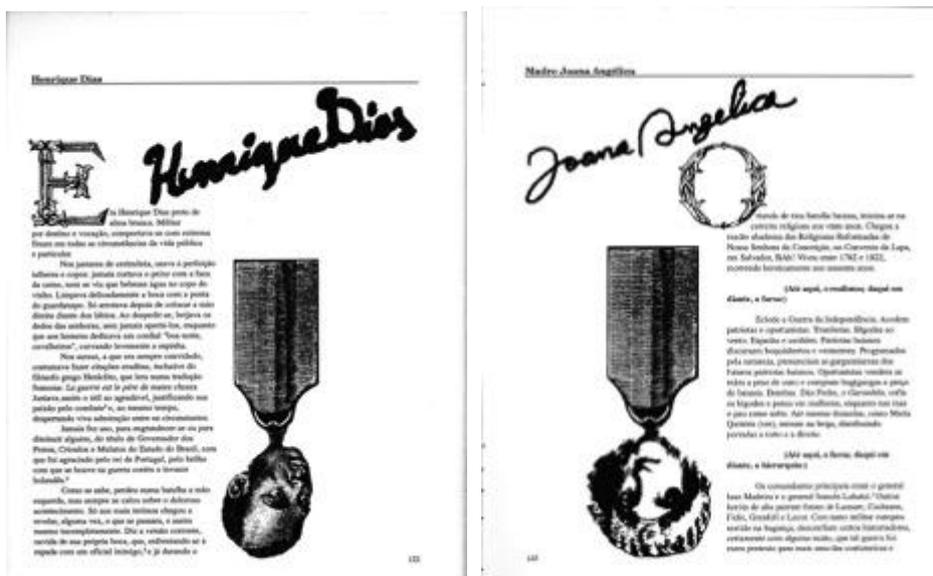


FIGURA 36: Diferentes híbridos que provocam estranhamento e riso em *História do Brasil*.
Verbetes: "Henrique Dias", p. 122; "Madre Joana Angélica", p. 145.

Os retratos de personagens históricos, heróis e guerreiros que ilustram os verbetes, antes assegurados como símbolo de *status*, riqueza e fama, pela nova montagem, são deformados e transformados em ilustrações de um texto que nem mesmo faz referência a eles. A personificação é um tipo de manifestação do grotesco. Reunir e interagir em um só corpo o

humano e o inanimado ou vice-versa – inanimados “cuja acentuação de certas expressões marcadas pelos recursos fotográficos lhes confere uma impressão de ser vivo, cujas modificações e ambiguidades resultam em impactos estéticos, nos modos de leitura, nos modos de ver”.²⁹⁵ Os retratos dos heróis, caricaturizados, também podem ser entendidos como “elevação não idealizante”:

Os retratos em caricaturas são sempre uma desproporção de algum detalhe exibindo a deformidade da figura humana. O aumento proporciona um fascínio e uma elevação não idealizante; uma “majoração máxima de um princípio no qual uma nova estética devia encontrar o seu centro: o do característico”.²⁹⁶

E, para aumentar o riso sarcástico, alguns retratados apresentam coroas e outros ornatos; mantendo o poder e a realeza. As coroas ou louros que adornam cabeças corroboram, considerado o conjunto dos retratos, a semelhança da obra nuniana com um livro de história. Dessas apropriações, os retratos são sempre deformados graficamente – ora pela supressão ou excesso de olhos; ora pela presença de boca, membros e cabeças disformes ou por sua ausência –, mas não pelo traço caricatural original, mas pelos exageros grotescos do autor-ilustrador.

²⁹⁵ ABREU. *Configurações do grotesco no discurso visual da publicidade*, p. 59.

²⁹⁶ KAYSER. *O grotesco*, p. 130.

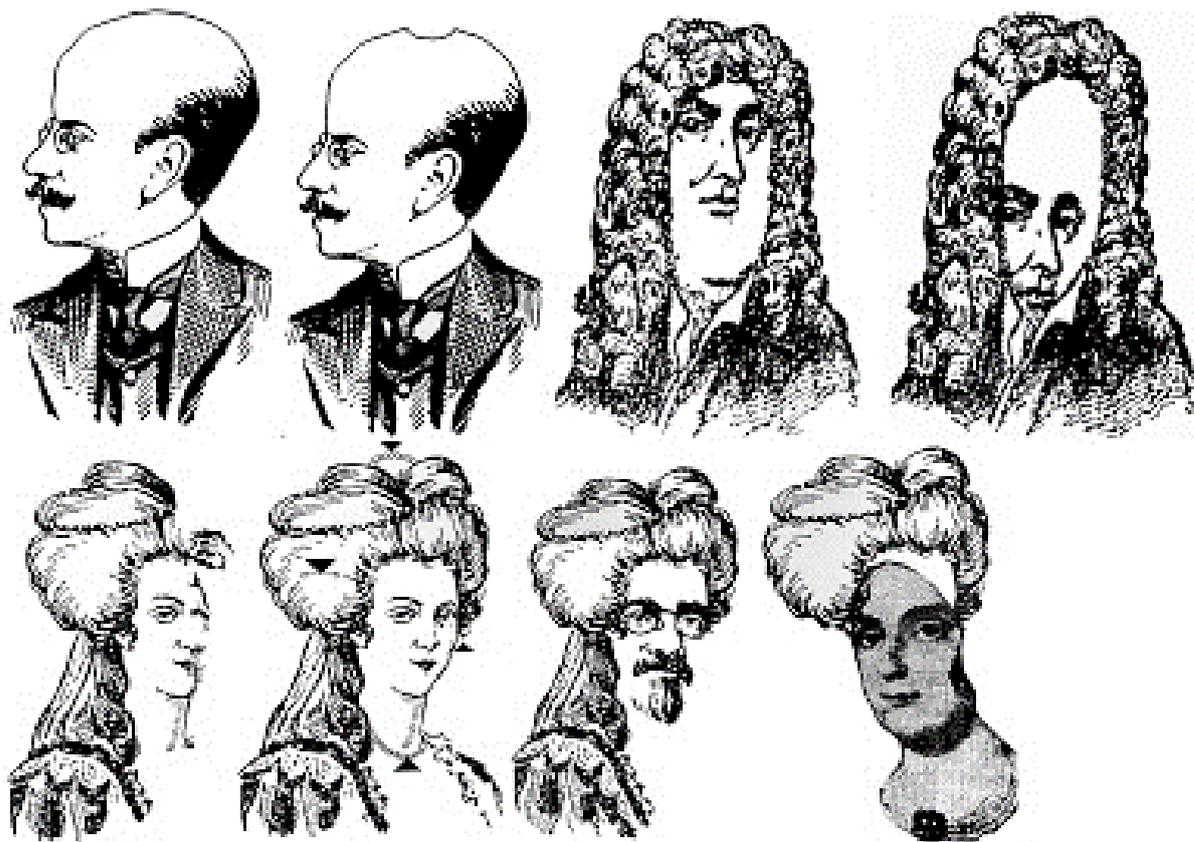


FIGURA 37: Nos dois primeiros retratos, pode ser vista a mesma figura masculina, porém, alterada; pertencem, respectivamente, aos verbetes: “Rui Barbosa”, p. 189; e “Olavo Bevilacqua”, p. 165; apenas um buraco na cabeça os diferencia. Em seguida; deformações utilizando repetição de recurso: peruca. De cima para baixo e da esquerda à direita, ilustrações dos verbetes: “Lobo de Mesquita”, p. 140; “Tomás Antônio Gonzaga”, p. 208; “Benjamin de Castro”, p. 43; “Bárbara Bela Heliodora”, p. 39; “Baile da Ilha Fiscal”, p. 34; “Anita Garibaldi”, p. 2.

2.6 A alegoria

Em *História do Brasil*, a alegoria²⁹⁷ visa a dessacralizar a história, a partir da hiperbolização dos defeitos dos personagens, eventos ou acontecimentos, seja pela substituição (metáforas), descontextualização²⁹⁸ e efeitos gráficos grotescos, provocando o riso sarcástico continuamente. Nessa história o foco do seu ataque tem sempre em vista, pela sátira, os poderes políticos e o sistema editorial literário.

Entende-se a “alegoria” como constante alusividade, num traçado metonímico, “no qual não mais se busca produzir modelos prévios”²⁹⁹ e a recusa à composições harmoniosas, embora não haja isenção de se cair no ideal romântico. Para Walter Benjamin, trata-se de uma forma particular de percepção artística e linguagem adequada para expressar um mundo saturado de objetos.³⁰⁰

Ao criar novos significados a partir de recusas e novas composições, o autor de *História do Brasil* retoma fragmentos (texto ou imagens) e os rearticula para a construção da sátira. Ao trazer o presente, o cotidiano representado com teor informativo (prosaico), constrói um novo texto, descontextualizado e grotesco. Relê a história através de uma lente carnavalesca e a reapresenta sem a preocupação com regras de similaridade; compõe os verbetes com textos e imagens de forma arbitrária e, assim, nessa infidelidade, a alegorização predispõe sempre a uma renovação de significados. O significado desejado – fazer uma sátira nacionalista – se incorpora ao objeto escolhido – rerepresentar a história do Brasil de forma “verdadeira”. Assim ocorre no verbete “Semana de Arte Moderna”, adiante, no qual a ilustração é uma forma híbrida de

²⁹⁷ “Foi justamente através de uma crítica à concepção romântica que sobrepunha o símbolo à alegoria que Benjamin pode construir uma de suas mais originais ideias: a recuperação da linguagem alegórica barroca para o mundo contemporâneo”. Cf.: CORDEIRO. *A alegoria como conceito: uma leitura benjaminiana do barroco*, p. 17.

²⁹⁸ “Descontextualizar é criar novas relações e, daí, valores. As coisas (ruínas culturais, proposta do hoje, anseios do amanhã no hoje) são retiradas de um contexto de coerência, em que já valem e são úteis, para que ele as inscreva ‘numa ordem que nada tem a ver com a ordem em que funcionavam antes’”.²⁹⁸ Sérgio Paulo Rouanet. *Édipo e o anjo*. Itinerários freudianos em Walter Benjamin, p. 29-30. Citado em: HELENA. *Totens e tabus da modernidade brasileira*. Símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade, p. 145.

²⁹⁹ Lúcia Helena, em *Totens e tabus da modernidade brasileira*, desvenda as obras de Oswald de Andrade, por construir um mundo “de realidades fragmentadas, e de sentido móvel, onde avulta a articulação das partes, sua constante alusividade, num traçado metonímico, cubista, no qual não mais se busca produzir modelos prévios”.²⁹⁹

³⁰⁰ “O conceito predominante na obra *Origem do Drama Barroco Alemão* é o de alegoria, para Benjamin uma forma particular de percepção artística. [...] A linguagem adequada para expressar um mundo saturado de objetos”. Cf.: CORDEIRO. *A alegoria como conceito: uma leitura benjaminiana do barroco*, p.43.

borboletas e arabesco formado por figuras zoomorfas contorcidas, que faz alusão às “vísceras depurativas”, como o texto indica. Uma briga entre os vermes e as borboletas ou entre o canôe e a literatura? Sobre a importância da Semana, pouco é abordado, mas com excessiva descrição, o narrador, moralista e cáustico, retrata o autor Mário de Andrade:

Todo o combativo Mário se transformou em moléculas a varejo no supermercado das transmutações materiais, átomos dispersos na economia química, fótons recheados de vigorosa ou débil energia cósmica. [...] Outra questão relevante é a seguinte: será que esse urubu, com seus milhões de maricas moléculas, mais Mario Dandrade que o cachorro, a alface e o badejo, com suas minoritárias participações acionísticas? Funcionarão as andradinas moléculas a modo de clones? [...] Concluindo, pode-se dizer que não será impossível (embora de novo altamente improvável) reconstituir, no futuro, toda a estrutura psíquica que gerou Macu, e todo o arcabouço corpóreo que constitui Mariodandrade, com suas interessantes idiosincrasias pessoais: tesão por soldados, paixão pelos amigos, curiosidade crítica e aguda lucidez, além dos inumeráveis bilhões de outros itens que o individualizaram como escritor e gente. Mas valerá a pena?³⁰¹

³⁰¹ NUNES. *História do Brasil*, p. 202.



FIGURA 38: Verbetes “Semana de Arte Moderna”, de *História do Brasil*, p. 201.

No verbete “Monteiro Lobato”, o narrador retrata famoso escritor em tom de fábula e também de forma moralista e cruel, acusando-o de escritor sem talento. Caluniado de “raposa que quer ser escritora”, Lobato é destituído, pouco a pouco, de todos os atributos de um escritor: além do talento, falta-lhe imaginação (“Foram os dois para a casa de campo da raposa e puseram-se a imaginar. Imaginaram, imaginaram, imaginaram. Até perceberem que faltava, a ambos, imaginação”), cultura (“Pois lhes faltavam, ainda, bons conhecimentos práticos e teóricos da vida, do mundo e da língua”), entre outros qualificativos.³⁰² Pela sátira, percebe-se a alusão ao cânone literário nacional, operando a dessacralização através do repúdio a um de seus maiores representantes. A ilustração, que difere do estilo das ilustrações dos outros verbetes, por ser fotomontagem, repete o deboche; aqui, é apenas um deslocamento de uma ilustração de outra fonte. Ao aproximar esta ilustração do texto percebe-se a crítica aos textos clássicos, harmoniosos e rebuscados e ao universo tradicional das fábulas.

³⁰² NUNES. *História do Brasil*, p. 157.



FIGURA 39: Verbetes “Monteiro Lobato”, p. 157 de *História do Brasil*.

No verbete “Machado de Assis”, a fotomontagem foi criada a partir de um par de óculos em série, que é identificado pelo leitor, rapidamente, como “código machadiano”, porque a imagem de Machado de Assis sempre acompanhada pelos seus óculos foi massificada pela mídia. A imagem, bem elaborada e de cuidado gráfico, aplicada simetricamente em relação ao bloco de texto, resulta em uma harmonia. Um “arranjo” de artífice.

No texto, novamente, o cânone literário é rebaixado “Qualquer babaca escritor de lerdezas simplórias, no vasto refeitório deste país idiota, já ganhou algum prêmio literário, ou vários, de galinhas d’ouro”³⁰³ – e o autor-narrador, com o seu sarcasmo, relembra ao leitor a presença de prêmios norteando o favoritismo no sistema editorial literário:

— Tás com inveja. – declarou rasteiro a paulistona anfitriã Mary C. Pereira, poetaça de truz.

— Nem tanto, digo-vos. – reiterou Bastião Num, metendo a suja colher no mingau alheio. – A exemplar poetona Emikson Dicly, que conheceis

³⁰³ NUNES. *História do Brasil*, p. 143.

melhores que nordes, só ganhou a vida um, unzinho, premiozito de secundo lugar.³⁰⁴



FIGURA 40: Verbetes “Machado de Assis”, p. 143 de *História do Brasil*.

No verbete “Calabar”, a seguir, personagem contrabandista, traído, enforcado e esquartejado que se alia aos holandeses “como declarou em carta, por protegerem os naturais da terra e dar-lhes liberdade de consciência”.³⁰⁵ Ora nasceu em Alagoas, ora em Pernambuco, faz pacto com os holandeses (inimigos do colonizador português) por ter sido humilhado e o autor narrador “supõe” que era porque ele era mulato, questionando em parênteses “(Calabar era mulato?)”. Ele mesmo responde, inserindo na nota de rodapé o fragmento de uma citação do imortal da Academia Brasileira de Letras, o historiador Oliveira Vianna, extraída de *Populações meridionais do Brasil*, uma pseudodenúncia ao racismo – na verdade, uma visão repleta de preconceitos do senso comum do início do século passado:

Em regra, o que chamamos mulato é o mulato inferior, incapaz de ascensão, degradado nas camadas mais baixas da sociedade e provindo do cruzamento do branco com negro de tipo inferior. Há, porém,

³⁰⁴ NUNES. *História do Brasil*, p. 143.

³⁰⁵ NUNES. *História do Brasil*, p. 51.

mulatos superiores, arianos pelo caráter e pela inteligência ou, pelo menos, suscetíveis da arianização, capazes de colaborar com os brancos na organização e civilização do país. [...] Produtos diretos do cruzamento de branco com negro, herdaram, às vezes, todos os caracteres psíquicos e, mesmo somáticos da raça nobre.³⁰⁶

Além da referência à palavra “mulato”, corre tanto na descrição do personagem Calabar quanto na ilustração, uma cena de enforcamento (apropriada do desenho trágico de Jacques Callot), o que provoca um riso seco e austero – próprio do realismo modernista: o riso satírico individualista, ao contrário do riso coletivo popular. Nesse contexto alegórico, tem-se um exagero do anti-herói que recebe um título e um verbete. Ainda no mesmo verbete, no seu emaranhado poético-satírico, com uma dicção diferente da que rege o texto de “Calabar”, tem-se um pequeno trecho que traz um jogo de vozes, no qual se encena um narrador em terceira pessoa a esmiuçar os sentimentos do autor da irreverente “enciclopédia ilustrada”:

Escreve-se, como se sabe, para atrair o amor dos leitores, do mesmo modo que as plantas carnívoras excretam líquidos adocicados para atrair insetos, que devoram. Por isso, mal terminados os noventa verbetes programados para a sua escrotíssima versão da história do Brasil, Sebunes Nião sentiu-se angustiado. Parecia-lhe que os textos, nos quais empenhara durante dez anos (embora com intermitência) os esqueléticos neurônios, eram inferiores ao pretendido [...] é que tal palavra transcende o mero desenho de suas letras e significa, entre outras coisas, o direito de espernear e ficar de pau duro quando o carrasco, com um violento empurrão, atira o condenado para fora do cadafalso, saltando-lhe imediatamente às costas e cavalgando-o com entusiasmo.³⁰⁷

³⁰⁶ NUNES. *História do Brasil*, p. 51.

³⁰⁷ NUNES. *História do Brasil*, p. 52.



FIGURA 41: Verbetes “Calabar”, p. 51 de *História do Brasil*.



FIGURA 42: Jacques Callot, The Hangman's Tree (*Les grandes misères de la guerre*, n. 11, 1633).

No verbete “Canudos”, o escritor Euclides da Cunha é um jornalista que entrevista Antônio Conselheiro. O texto é a descrição do encontro do jornalista, que utiliza a língua formal, com o beato, que fala em tom coloquial, terminando com um desabafo: “Todo o resto eram brumas e sombras. ‘Enfim’, pensou ele conformado, “será melhor esquecer a imparcialidade do

humanista e resignar-me ao papel de jornalista bem pago”.³⁰⁸ Canudos fica em segundo plano, enquanto o jornalista enfrenta o misticismo, as crendices e o sertão. A obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, está presente, no verbete, com duas citações, a última sendo de Mircea Eliade – *Histoire des croyances et des idées religieuses*. Na ilustração, um busto feminino, olhos caídos, é adornado com aves que o contornam, como uma figura aurática, embora seja de esqueleto de uma ave (urubu?). O busto é sustentado por uma forma geométrica retangular, em fundo preto, com a foto de um esqueleto animalesco, confirmando a aridez sertaneja retratada por Euclides da Cunha em sua obra. Sobre Canudos, nada é referido, mas há reconhecimento, pelo leitor, da estética de Canudos: mulher rude do sertão, olhar cabisbaixo, graficamente em alto contraste acentuando a expressão:



FIGURA 43: “Canudos”, p. 56 de *História do Brasil*.

De matriz carnavalizante, o verbete “Capitanias Hereditárias” é um deboche contínuo. O alvo é a literatura medieval, com o seu excesso e rebuscamento do texto. O autor descontextualiza a

³⁰⁸ NUNES. *História do Brasil*, p. 56.

história, mistura o samba com dragões medievos e expressa sua própria escritura; voltando ao passado e citando o presente, provoca um efeito de confusão:

Bem, longe, no tenebroso e atlântico mar medieval, salpique fantásticas serpentes do tamanho de naus, aladas e dentuças. Polvilhe dragões, mas dragões medievos, mas dragões inimagináveis, mas dragões indecentes. Acrescente peixes nojentos, laboriosamente esculpidos na imaginação delirante de desventurados aventureiros. E, ainda, abismos tão fundos que toquem, na escuridão absoluta, onde Atlas sustenta nos ombros o mundo, as borras do inferno. (E aí crepitarão gemidos, chamuscas quilométricas estorricarão almas danadas, capetas ensanguentados dançarão sambas).³⁰⁹

A crítica à especulação imobiliária é alegorizada pela narrativa ornamentada medieval, na qual a cobra, meio dragão, envolve um navio, como nas histórias contadas para amedrontar, ou como um “Atlas sustenta nos ombros o mundo, as borras do inferno”.³¹⁰ O desequilíbrio instaurado na divisão das capitâneas, com o “mui rico rei, bem vestido e bem comido, sentadinho em seu trono, babujado por mil vassalos”,³¹¹ tem tom de denúncia.

Assim como nos verbetes dos presidentes do Brasil (1 e 2), no verbete “Rui Barbosa” não há sátira política denunciando ou revelando historicidades, como usura e luxúria, mas eles seguem o estilo geral da obra: preocupação em diminuir os falsos heróis pela insignificância textual e iconográfica.

Rui Barbosa é apelidado de “cabeçudo”, tanto no texto quanto na ilustração, e a narrativa é construída de forma tão debochada que sua biografia é apresentada, descritivamente, da infância até a fase adulta:

De criança a adulto, passando pela feliz adolescência, foi um pulo, pelo menos em termos de eras geológicas. Aliás, não foi mais que um piscar de olhos – e olha lá que nem isso, sabendo-se que os dinossauros, répteis gigantescos, viveram cerca de cem milhões de anos, alguma coisa como mil vezes todo o tempo de existência do *Homo sapiens* (ainda que sua

³⁰⁹ NUNES. *História do Brasil*, p. 58.

³¹⁰ NUNES. *História do Brasil*, p. 58.

³¹¹ NUNES. *História do Brasil*, p. 58-59.

temporada de férias terreas seja desprezível em relação a outras gestaltes animais, tipo gambá.³¹²

O riso é provocado nesse verbete, na construção da imagem de Rui Barbosa, tanto textual quanto iconográfica, ao se comparar o seu corpo com o do dinossauro: “ainda que a cabeça do rei dos dinossauros carnívoros era também desproporcional ao corpo, como no caso de Rui [...], sem esquecer a cauda, que Rui Barbosa não possuía”.³¹³ Nota-se que nesse verbete especificamente ao biografismo que “passou a sofrer duras críticas a partir das primeiras décadas do século XX, com as correntes formalistas de análise, que, como o nome indica, se preocupavam mais com a forma dos textos, seus aspectos internos, do que com os dados exteriores a eles”.³¹⁴ Pode-se dizer que há o riso sarcástico na medida em que a presença do dinossauro na biografia de Rui Barbosa é desconexa e descontextualizada. Há também o riso cômico, quando se constata que a mesma figura usada para retratar o escritor, quase uma caricatura, acentuando o tamanho da cabeça, é repetida no verbete “Olavo Bevilacqua”, e diferenciada, apenas, por um buraco no alto da calva. Como no jornal *O Pasquim*, qualquer imagem pode ser inserida como substituta, sendo adequada ou não, pelo viés do grotesco ou dependendo da urgência ou necessidade da produção editorial.

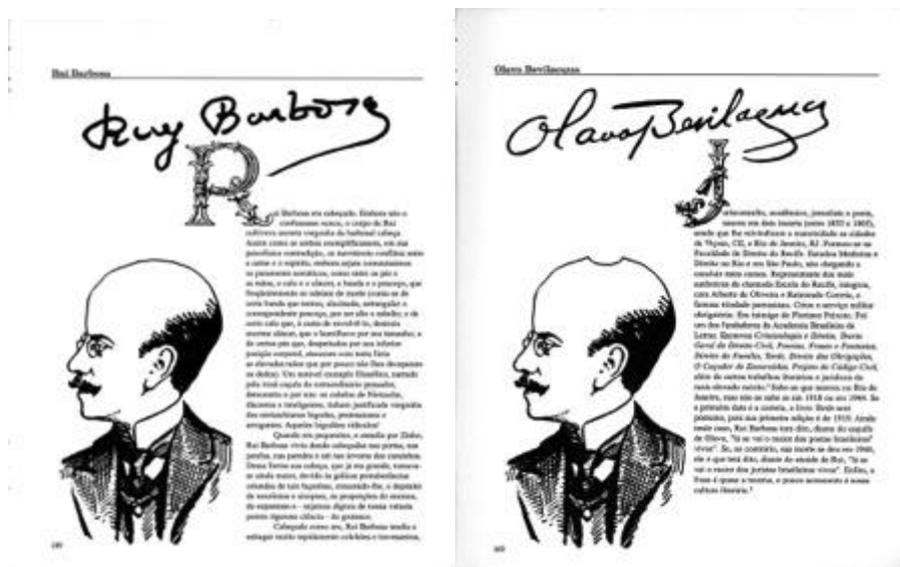


FIGURA 44: Verbetes: “Rui Barbosa” e “Olavo Bevilacqua”, de *História do Brasil*, p. 189 e p. 165.

³¹² NUNES. *História do Brasil*, p. 189.

³¹³ NUNES. *História do Brasil*, p. 190.

³¹⁴ SANTOS; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, p. 11.

Diferentemente do biografismo de “Rui Barbosa”, no verbete “Romantismo”, o narrador inventa nomes de autores e obras, debochando, com adjetivos nostálgicos, ocupando somente dois parágrafos curtos – ao contrário de todos os outros verbetes, enquanto, na ilustração, os índios selvagens e idealizados (românticos) retornam à cena, após estarem presentes como ilustração do verbete “Descobrimento”. A partir da autoironia com o ofício de escritor: “Sebunes Nastião – outra persona do editor-narrador, vem em nota de rodapé: “Sebunes Nastião refletia, enquanto transportava cascalho e pedra, suporte estéril para o esterco nutritivo [...] Nastião Sebunes refletia melancolicamente sobre o destino dos poetas e bitus”.³¹⁵

A América Latina pode ser reconhecida, de imediato, na fotomontagem do seu formato ilustrando o verbete “Getúlio Vargas”, em que ainda podem ser vistos tanto o ex-presidente e ditador Getúlio Vargas (1882-1954) quanto o comunista Luis Carlos Prestes (1898-1990). O narrador debocha da burocracia com uma narrativa que acentua a demora das repartições públicas e ainda “joga” o leitor para o verbete “Governantes e Bigodudos” que, também descritivamente, comenta a vida pessoal dos governantes.

A *História do Brasil* se afirma como porta voz do deboche da política brasileira, por eleger verbetes cujo título o leitor já reconhece como motivo de denúncia; entre outros: “Baile da Ilha Fiscal”; “Barão do Rio Branco”; “Canudos”; “Capitanias Hereditárias”; “Castelo Branco”; “Coluna Prestes”; “Conde d’Eu”; “Constituição Federal”; “Getúlio Vargas”; “Golpes d’Estado”; “Guerra de Guerrilha”; “Presidentes do Brasil” (1 e 2); “Proclamação da República”; “Tiradentes”. Mesmo que o texto não corresponda ao título do verbete e estes não sejam coerentes com a ilustração (e inclusive por isso), o leitor reconhecerá os códigos que operam nessa obra de Nunes, ou seja, o deboche e o sarcasmo.

³¹⁵ NUNES. *História do Brasil*, p. 187.



FIGURA 45: Verbetes “Getúlio Vargas”, de *História do Brasil*, p. 107.

Em *História do Brasil*, mesmo com recusa a composições harmoniosas e acabadas, o ideal romântico pode ser visto, entre outros, nos verbetes de temática indígena. As ilustrações, de diferentes traços gráficos, foram inseridas na enciclopédia de Nunes, ora fazendo referência à temática, como em “Primeira Missa” e “Descobrimento”, ora fazendo alusão satírica a outro assunto. Na obra, os índios foram representados sem deformações, ou seja, as gravuras foram apenas reproduzidas como nos originais, deixando o riso satírico somente na relação que estabeleciam (ou não) com o texto.

No próximo grupo de imagens, da esquerda para a direita, temos: índias socando o pilão; índia em traço realista, exibindo seios fartos, que ilustra o verbete “Primeira Missa”; índios segurando cabeças (antropofagia) como se fosse o marote de um bufão; e nas duas últimas, deparamo-nos com uma versão renascentista do corpo, com proporções simétricas, vinhetas de “República Guarani” e “Estilo da História”.



FIGURA 46: Grupo de ilustrações com a temática “índios”, de diferentes verbetes de *História do Brasil*. Da esquerda para direita: vinheta da p. 221; ilustração do verbete “Primeira Missa”, p. 175; grupo de índios do verbete “Descobrimto”, p. 89; e “Romantismo”, p. 187, apropriado da obra de Hans Staden; grupo de índios do verbete “República Guarani”, p. 181; e, por último, repetição de recorte da figura anterior, para ilustração da p. 8 (pré-textual).



FIGURA 47: Contextualizada, no verbete “República Guarani”, p. 181 de *História do Brasil*, de Nunes, ilustração de índio Tupinambá, de Jean de Léry “Canibales”, em *Histoire d'un voyage fait en la Terre Du Brésil*, La Rochelle, 1578, in: MIX. *América imaginária*, 1992.

No verbete “Primeira Missa”, apoiada na única versão materializada do embate colonizador x colonizado, *A Carta de Pero Vaz Caminha*, que norteou a construção dos diálogos entre os portugueses e produziu monólogo seu dominante em relação aos índios. O narrador protagoniza o colonizador, hedonista e debochado:

Rezar, sim, mas em secreto altar-mor, oculto entre as pernas dessas mulheres cor-de-barro, nuas atrás das árvores, olhando desconfiadas para nossa carne branco-avermelhada que morre de aflição. E chega de sermão, que ansiosa respiração não dá para mais.³¹⁶



FIGURA 48: Verbetes “Primeira Missa”, p. 175 de *História do Brasil*.

A imagem que retrata uma cena de antropofagia no verbete “Descobrimento” tem sua origem na obra de Hans Staden, *Duas viagens ao Brasil*. Sem intervenção grotesca no desenho, o autor apenas reduz o número dos participantes da cena. A recorrência das imagens dos índios na *História do Brasil* nuniana é acentuada pelo discurso entre colonizado e colonizador.

³¹⁶ NUNES. *História do Brasil*, p. 175.



FIGURA 51: A cena antropofágica presente no sumário reaparece, em recorte, ilustrando o verbete “Guerra dos Farrapos”, em *História do Brasil*, p. 119.

O verbete “Guerra dos Farrapos” traz imagem de uma cena que descreve uma cerimônia de esquartejamento de um prisioneiro por índios antropófagos. Largamente reproduzida em livros didáticos e paradidáticos de história do Brasil, a imagem da cena antropofágica, já está presente no imaginário coletivo brasileiro, a partir da obra de Hans Staden. Na obra de Nunes, ela alegoriza tanto a Guerra dos Farrapos, minimizando-a, quanto a vida prosaica do escritor. No texto que abre o verbete, Sebastião Nião – ou Sebunes ou, ainda, Nião – descreve o seu cotidiano, não escapando do próprio escárnio: “vejamos sim, sapientíssimo Veblen, pois, para você, como para Nastião, o troca-troca é a queda-de-braço das relações econômicas, políticas, religiosas, estéticas, intelectuais, sociais e amorosas”.³¹⁷

A Guerra dos Farrapos, ou Revolução Farroupilha, do século XIX, fica em último plano no verbete, embora o autor insira uma nota de rodapé sobre *Um certo capitão Rodrigo*, obra de Erico Veríssimo, que termina com “Que os Farrapos vão mal”, confirmando a insignificância da guerra regional no contexto nuniano. Mas, nas notas de rodapé, também há o diálogo com Thorstein Veblen, Robert Southey e o poema “Vandalismo”, de Augusto dos Anjos. Todas as

³¹⁷ NUNES. *História do Brasil*, p. 119.

alusões para que o leitor acesse a guerra cotidiana – ou antropofagia cotidiana: queda-de-braço com as “relações econômicas, políticas, religiosas, estéticas, intelectuais, sociais e amorosas”.³¹⁸

De forma bem-humorada, o autor finaliza sua “Enciclopédia” com a vinheta das duas índias socando um pilão (ver Figura 46), metaforizando a artesanaria da edição de um livro, acompanhada da frase: “Acabado de socar em 5 de novembro de 1992, por Sebunes Nastião”.³¹⁹ Essa alusão demonstra a persistência em revelar a linguagem, o processo da construção literária e do livro como artefato.

³¹⁸ NUNES. *História do Brasil*, p. 119.

³¹⁹ NUNES. *História do Brasil*, p. 221.

CAPÍTULO 3

PALIMPSESTOS – A reverberação da colagem na obra de Nunes

Como se vê, Senião Bastunes também mergulhou, e como sempre, no gosto da balbúrdia, na infantilidade da paródia e no prazer do escracho: pois aí estão o poeta e o bitu fazendo papel de idiotas. Imaginar uma forma de relacioná-los, ou concluir alguma arcaica moral dessa conjunção de acasos biológicos, é esforço excessivo para o cérebro caquético e cínico do velho tarado, que de comum com a enorme quantidade de poetas românticos recobertos de mofo tem, contudo, fastidiosa e comovente destinação ao nada, como os infelizes bitus.

Sebastião Nunes, verbete “Romantismo”, *História do Brasil*, p. 188.

Pode-se encontrar nas obras de Sebastião Nunes diferentes modalidades de colagens, podendo elas despertarem ou não o leitor para uma “nova realidade” ou transportá-lo para planos desconhecidos, como nas colagens surrealistas e suas “sucessões de imagens contraditórias”.³²⁰ Nas obras nunianas, o leitor pode acionar o jogo de ornamento gráfico e semântico, permeado desses vestígios surrealistas, além do estranhamento e humor resultantes das suas experimentações plásticas e gráficas, somadas à sua visão sarcástica de teor jocoso e de intenção moralizadora.

Assim, a justaposição crítica de materiais diversos, remanipulados e reinventados, caracterizam sua estética, podendo ser contemplados em todas as suas obras. Nunes, como artífice, tem em sua metodologia esse gesto de improviso de cortar e colar – uma maneira própria ou um “emaranhado de astúcias”. Pelo excesso da ornamentação (iconicidade), o leitor está sempre induzido a questionar a categoria dos seus livros, embora apenas *Antologia mamaluca* tenha sido criada em fólios, cartas e cartão postal e outros, e editada no formato livro (códex), anos depois. Uma breve comparação de *História do Brasil* com *Work in progress* e *Antologia mamaluca* nos permitirá dar continuidade à discussão sobre categorias do livro, iniciadas no Capítulo 2, antes de passarmos à análise de exemplos de relação texto-imagem em diversas obras de Nunes, a partir do ponto de vista da recepção.

³²⁰ ARBEX. Intertextualidade e intericonicidade, p. 2.

3.1 O não-livro

No final da década de 1980, o poeta mineiro Sebastião Nunes publicou, sob o título de *Antologia mamaluca*, grande parte de sua produção literária. Apresentando um alto grau de picturalidade, os dois volumes que compõem a edição agregam narrativa curta, poemas, palavras inacabadas e cortes abruptos, e, ainda, frases, provérbios, paratextos, palavrões do cotidiano, presentes no imaginário coletivo, constituindo um surpreendente conjunto cujo sentido, se pode dizer, deve ser construído pelo leitor.

Nunes compila, em *Antologia mamaluca*, o que antes havia sido impresso de forma não convencional, em folhetos, cartazes, envelopes com poesias. Na primeira parte do volume I, encontram-se os poemas “O suicídio do ator”, “*Finis operis*”, “Última carta da América”; impressa de cabeça para baixo, a segunda metade do volume, inédito até então, recebe o título de “Poesias”, mas traz também o título alternativo de “Poesias em estilo *New Romantic* ou mesmo Pornô Nouveau”. No volume II, intitulado *Papéis higiênicos*, tem-se: “A velhice do poeta marginal”, “Serenata em B menor”, “Zovos”, “A cidade de Deus”, e, igualmente impresso de cabeça para baixo, o poema inédito “*Aurea mediocritas*”.

Na contracapa do primeiro volume da obra, o autor declara: “*Antologia mamaluca* resultou de uma necessidade prática, pelo menos para mim: a de reunir, em forma de livro, a maior parte dos trabalhos que veiculei a partir de 1968”. Tal necessidade configurou, assim, uma coletânea em que a imagem e a letra ocupam o mesmo espaço, se “imbricando violentamente”,³²¹ o que nos permite retomar a tradição do *ut pictura poesis*, ou “um poema é como um quadro”, como está no verso 361 da *Ars Poetica*,³²² de Horácio, sempre evocada quando encontramos um texto-imagem, mesmo após a fusão da plástica e da literatura nos caligramas de Apollinaire (1880-1918) ou nas poesias concretas e colagens dadaístas e cubistas, que experimentaram relações poético-pictóricas. A comparação horaciana, ainda hoje, possibilita o entendimento de como se dão as relações de correspondência, supremacia, subordinação e simultaneidade entre as artes. Nesse sentido, o desdobramento da antiga teoria do poeta romano, que aproxima a literatura

³²¹ MARQUES. *Guerrilha mamaluca*: um estudo da poesia de Sebastião Nunes a partir da articulação entre poesia e técnica, p. 25.

³²² Trata-se de uma coleção de cartas sobre vários assuntos. Dentre elas, destaca-se a maior, conhecida como *Arte Poética* (*Ars Poetica*), ou *A espístola aos Pisões* (18 a.C.), oitavo livro de Quinto Horácio Flaco (latim: Quintus Horatius Flaccus; Venússia, 65 a.C. Roma, 8 a.C.): considerado o primeiro literato profissional de Roma, notável poeta lírico e satírico, além de filósofo. É conhecido por ser um dos maiores poetas da Roma Antiga.

das demais artes, ainda aparece, no século XXI, indiciando os estudos críticos acerca da similaridade, ou irmandade, entre poesia e pintura. É assim que, em *Antologia mamaluca* – compilação de poesias, texto e imagem, tais expressões apresentam-se em um mesmo espaço, afetando-se mutuamente, o que nos faz retomar, uma vez mais, o preceito da *Ars Poetica*, de modo a facilitar o entendimento de como se delineiam as relações entre as várias linguagens. Em princípio, não se pode dizer qual é o tipo de diálogo que, na obra de Sebastião Nunes, se estabelece entre texto e imagem: oposição, subordinação, coordenação ou fusão. Certamente, porém, o procedimento de saturar um texto com outros signos encantou o diretor do Grupo Giramundo Teatro de Bonecos, Álvaro Apocalypse (1937-2003), que acabou por adaptar *Antologia mamaluca* para o teatro de bonecos, em 1994, no Festival de Inverno da UFMG, dando origem a um espetáculo homônimo. Livro, adaptação e encenação constituem, assim, três operações que possibilitam e enriquecem a investigação do conceito de tradução intersemiótica entre poesia e pintura.

Além da presença do pictural na obra de Nunes, há outros recursos, como os de transpor signos de um sistema para outro e também de uma mídia para outra, como nos diferentes gêneros textuais, dos anúncios publicitários aos *storyboards* do cinema de animação, nas tipografias e HQs – História em Quadrinhos. A obra de Sebastião Nunes nos confunde, pois não se sabe, até investigá-la, o que provoca o estranhamento, se é por se tratar de um livro de artista, de uma poema-processo, ou se é “porque o leitor ainda está centrado na literatura da palavra e não pode desenvolver uma atitude de espectador em relação à obra impressa, como já o fez em relação ao cinema, à televisão e à leitura dos quadrinhos”.³²³

Em *Antologia mamaluca*, “a linguagem literária invade o domínio de outras linguagens, ao mesmo tempo em que se deixa penetrar por elas”.³²⁴ As relações estabelecidas entre texto, variações tipográficas, desenhos, fotos, convidam o leitor a mergulhar, então, num processo interativo, provocado pelo reconhecimento de um ou vários signos a constituir uma “rede de textos”³²⁵ com várias apropriações verbais, na forma de paráfrases, paródia e pastiche, além da prática intertextual das citações, alusões, epígrafes e referências e as cantigas de rodas infantis.

³²³ SOUSA. Introdução. *Figuras e cenas brasileiras: leitura semiótica de Papéis higiênicos*. Estudos sobre guerrilha cultural e poética de provocação de Sebastião Nunes, 1987.

³²⁴ PAULINO; WALTY; CURY. *Intertextualidades: teoria e prática*, p. 22.

³²⁵ PAULINO; WALTY; CURY. *Intertextualidades: teoria e prática*, p. 22.

Sebastião Nunes xinga, debocha e exercita o sarcasmo, como em *Aurea mediocritas*, no volume II, desmascarando o discurso do poder, divertindo com seus títulos: “Campos do poder”, “O homem mais rico do Brasil”, “Funcionários funcionais”, “Primas damas”, “Altíssima société”, e outros. Nas palavras de Affonso Ávila (1996):

Sebastião Nunes não se satisfaz com as soluções pacificadoras da velha poética. Ela mesma se propõe e inventa sem cessar, poesia cáustica, mas aleatória, em cuja mecânica predomina decisiva a instância do olho. Olho implacável, devassador e dissecador de signos olho-corrosão, abarcador de coisas finais. Poesia de leiaute, da lei do olho.³²⁶

Em sua multifacetada antologia, o poeta vai da pintura ao desenho, e deste ao texto, e, com “o mesmo traço, a mesma mão”, vai da caligrafia à figuração.³²⁷ Não se vê, assim, fronteiras em sua obra, híbrida e fragmentada, que deixa entrever vestígios de sua fase profissional publicitária, o que justifica a presença de imensa picturalidade: sangramentos das imagens, disposição em diagonal, texto pequeno e imagem expandida, ou o inverso, fotos jornalísticas precárias, palimpsestos, fotografias manchadas e arranhadas, “poesia de leiaute”. O resultado é a negação de padrões literários pré-estabelecidos, provocando o leitor e o cânone literário, e exigindo um “processo de leitura simultânea com possibilidades sincrônicas e diacrônicas”,³²⁸ elas mesmas continuamente desestabilizadas pela adição de imagens, provérbios e piadas do cotidiano, às vezes, suavizados com a incursão de provérbios ingênuos, cantigas e espaços brancos, por assim dizer, mallarmaicos. Na “parafernália imagética”³²⁹ de Sebastião Nunes, nada é prescindível; e o branco é pouco. É preciso que a letra e a imagem transbordem uma provocação contra a invisibilidade. Mallarmé inaugura a leitura múltipla de um texto, e Nunes apodera-se desse procedimento pela prática das “apropriações indébitas”,³³⁰ e, principalmente, pela incessante subversão de qualquer leitura normatizada; assim, como uma advertência ao

³²⁶ MARQUES. *Guerrilha mamaluca*: um estudo da poesia de Sebastião Nunes a partir da articulação entre poesia e técnica, p. 26.

³²⁷ ARBEX. *Poéticas do visível*; uma breve introdução. In: _____. *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem, p. 29.

³²⁸ MOREIRA. *Aurea mediocritas*, p. 57.

³²⁹ MARQUES. *Guerrilha mamaluca*: um estudo da poesia de Sebastião Nunes a partir da articulação entre poesia e técnica, p. 25.

³³⁰ NUNES. *Antologia mamaluca I*, p. 2.

leitor, vê-se a ironia metalinguística: “nota muito importante: os erros de português não são erros de português”.³³¹

Como se antecipou, ao início deste estudo, a dimensão da tipografia, as letras em caixa alta, os parênteses deslocados, herdados de várias fontes, o universo da cultura popular brasileira são traduzidos em transgressão. A rapidez da mensagem publicitária e as narrativas jornalísticas parecem ditar o ritmo de *Antologia mamaluca*, o que se justifica pelo excesso de poesias curtas que dialogam com imagens às vezes simplórias. Sua estética é seca e direta: “Pura textualidade – mas imersa numa perspectiva plástica”³³² e, assim, preenche as entrelinhas, os espaços internos dos caracteres, como nas capitulares zoomorfas e antropomorfas.

Caracteriza-se pela desordem contínua – o livro é apresentado em um sentido de impressão, mas, quando se chega à metade, está de cabeça para baixo; há paródia; poesias autorais; exploração gráfica de fotografia e desenhos; cópias xerográficas e descontinuidade dos cadernos, que extrapolam o “campo de visualização para a leitura”, como afirma Sússekind acerca do não-livro,³³³ categoria que a crítica reconhece como negatividade do livro, incluindo *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade.

De fato, Haroldo de Campos reconhece *Serafim Ponte Grande* como uma obra que colocou em xeque a “ideia tradicional de gênero e obra literária, para nos propor um novo conceito de obra e de leitura”,³³⁴ e também Flora Sússekind ressalta o caráter da obra em sua acumulação paródica e contestação em uma certa modalidade do gênero narrativo, a prosa, passando “por um duplo movimento – textual e material – de desnudamento e desarticulação tanto da forma romanesca quanto da forma livro”.³³⁵

As compilações de Nunes, *Antologia mamaluca* I e II, desnudam e desarticulam a forma romanesca e a do livro, como *Serafim Ponte Grande*, mas, “que se pense esta negação como uma não-textualidade verbal”,³³⁶ como recusa ao códice, e acabam por ocupar o espaço de obras

³³¹ NUNES. *Antologia mamaluca* I, p. 2.

³³² MARQUES. *Guerrilha mamaluca*: um estudo da poesia de Sebastião Nunes a partir da articulação entre poesia e técnica, p. 138.

³³³ SÜSSEKIND. Não-livros, p. 457.

³³⁴ SÜSSEKIND. Não-livros, p. 458.

³³⁵ SÜSSEKIND. Não-livros, p. 459.

³³⁶ SÜSSEKIND. Não-livros, p. 456.

híbridas; obras que, não menos que o livro de artista, desautomatizam a percepção do leitor, conforme Haroldo de Campos assinala em *Serafim: um grande não livro*. Campos reconhece a dificuldade de estabelecer distinção de gênero na literatura moderna, ao concordar com Philippe Sollers:

O mais impressionante sintoma da literatura moderna estará talvez em vermos surgir cada vez mais, sob nossos olhos, um modo de escritura novo, unitário, global, onde as distinções de gêneros, radicalmente abandonadas, deixam lugar àquilo que se deve chamar “livros” – mas livros para os quais, é preciso dizer, nenhum método de leitura está ainda praticamente definido.³³⁷

Süssekind delimita os campos possíveis de compreensão da negatividade,³³⁸ levando-se em conta “a consideração do livro como objeto físico, texto e técnica editorial”, e, é claro, o contexto político com que dialogam e seu efeito na produção editorial. A negatividade, para a ensaísta, pressupõe também a experimentação material, e aponta em três direções, sendo a primeira a própria fisicalidade da obra e as circunstâncias de sua produção. A segunda seria a razão da sua função e, conseqüentemente, a afirmação da presença

de uma cisão entre referentes e significados a rigor externos e os elementos composicionais, ou de uma aptidão instrumental obrigatória para a representação, o arquivamento ou a imitação de conteúdos independentes de sua estruturação, de sua materialidade constitutiva.³³⁹

E, finalmente, a terceira, os experimentos linguísticos-materiais que se dão pela pressão tensional e pela imposição de um formato novo dos modelos textuais e livrescos.

Antologia mamaluca, diante dessas três categorias da experimentação material, não somente cumpre a “imposição de um formato novo”, como é manifestada em “criações verbais plurilinguísticas e na satirização dos gêneros literários e recursos livrescos”.³⁴⁰ Também existe pela negatividade do cânone, cujas “propriedades materiais particulares emergem exatamente de uma tensão continuada entre pictórico e verbal, entre reelaboração e negação”,³⁴¹ enquanto

³³⁷ CAMPOS, H. de. *Serafim: um grande não-livro*, p. 5.

³³⁸ SÜSSEKIND. *Não-livros*, p. 443.

³³⁹ SÜSSEKIND. *Não-livros*, p. 460.

³⁴⁰ SÜSSEKIND. *Não-livros*, p. 461.

³⁴¹ SÜSSEKIND. *Não-livros*, p. 465.

História do Brasil – considere-se a razão da sua função (sátira ilustrada) e experimentação – não rompe com a fisicalidade da obra. Podemos afirmar, assim, que *Antologia mamaluca* é um não-livro; mas perdeu a aura do livro de artista. Essa categoria sendo representada pelos seus objetos-livros que, antes da compilação, eram objetos fragmentados e de produção marginal.

Outra obra do autor de *História do Brasil* a ser questionada é *Work in progress*. Criada para ser um encarte da obra *Decálogo da classe média*, não oferece texto ao leitor, nem elementos pré-textuais; somente os desenhos nas páginas, em fundo preto, e a sujeira representada pelo rato que, de *frame a frame* invade, corrói, devora e ocupa o conhecimento – o cérebro. Na última página, é apresentado o título com uma vinheta constituída de um falo com asas.

A imagem do rato roendo um cérebro é recorrente nas obras de Nunes, podendo ser encontrada em *Cidade de Deus* e na capa do *Decálogo da classe média*. Por sua fisicalidade, *Work in progress* se oferece ao leitor em formato de livro encadernado (códex), trazendo uma narrativa sem texto, composta por uma imagem na qual o leitor pode “assistir” ratos roendo um cérebro. Traz, ainda, uma nota na última página: “consiste, este work, numa tentativa de tornar mais claro, lúcido, degustável, inteligível e comovente o *Decálogo*”, reafirmando o estilo debochado do autor.

Como o autor é também editor, domina a técnica da criação e da impressão, e participa de todo o processo, a obra pode enquadrar-se na noção de “livro de artista”, se considerarmos a definição de Cadôr:

Os livros de artista, se comparados aos livros de arte, são livros de aparência modesta, “fáceis de produzir, pouco onerosos, eles são não apenas concebidos, mas também realizados e editados pelo artista” (Moeglin-Delcroix, 2006, p. 402). Os métodos de produção de livros impressos em *offset* exigem um alto nível de conhecimento especializado, que muitos artistas não possuem. Quando o artista conhece um pouco de produção gráfica, ele pode incorporar os recursos de linguagem e conceber os projetos incluindo as possibilidades oferecidas pelos processos, pelo equipamento. A produção de um livro comum supõe uma divisão de trabalho entre diversos colaboradores de

competências diferentes (o designer, o ilustrador, o diagramador, o impressor, o editor). O autor participa de todo o processo [...].³⁴²

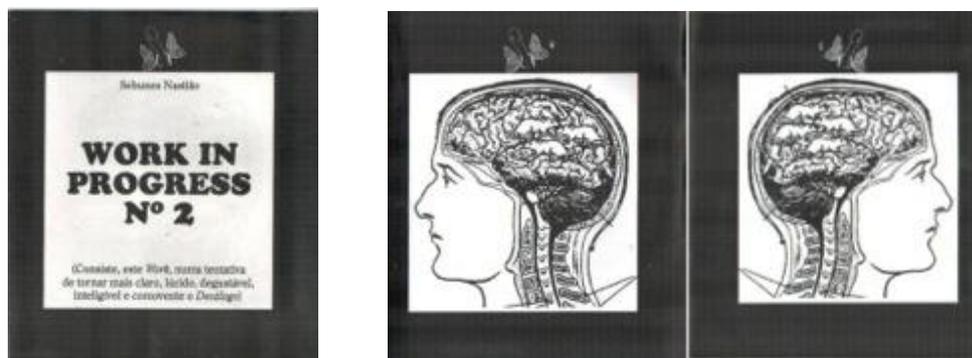


FIGURA 52: Contracapa e página aberta (18 e 19) de “*Work in progress nº 2*”, de Sebastião Nunes.

Esse poema-quase-filme foi publicado no *Suplemento Literário*, em 1969, no *Jornal do Brasil*, em 1973, e no jornal *Estado de Minas*, em 1979, e ainda foi inserido no documentário de Rodolfo Magalhães, no qual o poeta escreve, anima o seu desenho, dá movimento aos fragmentos, realizando seu desejo:

Desde que eu fiz o primeiro livro, o segundo livro de poesia, em 1970, eu já queria transformar esses poemas visuais meus em desenho animado. Basicamente eu peguei uma utópica, quadro a quadro, que uma imagem vai entrando na outra, uma certa lentidão pra dar, o que é falso mesmo, mas então não tem muito uma escolha, *a priori* do que eu ou fazer ou como fazer ou pra que meio fazer.³⁴³

Nessa obra, nota-se o domínio gráfico, a poesia visual de 31 desenhos em formato de *storyboard* estético-literário e, com humor gráfico, a simplicidade do resultado retoma conceitos da antropofagia. Na antropofagia nuniana, de rato devorando cérebro, o poeta convida o leitor à interação: a linguagem literária (reconhecimento do códex) invade o domínio de outros campos, o do cinema (*frames* ou *storyboard*).

Ao ser transformado em filme, no ano de 2000, *Work in progress* aproxima-se dos procedimentos dos concretistas. Esses, na década de 1990, em parceria com o Laboratório de

³⁴² CADOR. *Enciclopedismo em livros de artista: um manual de construção da enciclopédia visual*, p. 443.

³⁴³ Depoimento em *Provocação* – vídeo de 16 minutos sobre a obra de Sebastião Nunes. Roteiro de Ana Flávia Dias Salles, direção: Rodolfo Magalhães; direção de arte: Cristiane Zago; Trilha sonora: Ricardo Aleixo e Gil Amâncio (2000).

Sistemas Integráveis da Escola Politécnica da USP, nomeado de Vídeo-Poesia – Poesia Visual, animaram poemas de Júlio Plaza, dos irmãos Campos, Décio Pignatari e Arnaldo Antunes.

Fabrizio Marques salienta que a produção poética de Sebastião Nunes, de fato, está “vinculada a certos elementos visuais, mas não da maneira como foi postulado pela poesia concreta, ou mesmo pelas variadas manifestações da poesia visual (poema processo, poesia experimental ou alternativa, arte postal ou gestual, grafismo, letrismo)”.³⁴⁴ Marques ainda pontua que, para entender as imagens e os textos de Nunes, formados da mesma substância, deve-se levar em conta “os atributos imagéticos que existem na própria palavra, assim como o que a imagem tem em comum com a palavra”.³⁴⁵

Augusto de Campos, ao ser interrogado sobre como se dá o encontro da tecnologia e da poesia ou se a poesia se adapta à linguagem do vídeo, responde:

O que a gente observa é que há uma compatibilidade muito grande entre este tipo de sintaxe espacial, mais reduzida, que foi o modelo, digamos assim, das experiências da Poesia Concreta, e a linguagem do vídeo. Ocorre o seguinte: o texto muito longo, muito discursivo, fica muito cansativo e até difícil de ler no vídeo, no estágio em que está a imagem hoje. E esta linguagem mais ágil, que não tem muitos conectivos, de curso não-linear, ela é apropriada para o vídeo, então há uma certa facilidade de adequação. Por outro lado, você tem o som e a imagem. Isto tudo parece que dá muito certo.³⁴⁶

Como os concretistas, o autor de *Work in progress* busca em suas produções uma combinação fônico-gráfica, por meio de uma seleção minuciosa de tipos de letras estilizadas para representar o elemento verbal. Segundo Augusto de Campos, a evolução tecnológica ocorrida na imprensa, como a Letraset, mais maleável, foi essencial para se chegar a uma forma “verbivocovisual”,³⁴⁷ na qual foi possível ampliar os recursos de impressão, potencializando a “materialidade plástica dos vocábulos, a sua tipografia e a sua topografia no papel”.³⁴⁸ Os concretistas praticavam o

³⁴⁴ MARQUES. *Sebastião Nunes*, p. 50.

³⁴⁵ MARQUES. *Sebastião Nunes*, p. 51.

³⁴⁶ Entrevista cedida a Clemie Bland, em 7 out. 1993, feita no Laboratório de Sistemas Integráveis – LSI/ USP, sobre o projeto “Vídeo Poesia” (ARAÚJO, R. *Poesia visual-vídeo poesia*, p. 53).

³⁴⁷ ARAÚJO, R. *Poesia visual-vídeo poesia*, p. 38-39.

³⁴⁸ ARAÚJO, R. *Poesia visual-vídeo poesia*, p. 39.

poema como uma unidade totalmente estruturada, de maneira sintético-ideogrâmica, na qual todos os elementos sonoros, visuais e semânticos estavam em jogo – daí a expressão “verbivocovisual”, neologismo inventado por James Joyce e apropriado pelos concretistas para designar o aspecto material da linguagem poética.

Lúcia Santaella lembra que “toda poesia escrita é visual, mas nem toda poesia escrita tem apelo visual”³⁴⁹ e, em *Work in progress*, além de ser escrita visual, tem apelo visual: surpreende o leitor pela semelhança que ocorre entre o desenho do cérebro e a forma do rato; não apresenta todos os elementos pré-textuais que o caracterizam como livro, embora as poucas páginas sejam numeradas; todas elas saturadas pela imagem, sendo necessário que o leitor a decifre. O autor exhibe o seu processo metalinguístico (*in progress*) ao se apropriar da técnica da animação – essa que já tem em sua especificidade a exibição das “etapas”.

No “festejamento” da sujeira, ou na passagem das páginas de forma rápida, como em um *flip book*,³⁵⁰ tal como as poesias visuais, todas mostram vocação para serem animadas, para o cinema de animação. Tal gênero já é, em si, híbrido, por evocar movimento, ruído e som em sua estrutura verbal. No resultado, a obra confirma-se como livro de artista de narrativa visual.

Nas diferentes categorias do livro, no conjunto da obra nuniana, é a imagem a agenciadora da sua estética. Sendo assim, neste capítulo, foram escolhidas algumas colagens, de forma heterogênea, na tentativa de recuperar um exemplo de cada tipo de colagem para análise. Percebe-se que, na sua estética, há reaproveitamento de várias imagens do seu vasto repertório e o seu leitor (assíduo), produz a significância pela macrointertextualidade. Na estética nuniana há, desde a citação, como o plágio (o empréstimo não declarado) e a alusão; há empréstimos indevidos de revistas semanais, enciclopédias, livros paradidáticos familiares ao leitor.

Nessa devoração, ou estratégia da apropriação (visto que se trata de planejamentos duradouros, quase quatro décadas de publicação), Nunes constrói sua ficção crítica rearticulando a linguagem das imagens plagiadas ou resíduos capitalistas – pois as imagens escolhidas são justamente aquelas que são vinculadas à intertextualidade. E o autor age pela acumulação, como *bricoleur*, desautomatizando as imagens banais e potencializando a sua narrativa – de predomínio satírico imagética. A exaustão das experimentações e o excesso das imagens

³⁴⁹ MARQUES. *Sebastião Nunes*, p. 49.

³⁵⁰ Miniaturas de livros nas quais o leitor, folheando rapidamente, tem acesso a uma imagem com a ilusão de movimento.

revelam e confirmam sua guerra de saberes, e, quando analisadas sob a ótica da apropriação, pode-se pensar em empréstimos antropofágicos.

Como Oswald de Andrade, as colagens, mesmo em *História do Brasil*, não são para recontar a história e são sempre retiradas do seu contexto, mesmo quando midiáticas, pelo caráter popular e não pela ambientação historicista. Oswald afirma que a literatura nunca narra o que houve e sim o que ouve, segundo Raúl Antelo, ele está enfatizando dois modelos, “a economia do ser e a do haver”, pois Oswald definiu a literatura

como anti-haver ou contra-posse. Seu programa antropofágico, aliás, cristalizou, precisamente a economia do ser, a do “Tupy or not tupy”, através da apropriação e o avunculado, instituição hereditária defendida por sinal pelos formalistas russos e facilmente reconhecível na teoria da paródia e do passe transversal.³⁵¹

Nunes, assim como Oswald, não se interessa pela “acumulação hereditária de valores”,³⁵² pois o texto é a “demanda de uma ‘experiência pessoal renovada’, uma experiência de choque, [...] um texto é a entrega à operação de leitura”.³⁵³ Diante desse contexto de imitação e empréstimos, Antelo formula a “plataforma economimética”, na qual a obra que será plagiada ou imitada não passa de uma imitação ou mimese do processo de produção (economimesis), para ele, nunca do produto acabado. Seria um gesto antropofágico que propõe “uma teoria da leitura e do texto, posicionada ‘contra a memória fonte do costume’”.³⁵⁴ Isso abriria uma discussão sobre a ilegibilidade, uma vez que nem o “Todo” pode ser lido, e também pela perspectiva de que o texto que se entrega sem restrições, para Antelo, é, ilegível. Nesse sentido, pode-se pensar as colagens (textos) de Nunes não como reação, porém como transgressão, “onde o valor transita e se transforma”.³⁵⁵

³⁵¹ ANTELO. Políticas canibais: do antropofágico ao antropométrico. In: _____. *Transgressão e modernidade*, p. 272.

³⁵² ANTELO. Políticas canibais: do antropofágico ao antropométrico. In: _____. *Transgressão e modernidade*, p. 272.

³⁵³ ANTELO. Políticas canibais: do antropofágico ao antropométrico. In: _____. *Transgressão e modernidade*, p. 272.

³⁵⁴ ANTELO. Políticas canibais: do antropofágico ao antropométrico. In: _____. *Transgressão e modernidade*, p. 272.

³⁵⁵ ANTELO. Políticas canibais: do antropofágico ao antropométrico. In: _____. *Transgressão e modernidade*, p. 273.

3.2 A relação entre a imagem e a letra

Entende-se que a imagem (desenhos, colagens, experimentações gráficas, poemas visuais) é norteadora no processo criativo do de Sebastião Nunes. Ao privilegiar a iconicidade e o não-verbal, ao diagramar suas páginas, ele está inserido na categoria de “artistas e poetas que reivindicam a reintegração da iconicidade e da espacialidade da escrita em suas práticas artísticas. Escrever e colar tornam-se verbos que recobrem gestos e práticas de mesma natureza, indiferenciáveis”.³⁵⁶ Ao narrar, como escritor antropófago, de forma transgressora, faz do seu processo criativo o seu discurso literário e sua estética.

Mesmo com a primazia das imagens, porém, pode-se encontrar nas obras nunianas diferentes relações entre a imagem e o texto, segundo a classificação de Leo Hoek.³⁵⁷ Torna-se necessário averiguar fragmentos de cada obra, para que seja possível entender como se estabelece a estética nuniana pelas colagens. Porém, primeiramente, cito aqui a classificação de Hoek, a partir do seu texto “A transposição intersemiótica; por uma classificação pragmática”.

Leo Hoek defende a hipótese que, ao se discutir a relação de texto e imagem, seria necessário a anulação da natureza intrínseca do texto ou da imagem, e que prevalecesse sua leitura a partir da situação de comunicação relativa à produção e à recepção:

A sucessividade (texto existindo antes da imagem, ou imagem existindo antes do texto) caracteriza a perspectiva da produção; a simultaneidade (texto situado em uma imagem, imagem situada em um texto, texto próximo a uma imagem, imagem próxima a um texto) determina a perspectiva própria da recepção.³⁵⁸

Nessas condições, para o autor, a classificação de uma imagem sob o ponto de vista da recepção e da produção pode ocasionar situações diferentes, porque uma mesma imagem pode acarretar tanto a primazia do texto quanto da imagem.

Quando se escolhe a perspectiva da recepção (do leitor), pode-se ter a apresentação simultânea, “quando discurso visual e discurso verbal são combinados – como no discurso misto (cartazes,

³⁵⁶ ARBEX. *Poéticas do visível*; uma breve introdução. In: _____. *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem, p. 29.

³⁵⁷ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 167-187.

³⁵⁸ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 168.

selos, propagandas) – ou imediatamente justapostos – caso dos livros ilustrados”.³⁵⁹ Há também a situação de correferência, quando texto e imagem são autônomos, ou comparados, “em virtude de correspondências históricas, individuais ou coletivas”.³⁶⁰ Nota-se, ainda, que, na correferência, as relações texto e imagem serão de responsabilidade do leitor (sujeito-receptor), que deve estabelecer as aproximações.

Leo Hoek também atenta para a distinção dos três tipos de relações físicas entre o texto e a imagem, a saber: do ponto de vista da produção: i) a primazia da imagem, e ii) a primazia do texto; do ponto de vista da recepção: iii) a apresentação simultânea do texto e da imagem. Na primazia da imagem, esta se constitui como critério, sendo assim, a relação se dá a partir do discurso verbal, no qual o texto pressupõe a imagem. Pode-se ter, então, uma relação “multimedial”, quando o texto tem a função de nomear e identificar a imagem. Na relação “transmedial”, a transposição intersemiótica se faz de uma obra de arte não-verbal a uma outra, verbal. Acontece quando há comentários, críticas, manifestos; quando há explicação, descrição. Também pode ocorrer uma situação de rivalidade, quando o autor, a partir da poesia, tenta transpor (poetizar) uma imagem pela escrita. Também, na primazia da imagem, pode ocorrer a descrição de uma obra de arte; seria um relato de uma obra de arte em um texto narrativo, mas podendo ocasionar um efeito estático, como um quadro, ou em uma “realidade dinâmica”,³⁶¹ que pode vir a ter diferentes funções na narrativa: psicológica (caracterização dos personagens); retórica (produção de efeito nos personagens); estrutural (projeção da estrutura pictural sobre a obra literária) e ontológica; a obra de arte simboliza o próprio sentido da obra literária.

Sobre a primazia do texto; é previsto que o texto é que inspire a imagem. A ilustração seria o exemplo mais previsível dessa relação e, quando ambos são autossuficientes, serão reconhecidos como obra multimedial. Pode-se, também, como é bastante comum, resultar na relação de intertextualidade transmedial, quando uma obra de arte é inspirada por temas literários e filmes realizados a partir de romances.

A “simultaneidade do texto e da imagem” se dá quando há perda da autossuficiência tanto do texto quanto da imagem. Se cada um mantiver sua própria identidade, ter-se-á um discurso misto, como em selos, cartazes, quadrinhos, letreiros, legendas e títulos; e, caso haja fusão, um

³⁵⁹ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 170.

³⁶⁰ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 170.

³⁶¹ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 176.

discurso sincrético, como o caligrama, a tipografia. O que pode contribuir no entendimento do discurso sincrético é o valor que se pode atribuir ao grau de iconicidade (imagem) e simbolicidade (texto) dessa relação.

Para Leo Hoek, todos esses critérios, a primazia tanto da imagem quanto do texto, bem como a simultaneidade, em uma transposição intersemiótica, são coerentes como procedimento de uma classificação pragmática, por reconhecerem a contextualização do que será avaliado a partir da situação de comunicação relativa à produção e à recepção.

Nesse sentido, em seguida, será feita a análise de algumas colagens, em seus contextos, nas diferentes obras de Sebastião Nunes. Todas serão examinadas sob o ponto de vista da recepção. São elas: *Antologia mamaluca I e II* (1988/1999), *Sacanagem pura* (1995), *Decálogo da classe média* (1998), *Somos todos assassinos* (2000), *Elogio da punheta* (2004), e a compilação de suas crônicas jornalísticas, *Adão e Eva no paraíso amazônico*, de 2009. Nota-se que *História do Brasil*, de 1992, foi editada na compilação das duas antologias.

3.3 As colagens de *Antologia mamaluca I e II*

As obras *Antologia mamaluca I e II*, (1988/1999), é composta de vários livros, num total de 352 páginas, antes impressas de forma anticonvencional, como folhetos, cartazes, envelopes com poesias. Com composições de teor satírico, no volume I, os poemas são: “O suicídio do ator”, “*Finis operis*”, “Última carta da América”; a outra metade do livro, impressa de cabeça para baixo, intitula-se *Poesias*, ou também *Poesias em estilo New Romantic ou mesmo Pornô Nouveau*, traz poemas inéditos, até sua compilação na antologia. No volume II, “Papéis higiênicos”,³⁶² “A velhice do poeta marginal”, “Serenata em B menor”, “Zovos”, “A cidade de Deus” e, impresso de cabeça para baixo, o poema inédito “*Aurea mediocritas*”.³⁶³

No conjunto da obra de Nunes, as duas *Antologias mamalucas* são as que mais apresentam experimentação com o não-verbal. Há desde desenhos, fotomontagens, *storyboards*, plágios, capitulares, quadrinhos, manchas, rabiscos, até a poesia visual. Constituem composições

³⁶² Ver tese: SOUSA, Ilza Matias de. *Figuras e cenas brasileiras: leitura semiótica de Papéis higiênicos*. Estudos sobre guerrilha cultural e poética de provocação de Sebastião Nunes UFMG, 1987.

³⁶³ Ver dissertação: MOREIRA, Wagner José. *Aurea mediocritas: evidências de uma tradição*. Estudo da poética de Sebastião Nunes. Dissertação, 1994, PUC/MG.

sedutoras e, à primeira visada, irreconhecíveis como gênero literário, pela exacerbação das experimentações tipográficas, conforme foi explanado na caracterização do “não-livro”.

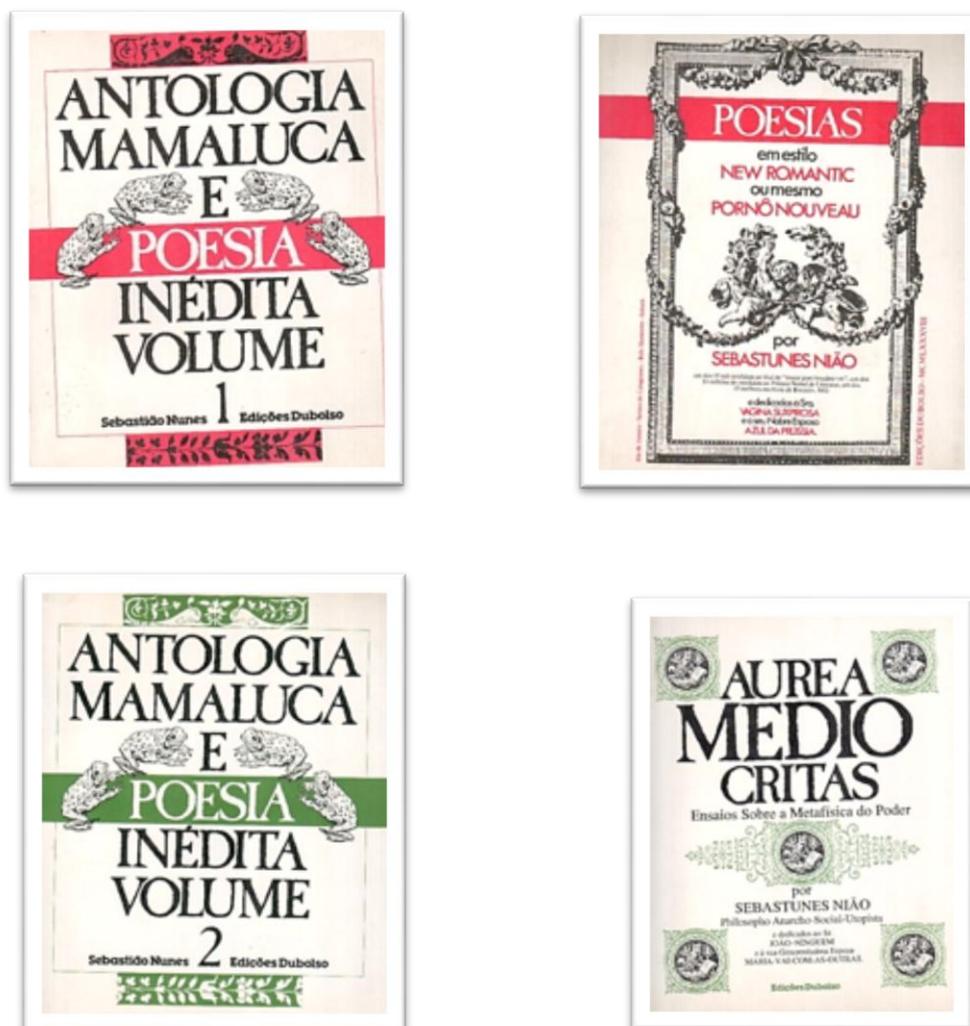


FIGURA 53: Capas de *Antologia mamaluca* I e II.

Na capa de um livro há quase que uma obrigatoriedade de produção editorial estar inserido o título da obra. Nesse caso, o título ocupa grande parte do espaço e, como o mesmo autor é também editor e ilustrador, nota-se o jogo entre a tipografia e as ilustrações. Recorre-se tanto aos elementos icônicos – o sapo e as barras ornamentadas – como à moldura entrelaçada com arabesco na capa final do volume I, que funciona, também, como primeira capa da obra *Poesia Pornô Nouveau*. Na capa de *Aurea mediocritas*, percebe-se a busca de simetria e equilíbrio nas laterais; o elemento ornamental repetido nos quatro cantos – e ao centro, com acréscimo de ornamentos – é formado por arabescos que circundam a imagem de uma coruja, e, conjugados

nas formas quadrada e circular, demonstram o domínio do trabalho gráfico, pelo jogo da harmonia com elementos orgânicos e geométricos.



(a)



(b)

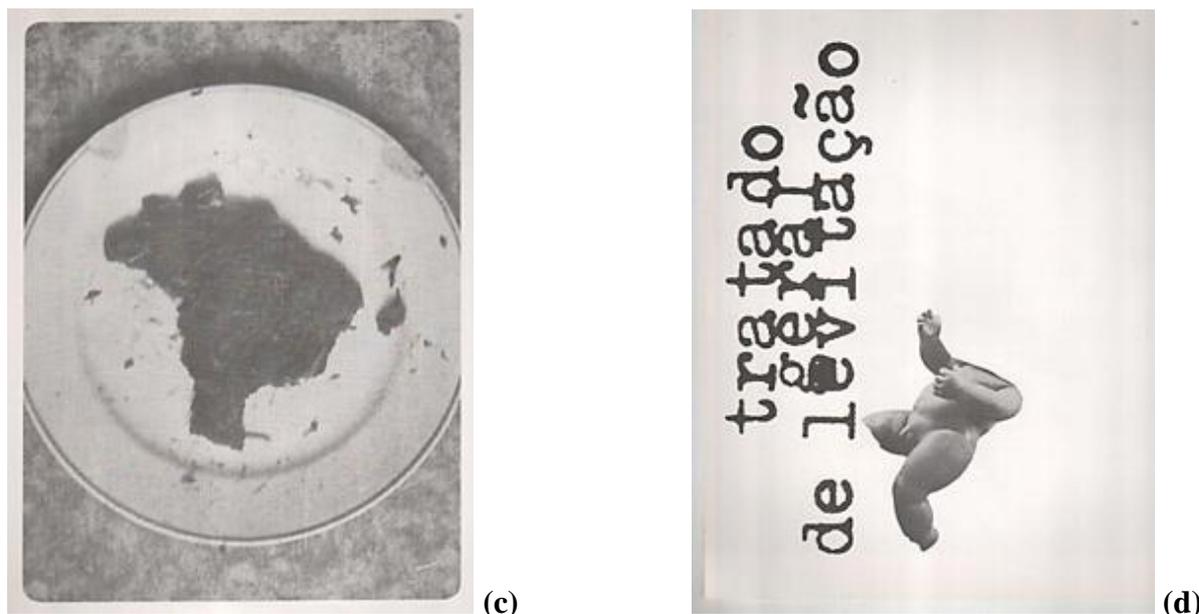


FIGURA 54: Páginas do poema “*Finis Operis*”; *Antologia mamaluca I*.

A obra “*Finis Operis*”, em *Antologia mamaluca I*, a narrativa tem a primazia da imagem e aproxima-se de um diário, ou bloco de anotações; assim, o leitor tem acesso a: diagnósticos, o processo criativo do escritor, palavrões e descrições de cenas do cotidiano do autor. É apresentada em diferentes linguagens gráficas: foto, numerais ampliados e outras ilustrações que não aparecem aqui, como fragmentos com intervenções no filme dos irmãos Lumière, e também imagens com fragmentos de corpos. Sobre as imagens acima (Figura 54), tem-se sob o ponto de vista da recepção a correferência do texto e da imagem, nas figuras 54 (b) e (d), pois são autônomas – as imagens não, necessariamente, têm de ilustrar o texto.

Em (d), o corpo de bebê decapitado é simultâneo ao texto “tratado geral de levitação”, apresentando oposição de significância; a figura 54(b) repete o jogo dos almanaques, convidando o leitor a leituras múltiplas.

Na figura 54(a), o número “1922”, como tipografia ou poesia visual, tem o seu valor icônico ampliado, na medida em que os números ocupam toda a página, numa série de três, não totalmente legíveis; ligados à série pela conjunção “ou”, dois números pequenos, sugerindo a leitura: “1922 ou 1956; 1922 ou 1964”, uma possível alusão à da Semana de Arte Moderna, ao governo democrático de Juscelino Kubitschek e ao golpe militar que inaugura a ditadura brasileira – esta última associação é reforçada pela presença de insetos (baratas, moscas, formigas) a corroer o “1922”, levando-o à desapareição. Na imagem de 54(c), o pedaço de carne

é transformado em mapa do Brasil. A imagem que dispensa o texto é completada pela consciência do leitor, que cria a legenda – o texto.

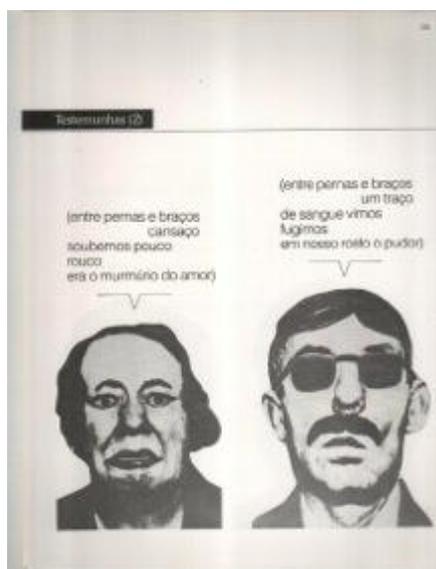


FIGURA 55: “Auto da virgem ensimesmada”, de “Carta da América”, *Antologia mamaluca I*.

Em “Auto da virgem ensimesmada ou Relatório da suave batalha entre o poeta e a musa”, em o Depoimento das Testemunhas podem ser vistos dois retratos que “falam” pelos textos dispostos acima de suas cabeças, sinalizados com uma seta gráfica. Cada um repete uma frase, como em um refrão. As fotos vêm com retoque nas regiões mais escuras, acentuando o contraste. Em simultaneidade, imagem e texto dividem a cena (ou a página) e a imagem ocupa maior espaço gráfico, como em uma imagem publicitária.

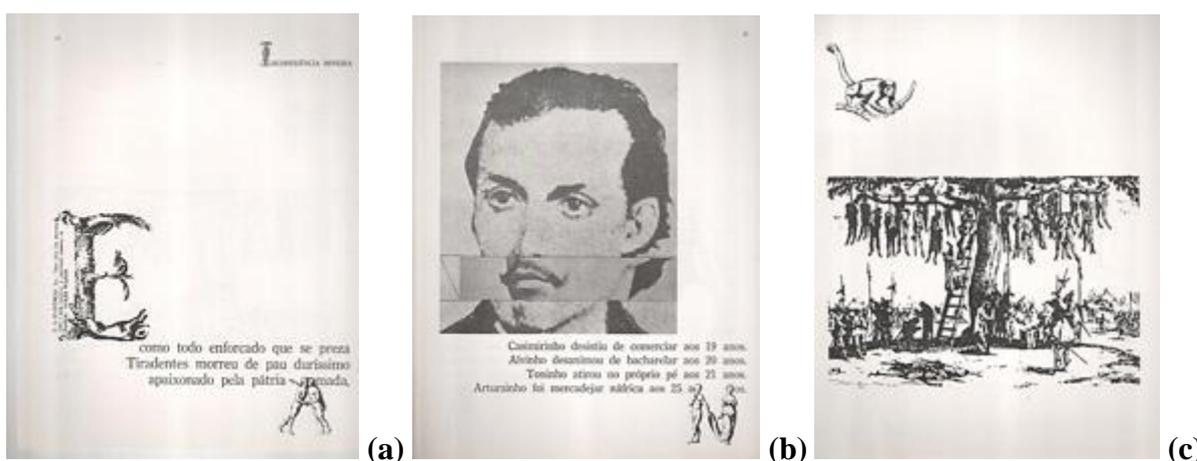


FIGURA 56: *Poesias* – de *Antologia mamaluca I*.

Na imagem 56(a), na simultaneidade da letra e do texto, tem-se um poema visual híbrido, com uma caligrama (“a” inicial de amada substituído pela imagem de dois corpos nus), exibe uma capitular (letra “E”) formada por animais. Na figura 56(b), um retrato ocupa a maior parte da página, enquanto o poema de quatro versos faz referência à imagem, a partir da alusão aos nomes, nas formas diminutivas, de poetas do Romantismo (Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Castro Alves e Arthur Rimbaud). O retrato é manipulado com tiras de partes do(s) rosto(s) que lembram os poetas citados, como se fossem um só; não dissimulando a intervenção, provoca no leitor à recepção do processo do escritor. Como se trata de uma poesia, com experimentações gráficas em cada página, ou seja, sem unidade, resta ao leitor entendê-la como correferente a *Poesias* – título do livro que abarca os fragmentos poéticos. A imagem 56(c) traz a cena de enforcamento do artista Callot, sinalizada pela figura do macaco e pelo número da página, o que a torna correferente também a *Poesias*.



FIGURA 57: “Procissão da Chuva”, de “Papéis Higiênicos”, *Antologia mamaluca II*.

As imagens de Procissão da Chuva fazem parte da narrativa que começa com a história de João Cândido, que morreu de doença de chagas, dando início a outras tragédias. Nunes cria um subtítulo para a narrativa: “Melopéia sertaneja sobre poeira, esqueletos e sol”. A partir de fotos documentais, ele faz intervenção, inserindo a mão de um esqueleto, ora como ornamento, ora como elemento de cenário, como em 57(a) e (b). As imagens, sempre acompanhadas de um texto curto, como legendas. Pela situação de comunicação, as fotos ilustram os textos, que, por sua vez, passam a referenciá-las. Na foto da figura 57(a), ele apaga o rosto de três figuras humanas e deixa intacto o de uma senhora que olha para o leitor. Traz um texto informe e escatológico, não menos trágico que as fotos da procissão, vislumbrando a pobreza. Na foto da

figura 57(c), o autor-ilustrador percebe a semelhança entre as flores do vestido da mulher (que ocupa maior parte na imagem) com uma forma animalesca e a apropria, transformando-a num tipo de micróbio estilizado, ornamentando o fundo da imagem e concedendo ao texto o tom grotesco: “estômagos e intestinos, pulmões e corações, músculos e tendões: imensos auditórios: bilhões de micróbios realizam assembleias gerais: divisão de lucros e redistribuição material”.³⁶⁴



FIGURA 58: “Pneumonia dupla” – *Antologia Mamaluca II*.

Em oito páginas, Nunes poetiza a sobre o suicídio de Augusto dos Anjos. A imagem acima abre a narrativa. Nessa sátira escatológica, ele faz intervenção em fotografias de cemitério e faz a inserção do texto como se lê acima “poéticos urubus cagam bem de cima com pontaria de míssil” – como alusão ao estilo escatológico do poeta. Como no jornal *O Pasquim*, não há preocupação em inserir a foto correspondente, pois o texto acaba por confirmar qualquer imagem, e assim ele o faz. Nesse caso, o texto é legenda da foto, e a foto, que era anônima, torna-se o monumento de Augusto dos Anjos.

Já na obra “A cidade de Deus” predomina o texto com experimentações tipográficas. Com a temática da morte, quatro imagens ilustram a sequência do texto que trata da vida do poeta: “Vamos, vamos, ponham-se em fila! Um poeta ruim é uma punição excessiva para o meu gosto!

³⁶⁴ NUNES. *Antologia mamaluca II*, p. 24.

Um mau poeta é uma ofensa aos homens e ao Deus, à vida e à alegria, à morte e à dor! [...].³⁶⁵ Em seguida, o ilustrador traz o “Exame do corpo de delito”; a “Máscara mortuária” e o “*Work in progress*”, a seguir, e, por fim, “Tratado Geral da Alquimia”.



FIGURA 59: “*Work in progress*”, de “A cidade de Deus”, *Antologia mamaluca II*.

Neste “*Work in progress*”, uma imagem que se apresenta como quadrinhos. Dividida em quatro partes, vê-se a imagem de um rosto, em alto contraste (dramaturgo Nelson Rodrigues?), e a frase “honra ao mérito”, que vai se dando a ler à medida em que o rosto se esvanece sob insetos. Nessa colagem, em simultaneidade da imagem e do texto, tem-se um discurso sincrético: a poesia visual em formato de quadrinhos.

A seguir, em “Blábláblá Ecumênico (Novas e notáveis opiniões sobre o autor e sua poiesis)”, Nunes cola os retratos de Homero, Dante, Shakespeare e outros em um novo contexto e ocupa todo o espaço, sobrando pouco para o texto, que faz o papel de legenda para cada imagem. É evidente que a transgressão do autor cria uma legenda que não corresponde à imagem, como a de um militar do século passado que ele nomeia de “jovem jornalista paulista, séc. XX d.C”, e poetiza: “trata-se de um pobre coitado, que jamais conseguirá atingir a limpidez e a depuração semiológica que nós alcançamos”.³⁶⁶ Em gênero retrato, é o único livro da compilação que não vai à exaustão na experimentação gráfica. Texto e imagem em “Blábláblá Ecumênico”, tornam-

³⁶⁵ NUNES. *Antologia mamaluca II*, p. 68-70.

³⁶⁶ NUNES. *Antologia mamaluca II*, p. 52.

se correferentes, contudo, a própria noção de referencialidade pode ser posta à prova, considerando-se uma espécie de advertência no início da obra:

Você vai juntando, com os defuntos e os livros, um punhado de verdades ao longo da vida. Estas verdades te corroem como ratos e, se não tomar cuidado, você acaba virando um mesquinho ditador de boas maneiras literárias. A melhor maneira de evitar tais desastres é fazer uma enorme salada de verdades e mentiras, se é que existem mesmo verdades e mentiras.³⁶⁷



³⁶⁷ NUNES. *Antologia mamaluca II*, p. 50.

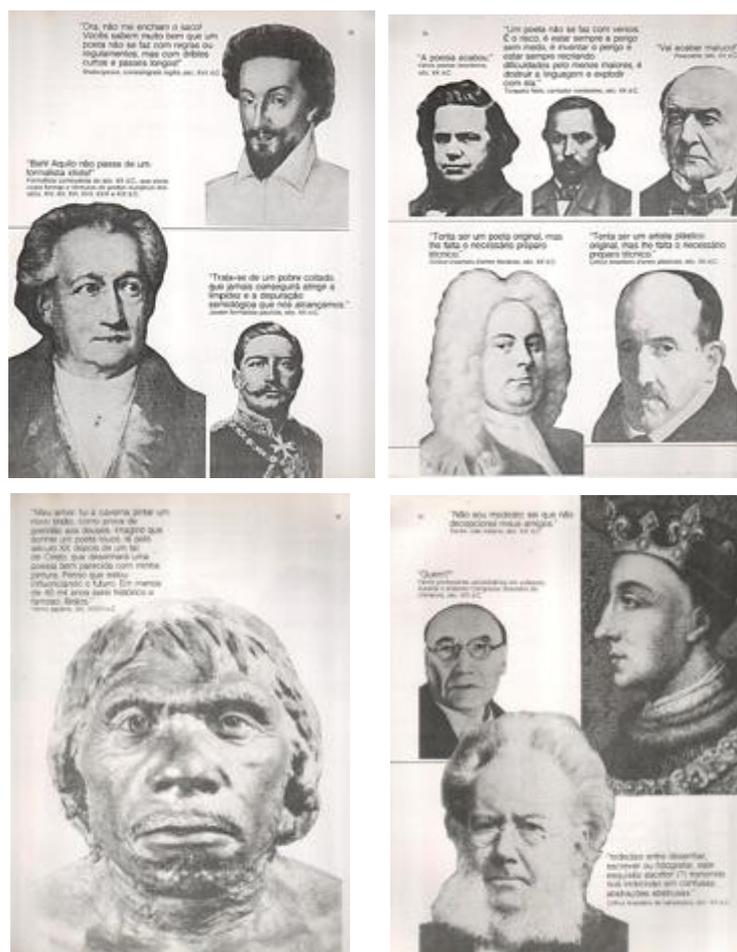


FIGURA 60: Sequência de “Blábláblá Ecumênico”, *Antologia mamaluca II*.

3.4 A sátira social em *Decálogo da classe média*, 1998

Decálogo da classe média, 95 páginas, “Fábula moderna sobre o que poderia ser mas não é”, nas palavras do próprio autor. Trata-se de uma prosa satírica ficcional ou “estudo sério e metódico da classe média”, na qual se dá uma hibridização da taxonomia biológica com o comportamento individual e grupal dos seres humanos. O autor cria três leis, demonstra e exemplifica cada uma. As leis são: 1 = “A Classe Média Tem Medo Da Própria Sombra. E Às

Avessas, ou seja: A Própria Sombra Tem Medo Da Classe Média”³⁶⁸. 2 = “A Casse Média Acende Uma Vela a Deus e Outra ao Diabo”³⁶⁹. 3= “A Classe Média Tem Telhado de Vidro mas Joga Pedra no Telhado do Vizinho”³⁷⁰. Nessa obra, o autor inaugura “conceitos” que serão encontrados em várias de suas obras: Inclame, Penclame, Buclame, Ninclame, Chaclame; criações feitas a partir da primeira sílabas das palavras às quais se referem , respectivamente: “Inclame passa a designar qualquer indivíduo de classe média; para homens, penclame; pra crianças em geral, criclame; pra meninas, ninclame, e, para meninos chaclame”.³⁷¹ Essa obra foi reeditada em 2008.



FIGURA 61: Da esquerda para a direita, verbete de *História do Brasil*; imagem de *O Pasquim*; e ilustração de *Decálogo da classe média*, edição de 2008.

Comparando as três imagens, percebe-se que, em *História do Brasil*, há simultaneidade da imagem e do texto, em situação de correferência ao grotesco. Na segunda imagem, do jornal *O Pasquim*, acontece também a simultaneidade do texto e da imagem, pois são autônomas, porém, a correferência se dá com a sátira – conceito editorial do jornal. Na terceira imagem, pertencente ao *Decálogo*, vem inserido na imagem o seguinte crédito: “Esculturas de inclames tetra e tricéfalos, encontradas nas ruínas de Pompéia”.³⁷² Nunes, nessa página, privilegia a imagem em detrimento do texto que a acompanha, na função de mero comentário ou crédito.

³⁶⁸ NUNES, *Decálogo da Classe Média*, p. 9.

³⁶⁹ NUNES, *Decálogo da Classe Média*, p. 33.

³⁷⁰ NUNES, *Decálogo da Classe Média*, p. 65.

³⁷¹ NUNES. *Decálogo da classe média*, p. 7.

³⁷² NUNES. *Decálogo da classe média*, p. 90.

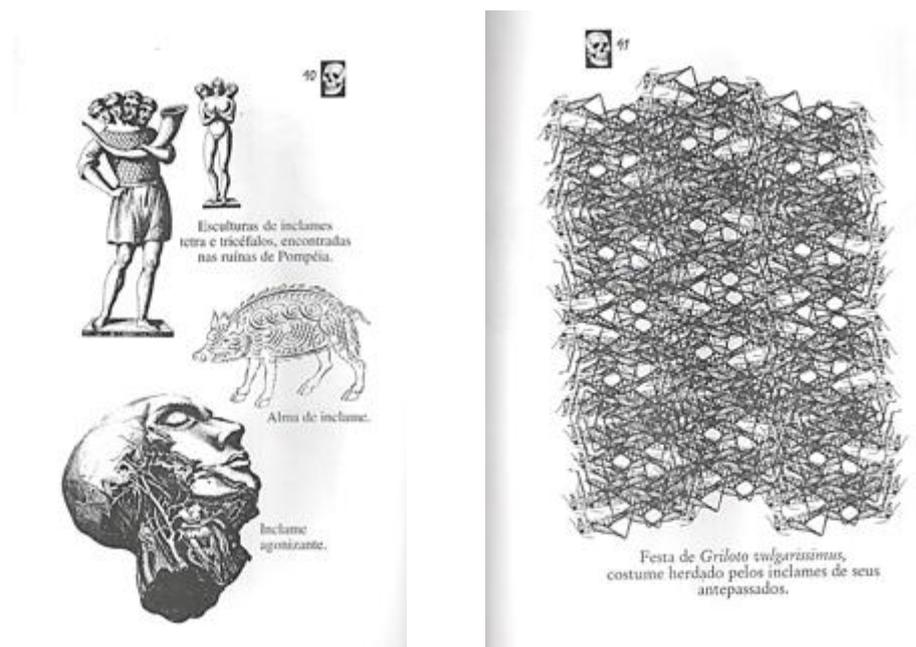


FIGURA 62: *Decálogo da classe média*, edição de 1998, p. 90 e 91.

Tendo como correferência o sarcasmo e a análise crítica da classe média, as imagens acima ilustram o seu livro, ora isoladas, ora em comunhão com outras imagens. As ilustrações são correferenciadas com os textos, explicando-as ou contextualizando-as, à maneira da poética nuniana. Na imagem à direita, Nunes, digitalmente, “rebate” a imagem do inseto, criando um emaranhado até o desaparecimento da figuração do inseto; porém, produz uma mancha que, para ele, também é ilustração.

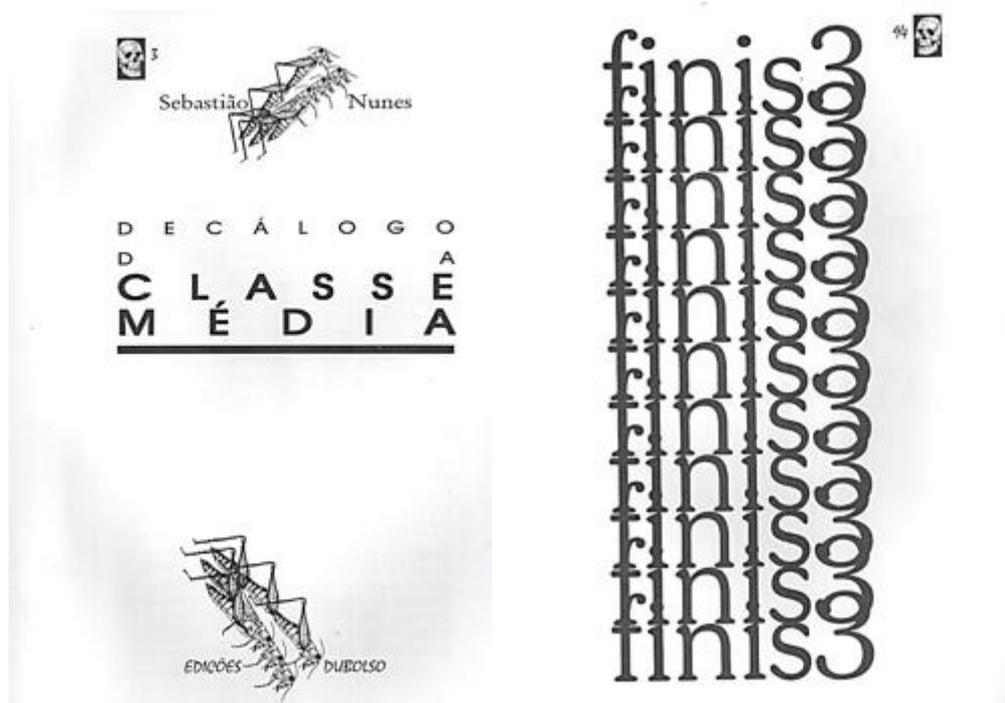


FIGURA 63: *Decálogo da classe média*, edição de 2008.

Nessas imagens, percebe-se dois casos diferentes de relação entre texto e imagem. Na primeira, pode ser vista uma vinheta que ilustra tanto o nome do autor quanto a editora; e à esquerda, uma caveira em moldura de fundo preto que acompanha o número da página. No meio, o título da obra sublinhado, em barra horizontal, em negrito. Trata-se de uma página pré-textual, mas ainda assim, Nunes não se cansa de ornamentar. Ao lado direito, o título de uma poesia sua (“*Finis Operis*”, de *Antologia mamuluca I*) é inserida como poesia visual. O autor recupera imagens e palavras de livros de décadas anteriores e faz o seu hibridismo.

3.5 As sátiras pornográficas: *Elogio da punheta* & *O mistério da pós-doutora*

Elogio da punheta divide a mesma encadernação (códex) com *O mistério da pós-doutora*. Sátiras pornográficas, as quais o leitor pode acessar: a punheta como descobrimento; a punheta como descoberta; a punheta como invenção e características gramaticais da punheta. Em *O mistério da pós-doutora*, “um pouco à moda de *A senhorita Simpson*, de Sérgio Sant’Anna, e de *O mistério da prostituta japonesa*, de Valêncio Xavier”,³⁷³ segundo Nunes. Ambos os livros são menos dispersos, ao contrário das outras obras, em relação ao excesso de experimentações gráficas e poéticas. Nesses, há também a presença das capitulares e algumas inserções de fotomontagens, bem como experimentações em fotomontagens digitais.

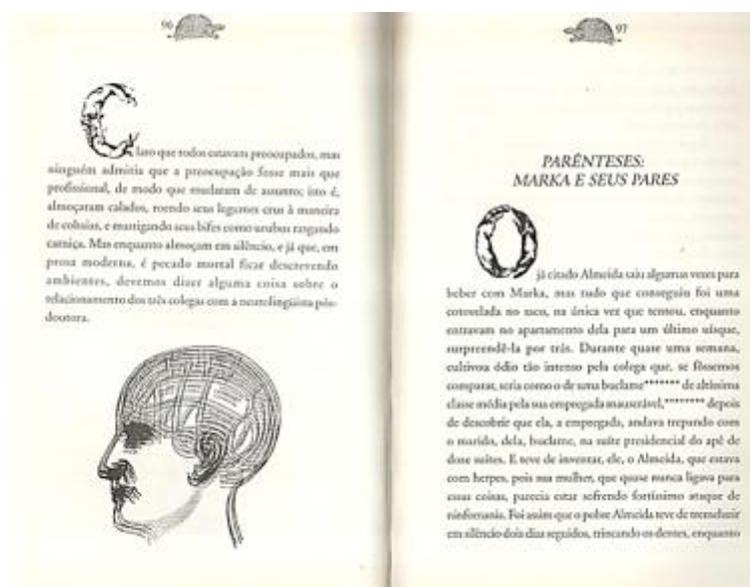


FIGURA 64: Página dupla de *Elogio da punheta*, de Nunes.

Têm-se aqui uma situação na qual o texto precede a imagem; ou seja, uma ilustração. Nessa última obra poética de Nunes, percebe-se a reutilização de ornamentos, como a capitular e a vinheta que acompanha o número. A cabeça da figura humana é também recorrente em suas ilustrações, insistindo no discurso da antropomorfização. As imagens, embora não necessariamente ilustrem o texto a partir do sentido, ao serem inseridas na página, passam a correlacionar-se com os mesmos. O leitor sempre é convidado a completar ou entender o sentido da relação entre texto e imagem.

³⁷³ NUNES. *O mistério da pós-doutora*, p. 81.



(a)



(b)

FIGURA 65: *O mistério da pós-doutora.*

Na página esquerda de 65(a), pré-textual, de *O mistério da pós-doutora*, Nunes ilustra digitalmente, com efeito de repetição da figura feminina, que olha para o leitor, deformando-a. Com a mesma ferramenta, cria uma rosácea com a temática caveira, recorrente em todas as suas obras. Pode-se dizer que a imagem e a letra na página pré-textual conformam um discurso misto, pela presença do ornamento e títulos. Em 65(b), novamente, a figura animalasca do grilo está presente, como ornamento, assim como a vinheta, a capitular e a tartaruga que acompanha

a numeração. Em relação de simultaneidade de texto e imagem, tem-se um discurso misto, pois as ilustrações ocupam espaço de ornamento.

3.6 A imagem publicitária em *Somos todos assassinos* e *Sacanagem Pura*

Somos todos assassinos e *Sacanagem pura* dividem o mesmo códex; são oferecidas ao leitor duas capas; portanto, duas obras em uma única encadernação.

Sacanagem pura, 1995, 91 páginas, também faz uso das imagens da publicidade, mas, nesse caso, o comentário divide página com a imagem – traz a imagem, sempre otimista, também da publicidade, acompanhada pelo título e texto criados por Nunes. Mas o leitor, certamente, seduzido pela imagem, nem sempre reconhece, de imediato, o jogo satírico. Entre os 36 títulos, têm-se: “Você até que pode amar”, “Venha para o mundo encantado da fama”, “Mas quem será bobo, se não for o povo?”, “O cordão dos puxa-sacos”, “Roupa suja se lava em casa”, etc. O autor define o gênero desse livro como: “ensaios sacanas sobre a publicidade”.

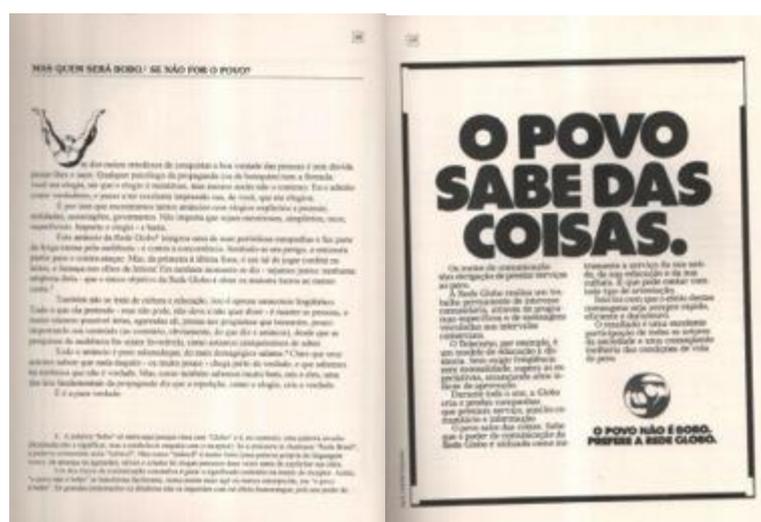


FIGURA 66: Página dupla de *Sacanagem pura*.

Em página aberta, tem-se a propaganda, com seu título em destaque e texto que o acompanha, retirado do seu contexto e deslocado para a obra nuniana. Nesse caso, a ilustração e correferencial em relação ao texto. Na página à esquerda, o autor cria um novo texto, intitulado “Mas quem será bobo, se não for o povo?”, em resposta ao subtítulo “o povo não é bobo, prefere a Rede Globo”. Nunes explica o texto, comenta-o, critica-o e faz a sua sátira, apropria-se da criatividade dos títulos publicitários e os insere como no original. Em nota de rodapé, explica:

A palavra “bobo” só entra aqui porque rima com “Globo” [...] se a emissora chamasse “Rede Brasil”, a palavra certamente seria “imbecil”. [...] Um dos riscos da comunicação conotativa é gerar o significado contrário na mente do receptor. Assim “o povo não é bobo” se transforma facilmente, numa mente mais ágil ou menos entorpecida, em “o povo é bobo”. Só grandes corporações ou ditaduras não se importam com tal efeito bumerangue, pois seu poder de persuasão e/ou repressão é bastante forte para garantir aceitação maciça pela grande maioria dos miseráveis e da classe média, o que intelectualmente é mais ou menos a mesma coisa.³⁷⁴

Somos todos assassinos, 80 páginas, é construída com imagens de publicidades de revistas semanais, como *Veja* e *Isto é*. O autor dá continuidade à estética da publicidade ao repetir os títulos e subtítulos grandes, como no original, e inserindo seu comentário em fonte menor (tamanho do corpo da letra) dentro da moldura da imagem, seduzindo o leitor, mas sempre com seu tom sarcástico, denunciando as mentiras e abusos da sociedade de consumo. Nunes usa as mesmas ferramentas que a publicidade para seduzir o leitor.



FIGURA 67: Página de *Somos todos assassinos*.

Diferentemente de *Sacanagem pura*, a imagem publicitária inserida na obra *Somos todos assassinos* é articulada para que o leitor seja ludibriado, mas pela “verdade”. Nunes insere na

³⁷⁴ NUNES. *Sacanagem pura*. Sabará: Editora Dubolso/Mazza, 1995, p. 48-50.

página um texto comentando a imagem. É diferente de *Sacanagem pura* porque, neste, ele faz o comentário na página ao lado e, em *Somos todos assassinos*, o comentário é feito em colunas de texto. Na simultaneidade de imagem e texto, o discurso misto, em que o não-verbal divide com o verbal quase o mesmo espaço da página. Como a publicidade, o título convida o leitor à leitura. Assim, Nunes não insere palavrões nos títulos, tampouco usa subtítulos satíricos, deixando seu escárnio somente em corpo menor, prendendo mais um pouco o seu leitor (embora os textos não sejam curtos, ao contrário da publicidade).

3.7 A mídia digital em *Adão e Eva no paraíso amazônico*

Adão e Eva no paraíso amazônico, de 2009, é a compilação de 50 crônicas escolhidas entre 300, durante os seus 8 anos assinando a coluna do jornal mineiro O Tempo. Não faltou o tom irônico em todas elas, e a ilustração veio após o texto, tendo este a primazia sobre a imagem. A partir de intervenções digitais em imagens de seu repertório, sempre prestes a tornar-se fotomontagem, houve, ainda, novas inserções de reproduções de obras de arte.

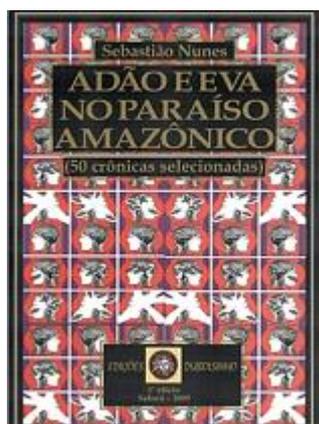


FIGURA 68: Capa e ilustração de caveira na última obra de Nunes: *Adão e Eva no paraíso amazônico*.

As ilustrações desta obra sempre estão distantes do texto, mas dividindo o espaço da página dupla. Diferentes de outros recursos usados pelo autor-ilustrador-diagramador, que explora capitulares e “jogo” de correferência com o leitor, elas não têm a função de subordinação ao texto, e percebe-se que, em sua maioria, provêm do repertório do artífice, desde a sua primeira obra, de 1988, e também de interferência em obras de artistas como Duchamp, Hanna Hoch, Andy Warhol e outros. Todas foram criadas com interferência do digital, inclusive a capa da obra, o qual pode ser reconhecida, a obra *Work in progress* de Nunes.

3.8 Palimpsestos visuais e verbais

Nas relações de comunicação entre imagem e texto, notou-se que Nunes explora tanto a simultaneidade (discurso sincrético e misto) como a correferência. Esse “escrever” com a primazia da imagem, além da perseguição do mesmo tema: escárnio diante do poder e do cânone literário (sátira) prolonga o seu jogo sarcástico, com todas as “sacanagens”, e confirma que seu estilo e espírito “vão juntos na mesma vagabundagem”.³⁷⁵

O jogo palimpséstico nuniano permite ao leitor apreender a sua obra como um “grande livro”. A crítica às imagens publicitárias, quando codificadas e retiradas do seu contexto pelas mãos de Nunes, fundamentou sua técnica de apropriação e manipulação – do recortar e colar – e, assim, o escritor transforma a lógica da exaustão da exibição das imagens em conteúdo e repertório próprio. O logro publicitário é desmascarado. Sua astúcia está em reconhecer no material banal e ordinário os elementos para construir um novo “jogo”.

Com tudo isso, Nunes permite ao leitor o reconhecimento do seu processo de criação, em todos os seus livros. Na enciclopédia *História do Brasil*, o jogo do vai e vem das citações se repete em *Sacanagem pura*, tanto quanto em *Somos todos assassinos*, pela presença de notas de rodapé que fazem sentido (ou não) na relação com o texto principal. Transformar não-heróis e “desmascarar e dessacralizar falsos heróis brasileiros”;³⁷⁶ reutilizar (plágio/apropriação)

³⁷⁵ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 92. “A perigrafia – norma, ou melhor, modelo positivo de uma prática de escrita que se impõe desde o século XVII, a tal ponto que qualquer liberdade com relação a ela desqualifica um livro e seu autor – imobiliza o texto, fecha-o e resiste ao discurso que tem seu primeiro sentido na errância e no nomadismo.” “Meu estilo e meu espírito”, escrevia Montaigne, “vão juntos na mesma vagabundagem” (III,9,973c).

³⁷⁶ MARQUES. *Guerrilha mamaluca*, p. 132.

imagens banais; idealizar poetas satíricos; minimizar os atos heroicos humanos e, por vezes, substituí-los por ações humanas e qualidades animais; ornamentar páginas e capas de livros, com vinhetas grotescas e com barras geométricas, confundindo o leitor com a contraposição de organicidade e geometrização. Em quase três décadas, de 1973 a 2014,³⁷⁷ Nunes insiste na mesma linguagem, temática e na sátira. Faz da técnica da repetição e do prosaísmo a sua estética. Assim, o modelo de palimpsesto, que consistiria em perceber vestígios pelas camadas inferiores sobrepostas pelas camadas atuais, na poética nuniana, em uma linguagem verbal ou não-verbal, constitui a sua astúcia.

A partir da apropriação, da colagem como “escrita”, pode-se pensar na possibilidade de que esse procedimento permite deslocar significados provocando alegorias; ludibriar pelo simples ato de jogar e brincar. Nunes extrai o máximo desse estilo que se instaura a partir do enganar brincando, como Duchamp, com o seu *ready made*, no qual a “contradição que nega por igual toda significação ao objeto e ao gesto, é um ato puro – no sentido moral e também no de jogo: limpeza de mãos, rapidez e perfeição na execução”.³⁷⁸

Na vasta oferta de fragmentos e, conseqüentemente, a infinita operação de encadeamentos diversificados que podem resultar na montagem é *per si* uma técnica e uma linguagem subversiva. Em mãos de um escritor que prefere a sátira e domina tanto o verbal quanto o não-verbal, sua astúcia certamente transforma sua inventividade em material (intelectual) de guerrilheiro. As colagens, com sua natureza provocativa, são para aqueles que têm a coragem de arriscar e improvisar, porque:

é uma visão privilegiada no contexto do artista e um acesso significativo à sua abordagem estética, uma atitude crítica, mesmo que o modelo nem sempre é consciente, precisamente, é através deste caminho que foi a sua escolha. Para evitar toda a confusão de citações e montagem. Todas as três são intervenções de empréstimo. Entretanto, confusão, citações e instalação. No entanto, no uso de citação reflete prontamente a preocupação de um “reconhecimento”, uma atitude crítica, mesmo que o modelo nem sempre seja consciente. É também porque é frequentemente a natureza” cultural “que promove e incentiva a sua hipotética cumplicidade entre o artista e o espectador. A colagem

³⁷⁷ Lembrem-se que, mesmo *Antologia mamaluca* sendo publicada em 1988, algumas obras que formam a compilação são de 1973.

³⁷⁸ PAZ. *Marcel Duchamp: ou o castelo de pureza*, p. 29.

supõe, pelo seu caráter, um campo mais largo de investigação pois não se limita necessariamente aos elementos já elaborados e pode envolver fenômenos brutos, isentos do contexto imediato às vezes apresentados como tal, como” objetos encontrados “, que podem comportar um efeito surpresa, choques entre fragmentos colados provável que transbordam em sua heterogeneidade, previsível por aquele que o manipule. Enquanto a noção de citação aparece em desvantagem em uma lógica estrutural, o autor procura registrar seu pensamento dentro de um campo historicamente entendido, até encontrar através dele uma espécie de figura arquetípica, a noção de colagem não implica necessariamente que procuram uma organização consciente, nem qualquer estilização, o que para Jean Paulhan ligação seria “espaço entre a razão frente aos cálculos.”³⁷⁹

O fato de Nunes ser um exímio *bricoleur*, ao juntar materiais desconexos, não o isenta da sua responsabilidade sobre o resultado. Ciente de que a sátira não seria um gênero comercial (com o seu ataque constante ao cânone), o escritor faz uso de dupla linguagem (colagem visual) para angariar mais leitores ou despistá-los incessantemente. Mas, também, torna-se importante afirmar que a opção pela colagem visual, bem como pelo gênero satírico, prevê um leitor atento e hábil, pois, em seu excesso de citações, reconhece nele a “natureza cultural” que estabelece a sua cumplicidade e norteia a sua produção. Seus “objetos encontrados” não são meramente ocasionais, como o dos surrealistas, pois, mesmo no vasto campo da escolha, seu olho é treinado com a astúcia de um guerrilheiro. Os choques entre os fragmentos são potencializados pelo contexto da sátira e acentuados pelo viés do grotesco. A heterogeneidade do seu processo é

³⁷⁹ BOSSEUR, Jean-Yves. *Le collage*, p. 8. “le collage, est un miroir privilégié de l’environnement de l’artiste et un accès concret à sa démarche esthétique, précisément à travers ce qu’il décide d’en prélever. Pour éviter toute confusion, de citation et de montage. Toutes trois font intervenir l’idée d’emprunt. Toutefois, dans l’emploi de la citation transparaît volontiers le souci d’une “reconnaissance”, une attitude critique même si elle n’est pas toujours consciente. C’est pourquoi aussi les citations sont le plus souvent de nature “culturelle”, ce qui favorise leur identification et engage une hypothétique complicité entre l’artiste et le spectateur. Le collage suppose, pour sa part, un champ plus large d’investigations puisqu’il ne se limite pas nécessairement à des éléments déjà élaborés et peut faire appel à des phénomènes bruts, soustraits à l’environnement immédiat, parfois présentés tels quels, comme “objets trouvés”, ce qui peut comporter un effet de surprise, des chocs entre les fragments collés susceptibles de déborder, dans leur hétérogénéité, les prévisions de celui qui les manipule. Alors que la notion de citation semble davantage entrer dans une logique structurelle, l’auteur cherchant à inscrire sa pensée à l’intérieur d’un champ historiquement plus étendu, jusqu’à retrouver par son intermédiaire une sorte de figure archétypale, la notion de collage n’implique pas forcément la recherche d’une organisation consciente ni d’une quelconque stylisation, ce qui fait dire à Jean Paulhan que le collage serait un “espace d’avant les raisons et les calculs.”

também a heterogeneidade do abuso de oferta de imagens massificadas,³⁸⁰ publicitárias, como se a sua estética nascesse como antídoto do mesmo veneno, a publicidade.

A estética nuniana é palimpséstica porque o autor constrói também com o seu próprio resíduo, pois é uma escrita estético-política, que retoma o seu discurso e faz do seu procedimento a sua ideologia. Sua tática de guerra é o seu despiste com fragmentos e ornamentos e, assim, efetua um discurso que se assume como verdadeiro, não tendo compromisso algum com nada ou ninguém; o que não o isenta de fingimento. Nunes pratica o jogo dialético, ao negar com humor e afirmar pela sátira, possibilitando a afirmação de qualquer coisa.

³⁸⁰ SODRÉ. *Comunicação e grotesco*, p. 13: “o moderno fenômeno da cultura de massa só se tornou possível com o desenvolvimento do sistema de comunicação por *media*, ou seja, com o progresso e a multiplicação vertiginosa dos veículos de massa – o jornal, a revista, o filme, o disco, o rádio, a televisão. Como causas subjacentes necessárias, mencionam-se os fenômenos da urbanização crescente, da formação de públicos de massa e do aumento das necessidades de lazer. Portanto, o que se convencionou chamar cultura de massa tem como pressuposto, e como suporte tecnológico, a instauração de um sistema moderno de comunicação (os *mass-media*, ou veículos de massa) ajustado a um quadro social propício.

CONCLUSÃO

Ao lado do poder, há sempre a potência.
Ao lado da dominação, há sempre insubordinação.

Peter Pal Pelbart, *Vida capital*

A colagem visual nuniana – ou jogo ornamentado – gráfico e semântico, de discurso engenhoso (agudeza barroca) e ideologizado, seduz o leitor, mesmo com toda a sua dispersão, em 231 citações e 93 verbetes que compõem a obra *História do Brasil*, de 1992. Nesse volume considerável de material literário incomum, há um elo entre o texto e a imagem, que não podem ser separados, exatamente pela função ornamental que cada um empresta ao outro, correferencializados pelo universo grotesco.

O leitor, nem sempre interessado na lógica da integração e responsabilidade autoral, faz seu trabalho de produção de sentidos por meio de outra lógica: enveredando-se pelo excesso de liberdade que recende da narrativa de Sebastião Nunes, constroi sua própria coerência. Nesse contexto, pode-se pensar essa obra como um livro infinito, como toda enciclopédia, em que os verbetes, mesmo terminado na letra “Z”, e com as citações presentes em cada um deles, podem se desdobrar, se forem consideradas as inúmeras possibilidades de novas leituras sugeridas por pelo texto-imagem de Nunes. Assim, repetindo/reinventando os gestos vanguardistas, os procedimentos de plasticidade em todos os verbetes, Nunes explora a imagem, que implica intervenção e transferência de materiais de um contexto para o outro; faz referência à representação, ao dissimular a continuidade ou a linearidade das páginas e do discurso, conduzindo a uma leitura múltipla.

Os choques resultantes, nas montagens, de aproximações de fragmentos heterogêneos e associações incompatíveis são assegurados pelo contexto da sátira. Além do estranhamento que o autor provoca incessantemente pelas experimentações visuais e textuais, convida para as páginas da sua *História do Brasil* sátiros e autores como Georges Bataille, Gregório de Matos, Bocage, e convida-se, ele mesmo, para testar os limites do literário. Prevaecem em sua composição peculiar as deformações corporais não resultantes do envelhecimento natural mas da antropomorfização e personificação, do hibridismo, da monstruosidade e do exagero. O leitor recorre ao seu repertório de imagens, quando se depara com os rostos disformes, com os

corpos acéfalos e os seres híbridos, em sua tentativa de recompô-los, reconhecendo o riso e o estranhamento, pois eles provocam e perturbam os sentidos.

Criar uma enciclopédia com colagens (visuais), quase um século após os primeiros grandes movimentos experimentais de fotomontagens nas artes, somada à publicidade e à propaganda que contribuíram com a sua massificação, parece uma proposta esvaziada de sentido. Mas Nunes parece aproveitar-se dessa saturação, encontrando nesse procedimento vitalidade e fonte inesgotável de reelaboração, obtendo resultados inesperados, continuamente atualizados, em que produtor e receptor compartilham a experiência e recontextualizam o já dito.

Com domínio de todas as etapas da criação e edição literária, Nunes conhece tanto o ponto de vista da produção quanto da recepção. Também se mostra ciente de que a colagem pode abarcar diferentes visualidades e modalidades da expressão, dando voz(es) e corpo(s) às suas ideias propositadamente desconexas e caóticas; na recepção, o olhar do leitor busca sempre o sentido e a harmonia, mesmo quando há desencontros de cor, textura, escala, tema e composição espacial. É que a montagem é sempre finalizada pelo leitor.

Criar uma sátira política em 1992, no Brasil, após a forte referência do humor corrosivo do jornal *O Pasquim*, e em um contexto sem censura, visto que, pelo menos oficialmente, o país retoma as garantias de livre expressão na década anterior, é uma decisão, no mínimo, arriscada, pois a força de denúncia que marca o gênero satírico é, então, insignificante. Mas é que o *ethos* nuniano é o sarcástico, e, com seu espírito motivador e componente moral, é incansável.

Todos os artifícios da imagem visual são vislumbrados pelo autor na tarefa de seduzir e conquistar a confiança do leitor, e Nunes sabe bem, via publicidade, que a imagem – fotografias, ilustrações, capitulares, arabescos, vinhetas – contribui para a provocação de um estado emocional favorável por parte do leitor.

O jogo palimpséstico nuniano é também um jogo antiantropocentrismo e de desmascaramento do poder, e, especificamente, na *História do Brasil*, também há vestígios duchampianos do jogo dialético, ao negar com humor e afirmar pela sátira. Esta é como um espetáculo, na medida em que é jogo, aparência e ilusão da história; nela não há qualquer sentido em seriedade. Como em uma estrutura do drama barroco, ninguém escapa à imanência: na tensão entre o mártir que sofre a história e o tirano que a naturaliza.

A partilha nuniana se dá pela sátira que, de caráter dialógico, revela desentendimentos: denuncia explicitamente os jogos de poder impostos aos sujeitos, apresenta a história deturpada e um sistema editorial viciado de artimanhas. O *work in progress* de Sebastião Nunes fica entendido, portanto, como dispositivo a serviço da “não-alienação”, ou como “manual de guerrilheiro”, instrumento de poder e de mediação entre os homens, na medida em que ataca as estruturas de controle e descentraliza a hegemonia da ideologia burguesa. No sentido do discurso “comunitário” rancieriniano, no qual a constante reconfiguração das relações entre fazer, dizer e ver, diz respeito ao “ser em comum”, a ruptura das leis naturais dos corpos sociais somente seria possível pela luta que transporia as barreiras entre linguagens e mundos, na reivindicação de acesso à linguagem comum e ao discurso na comunidade; e o dispositivo nuniano é para um sujeito-leitor esse modo de acesso.

Assim sendo, tanto o autor quanto o leitor nuniano estão longe de serem excluídos da “partilha do sensível” de que fala Rancière – mas resta ainda a dúvida se o manual de guerrilheiro de Nunes serviria também para capturar e encampar novos sujeitos (vozes antes excluídas) nessa partilha. Nesse sentido, entender criticamente a história do próprio país, bem como sua versão em sátira ilustrada, permite reconhecer ainda mais a dimensão dessa “voz” participativa na comunidade.

Para Rancière, a estrutura do “mundo comum” é sustentada pela racionalidade, universalidade e consenso e, para o filósofo, não basta ter voz; é preciso ser consciente do que se fala. É a “maneira de fazer” que torna um sujeito politicamente visível e efetivo nos posicionamentos em uma ordem discursiva – pois é a marca da disputa sobre o que quer dizer “falar” constituindo a própria racionalidade da situação da palavra. Rancière reconhece a política como aquela que reconhece os falantes no debate: de como são ouvidos e reconhecidos e em sua posição de sujeito.

Tendo a obra nuniana como escrita política, de caráter circulatório (mobilidade) e efetividade sensível da palavra, que deslegitima o poder e está oferecida à identificação do público, pode-se tomá-la como dispositivo a serviço da democracia – movimento próprio dos corpos comunitários, capaz de sensibilizar e incluir novos sujeitos pela sua flexibilidade múltipla da fusão da imagem e da letra e vice-versa, pela zombaria fragmentada capaz de recuperar sentidos, misturando linguagens e ampliando a apreensão. Isso não quer dizer que toda obra que faça a fusão de duas ou mais categorias estéticas teria potencial politizante. É que, no caso

de *História do Brasil*, Nunes constrói uma nova narrativa e elabora estruturas inteligíveis com sua constituição estética de um “agir guerrilheiro”, na medida em que potencializa o próprio pensamento, reorganiza a partilha do sensível e evoca novos sentidos. A forma nuniana de partilhar e também, quem sabe, de “doutrinar” novos sujeitos, é um devir-minoritário. E é na sátira que poderia acontecer a mediação desse devir, pois a sátira não reorganiza a partilha do sensível, mas denuncia a ausência de igualdade. A obra guerrilheira sabota o sistema (sem causar estragos) e ocupa um lugar como prática subversiva de linguagem poética dentro do sistema literário, pois nessa obra estão contidos: a mobilidade tática (sátira com sua vitalidade indestrutível – cosmovisão carnavalesca), o conhecimento superior do terreno (domínio do sistema literário e da história) e o adequado poder de ataque (domínio do dizível e do visível).

História do Brasil atrai o leitor, primeiramente, pela imagem, e é na primazia icônica que também se dá à tática nuniana. É como se a figuração fosse mais atraente que a iconicidade das letras e frases, e o autor, como ex-publicitário e *designer* gráfico, reconhecesse e explora isso na escolha pelas capitulares, tipologia das fontes usadas nos textos, e imagens, muitas imagens – a despeito do risco de banalização pela proliferação imagética e com a visão benjaminiana que a reprodução rompe com a sacralidade. Diferentemente de Roland Barthes, que vê na fotografia o inesperado, Sebastião Nunes a vê como matéria, pois, como *bricoleur*, não lhe interessa mais o inaugural e não é o que lhe fere que o seduz. Ele se interessa pelo ordinário, pela compilação, pelos fragmentos e sua montagem e não pelo *punctum* barthesiano, que erotiza a imagem. Enquanto a câmera registra e não pode mentir, é na montagem que o logro acontece, e é nesse lugar que se dá a guerrilha nuniana.

Nunes poetiza com informação, saturação, ornamento, sarcasmo e sacanagem, deslocando o sentido do discurso do dominante e da barbárie pelo riso excessivo frente à realidade. De certa forma, tudo isso é o seu *trompe-l'oeil*, porque a obra não é uma confusão com o real; trata-se de um simulacro em plena consciência do jogo e do artifício – porque instaura não uma verdade, mas a dúvida sobre a realidade contada e recontada durante séculos pelos dominantes. *História do Brasil* é um despreendimento da versão da história através do riso provocado e provocador. Enquanto Nunes pratica sua tática de mobilizar por meio de sua partilha do sensível, usa da sua astúcia e sedução (pela criatividade, choque, estranhamento, domínio da visualidade e riso), para seu grande projeto: revelar a verdadeira história do Brasil, mas visando além do nível estético, ou seja, a tomada de consciência – o político, embora já se tenha confirmado que o seu poder é muito maior como tática e astúcia, e não como estratégia.

Nesse sentido, pode-se pensar na obra nuniana também como manual estético-político que se instaura no sistema literário pela sedução. Ou seja, uma obra que moveria os sentimentos e seduziria como uma obra literária, confirmando o que Vera Casa Nova³⁸¹ detectou na vocação retórica dos manifestos – além de informar e ensinar –, o *movere*: mover os sentimentos; o *delectare*: seduzir. Sebastião Nunes evocaria, assim, a função performática da linguagem do manifesto e de resgate como manutenção de uma resistência. Poderíamos também reconhecer e unir a essa lógica a dispersão dos antropófagos, defendida por Raúl Antelo, pois esses, segundo o pesquisador, buscam a dispersão porque o desejo de fragmentação se institui através da guerra de saberes e de linguagens. Nesse sentido, Nunes seria assim, um antropófago tardio que performatiza, luta, seduz e se institui com a linguagem e, com toda a sua manobra, mantém a resistência do seu “manifesto”.

Apesar da obra ilustrada servir a uma perspectiva ideológica, ela não se enquadra em qualquer sistema hierárquico. É um dispositivo a serviço da “não-alienação”, é uma maneira de transformação e percepção daquilo que é fixo e imutável e, por isso, aproxima-se de um manual de guerrilheiro, que sabota as estruturas de controle – sátira escondida atrás de enciclopédia, de vitalidade indestrutível que ataca e destitui a todos, e é especialmente eficaz quando se põe em ação em um terreno das desigualdades, no qual não há partilha.

³⁸¹ CASA NOVA. *Fricções*: traço, olho e letra, p. 133.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Angie Biondi F. *Configurações do grotesco no discurso visual da publicidade*. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade da Bahia, Salvador, 2007.
- ADES, Dawn. Dadá e surrealismo. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 81-99.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- ALCIDES, Sérgio. Almanaque à socapa. In: PASCHOA, Airton *et al.* (edição). *Rodapé – Revista de Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Nankin Editorial, n. 1, p. 139-151, 2001.
- ALMEIDA, Maria Inês de (organização). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997.
- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2007.
- ANDRADE, Mário de. *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1955.
- ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau-brasil*. São Paulo: Globo, 1991.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1991.
- ANTELO, Raúl. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2001.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual-vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ARBEX, Márcia (organização). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARBEX, Márcia. *Intertextualidade e intericonicidade*. As relações entre pintura e literatura vistas a partir do surrealismo. Disponível em: <<http://ww.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/>>. Acesso em 20 fev. 2012.

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. Petrópolis: Vozes, 1969.
- ÁVILA, Myriam. *Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo: Annablume, 1995.
- AZENHA, Maria da Graça. *Imagens e letras. Os possíveis acordos de Ferreiro e Luria*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- BABO, Maria Augusta. O hipertexto como nova forma de escrita. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia. *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004. p. 104-111.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BAUMAN, Zigmunt. *Em busca da política*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BÉRISTÁIN, Helena. O chiste. In: LUSTOSA, Isabel. *Imprensa, humor e caricatura (organização)*. A questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 69-91.
- BITARÃES NETTO, Adriano. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba*. Brasília: Editora da UnB, 1991.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. Tradução, Prefácio, Gravuras e Glossário de André Stolarski. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BROOKS, Cleanth; WIMSATT JR., William Kurtz. *Crítica literária: breve história*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1957.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

BUTOR, Michel. *Illustrations*. Paris: Gallimard, 1964.

BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Paris: Flammarion, 1969.

CADÔR, Amir Brito. *Enciclopédismo em livros de artista: um manual de construção da enciclopédia visual*. Tese (Doutorado em Artes Visuais; Arte e Tecnologia da Imagem) – Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CADÔR, Amir Brito. O signo infantil em livros de artista. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, v. 2, n. 3, p. 59-72, maio, 2012.

CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1991.

CANTON, Kátia. *Narrativas enviesadas*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2009.

CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CASA NOVA, Vera. *Lições de almanaque: um estudo semiótico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes do fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2003.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Ed. UNESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

CICERO, Antonio. Poesia e paisagens urbanas. In: PEDROSA, Célia (organização). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORDEIRO, Zahira Souki. *A alegoria como conceito: uma leitura benjaminiana do barroco*. Tese – Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992.

CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pero Vaz Caminha*. São Paulo: Livraria Editora Livros de Portugal Ltda.; Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1943.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Ministério da Educação; Instituto Nacional do Livro, 1957.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIEGO, Estrella de. Dibujar com palavras, escribir com imágenes. La fotografía española de los 80 y el problema de la identidad nacional. In: ALBA, Antonio Fernandes *et al.* *Arte y escritura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995. p. 47-92.

DINIZ, Thais Flores Nogueira (organização). *Intermedialidade e Estudos Interartes. Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FAURE, Élie. *A arte renascentista*. Tradução de Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FERNANDES ALBA, Antônio (e outros). *Arte y escritura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.

FINIZOLA, Fátima. *Tipografia vernacular urbana: uma análise dos letramentos populares*. São Paulo: Blucher, 2010.

FIORIN, J. L. (Orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003, p.3.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução Jorge coli. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. A comunidade dos sem comunidade. In: PELBART, Peter Pál. *Vida capital*. Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GUÉRON, Rodrigo. Arte e política: estudos de Jacques Rancière. *Aisthe*, v. VI, n. 9, p. 34-46, 2012.

GUIMARÃES, Vinicius F. da S. *Tipografia pintada no centro do Rio de Janeiro*. Dissertação. Rio de Janeiro: Escola Superior de Desenho Industrial; 2011.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (organização). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

GAUDÊNCIO JUNIOR, Norberto. *Cultura gráfica: uma coletânea de textos sobre design, tipografia e artes gráficas*. São Paulo: Rosari, 2010.

GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Carlos, São Paulo: EdUFSCar, 2006.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Edições Viva Voz; Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1989.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

HELENA, Lúcia. *Escrita e poder*. Rio de Janeiro; Brasília: Livraria Ed. Cátedra; Instituto Nacional Pró-Memória, 1985.

HELENA, Lúcia. *Totens e tabus da modernidade brasileira*. Símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niteroi: Universidade Federal Fluminense, 1985.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

IAVELBERG, Rosa. *O desenho cultivado da criança*. Prática e formação de educadores. Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2008.

JACQUES, João Pedro. *Tipografia pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2002.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999.

JATOBÁ, Tania. Unidade e diversidade do texto poético. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 41, p. 23-32, abr./jun. 1975.

JIMENEZ, José. El artista poeta: Marcel Duchamp. In: FERNANDES ALBA, Antônio (e outros). *Arte y escritura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental, un problem esthétique*. Paris: Klincksieck, 2004.

LAVIN, Maud. *Cut with the kitchen knife*. The weimar photomontages of Hannah Hock. New Haven & London; Yale University Press, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1989.

LIMA, Yone Soares de. *A ilustração literária na produção literária*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1985.

LIMA, Herman. Origens da sátira política no Brasil. *Revista do Livro. Órgão do Instituto Nacional do Livro*. Ministério da Cultura e Educação. Rio de Janeiro, Ano III, n. 12, dezembro, 1958.

LYNTON, Norbert. Futurismo. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 71-77.

LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Lisboa: Edições Cotovia, 2004.

LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso*. Humor e boemia em Mendes Fradique. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

LUSTOSA, Isabel. *Imprensa, humor e caricatura* (organização). A questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MACIEL, Maria Esther. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2001.

MAIA, Gleidys Meyre da Silva. *Ri melhor quem ri por último?: o riso modernista e a tradição literária brasileira*. Tese – Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARQUES, Fabrício. *Guerrilha mamaluca: um estudo da poesia de Sebastião Nunes a partir da articulação entre poesia e técnica*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MARQUES, Fabrício (organização). *Sebastião Nunes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*. História do livro, da imprensa e da biblioteca. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 1981.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MELOT, Michel. *Livro*. Tradução de Marisa Midori Deaecto e Valéria Guimarães São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

MENDES, Gilson de Oliveira. *Haroldo de Campos e João Adolfo Hansen*: duas leituras e uma polêmica sobre a obra de Gregório de Matos. Dissertação de Mestrado – Pós-Graduação em Letras/ Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MENDES, Murilo. *História do Brasil (1932)*. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*. Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Ed. UNICAMP, 1991.

MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MIX, Miguel Rojas. *América imaginaria*. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

MONEGAL, Rodrigues Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MORA, Carlos de Miguel (organização). *Sátira, paródia e caricatura*: da Antiguidade aos nossos dias. Aveiro/Coimbra: Universidade de Aveiro, 2003.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MOREIRA, Ana Angélica Albano. *O espaço do desenho*: a educação do educador. São Paulo: Editora Loyola, 1984.

MOREIRA, Wagner José. *Aurea mediocritas: evidências de uma tradição*. Estudo da poética de Sebastião Nunes. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Instituto de Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: EdUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista do Departamento de Estudos Literários da Pós-graduação da Faculdade de Letras da UFMG*, n. 14, p. 42-65, jul./dez. 2006.

MUNARI, Bruno. *Design e comunicação visual*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

NASCIMENTO, Lyslei. Monstros no arquivo: esboço para uma teoria borgiana dos monstros. In: JEHA, Julio (organização). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 61-80.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Perspectiva, 1985.

NEGRI, Toni. *Exílio: seguido de valor e afeto*. Tradução de Renata Cordeiro. São Paulo: Iluminuras, 2001.

NOTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NUNES, Sebastião. *Antologia mamaluca I*. Sabará: Dubolso, 1988.

NUNES, Sebastião. *Antologia mamaluca II*. Sabará: Dubolso, 1989.

NUNES, Sebastião. *História do Brasil: (Novos estudos sobre guerrilha cultural e estética de provocação)*. Sabará: Dubolso; Mazza, 1992.

NUNES, Sebastião. *História do Brasil: (Novos estudos sobre guerrilha cultural e estética de provocação)*. São Paulo: Altana, 2000.

OLIVEIRA, Solange. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: EDUFOP, 1993.

PALLAMIN, Vera. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. *Revista Risco*. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/risco/article>>. Acesso em 10 mar. 2014.

PAQUET, Marcel. *Magritte. O pensamento tornado visível*. Lisboa: Editora Taschen, 1992.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Formato, 2006.

PÁVITCH, Milorad. *O dicionário Kazar: romance-enciclopédia em 100.000 palavras*. Tradução de Hebert Daniel. São Paulo: Marco Zero, 1989.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital. Ensaio de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PEREIRA, Gabriela de Gusmão. *Rua dos Inventos: ensaio sobre desenho vernacular*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2002.

PEREIRA, Paulo Roberto. *Carta de Caminha: a notícia do achamento do Brasil*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2002.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Pequena história da *História do Brasil* de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *História do Brasil (1932)*. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

PIGNATARI, Décio. *Informação: linguagem: comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

PIGNATARI, Décio. *Letras, artes e mídia*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura: icônico e verbal: Oriente e Ocidente*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. O desentendimento. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na república. In: *História da vida privada*. República: de Belle Époque à Era do Rádio, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 290-365.

SANTIAGO, Silviano. Análise e interpretação. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 41, p. 8-22, abr./jun. 1975.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade /UFRGS, 2001.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis. Afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: EDUSP; Cultrix, 1983.

SOUSA, Ilza Matias de. *Figuras e cenas brasileiras: leitura semiótica de Papéis higiênicos*. Estudos sobre guerrilha cultural e poética de provocation de Sebastião Nunes. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini de. *A trama do texto e da imagem: jogos de espelhos.* São Paulo: Annablume, 2010.

SPINA, Segismundo. *Ensaio de Crítica Literária.* São Paulo: EdUSP, 2010.

STADEN, Hans. *Dois viagens ao Brasil.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. Não-livros. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia. *A historiografia Literária e as técnicas de escrita.* Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004. p. 442-488.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972.* Petrópolis: Vozes, 1986.

TURRER, Daisy. O livro de artista e o paratexto. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.* Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, v. 2, n. 3, p. 73-81, maio 2012.