

**DAIANE SILVA DE ANDRADE**

**HIPERTEXTUALIDADE EM *O CHEIRO DE DEUS*, DE ROBERTO DRUMMOND**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Setembro/2012**

**DAIANE SILVA DE ANDRADE**

**HIPERTEXTUALIDADE EM *O CHEIRO DE DEUS*, DE ROBERTO DRUMMOND**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura Mineira

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Generosa Ferreira Souto

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Setembro/2012**

A553h Andrade, Daiane Silva de.  
Hipertextualidade em *O Cheiro de Deus*, de Roberto Drummond  
[manuscrito] / Daiane Silva de Andrade. – 2012.  
99 f. : il.

Inclui bibliografia.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -  
Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL,  
2012.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Generosa Ferreira Souto.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura mineira. 3. Drummond, Roberto, 1939  
– 2002 - *O cheiro de Deus*. – Estudo. 3. Hipertextualidade. I. Souto, Maria  
Generosa Ferreira Souto. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III.  
Título. IV. Título.



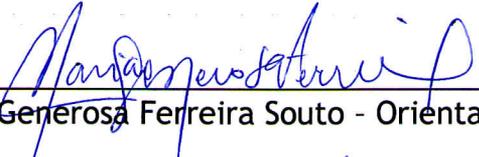
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

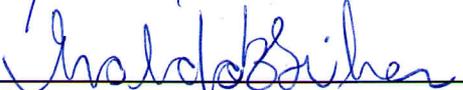
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

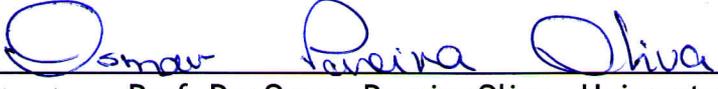
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

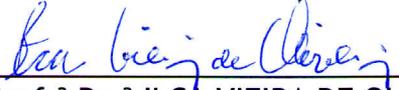


Dissertação de Mestrado, intitulada **HIPERTEXTUALIDADE EM O CHEIRO DE DEUS, DE ROBERTO DRUMMOND** de autoria da mestranda em Letras - Estudos Literários **DAIANE SILVA DE ANDRADE**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

  
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria Generosa Ferreira Souto - Orientadora - Unimontes

  
Prof. Dr. Evaldo Balbino da Silva - UFMG

  
Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva - Unimontes

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> ILCA VIEIRA DE OLIVEIRA  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 06 de setembro de 2012.

*À semente, ser ainda inominado, que já se  
consubstancia, dentro de mim, como precursora do  
amor maior.*

## AGRADECIMENTOS

Quanto mais o tempo derrama seus ensinamentos, mais aprendo que, recorrendo aos versos de Tom Jobim, “é impossível ser feliz sozinho”. Este trabalho não seria possível sem a presença de algumas pessoas. Por isso, chegou a hora de agradecer:

... a Deus, pelos seus milagres cotidianos;

... à professora Maria Generosa, por ter me dado liberdade para perseguir minhas intuições e, sobremaneira, pelas palavras de estímulo;

... aos professores do Mestrado, pelos ensinamentos e, principalmente, à Telma por ter mostrado muito além de teorias, o quinhão de humanidade que deve existir nas pessoas;

... aos colaboradores da secretaria do Mestrado em Letras/Estudos Literários, pela prontidão no atendimento, especialmente à Cássia pelo carinho e dedicação com os quais ela exerce sua função;

... aos professores Osmar Pereira Oliva e Rita de Cássia Silva Dionísio, pelas pertinentes considerações no Exame de Qualificação;

... aos professores Evaldo Balbino e Osmar Pereira Oliva, pela participação na Banca Examinadora;

... à professora Sílvia Damacena, por ter sido sempre tão solícita e carinhosa desde o primeiro email;

... aos colegas do Mestrado em Letras/Estudos Literários, pela alegria e aprendizado do convívio; especialmente à Ednéia, companheira de outras eras, e a Leandro, pela colaboração, sabedoria das palavras e ouvido afetuoso.

... a Julian, pelo companheirismo irrestrito e esmero no amor;

... a minha mãe, pelo afeto de sempre;

... ao meu pai, que, apesar de todas as deficiências auditivas e visuais, inseriu-me no encanto das histórias, inventadas ou reais;

... ao meu irmão, parceiro maior;

... aos meus afilhados, por me doarem amor, apesar de não entenderem por que a “dadinha” estava sempre ocupada;

... aos parentes e amigos que acompanham, sempre de forma carinhosa, cada passo dessa minha caminhada, especialmente à Fia e Adailton pela ajuda preciosa.

... à Luciana, que me ensinou a grandeza da palavra amizade;

... a Roberto Drummond, por nunca ter aceitado a obriedade.

*“... a vida da gente é um rio, não vai em linha reta, faz curvas, pára nos remansos, corre na correnteza”*  
(Roberto Drummond).

*“Ficaremos com o mistério das coisas, como se fôssemos os espiões de Deus”* (Shakespeare, Rei Lear).

## RESUMO

O propósito deste trabalho foi realizar uma análise do romance *O Cheiro de Deus*, de Roberto Drummond, enquanto obra expoente de um aspecto multiperspectivo que a torna uma obra aberta, como é típico dos textos hipertextuais da pós-modernidade: um modelo de escrita em rede, que se mantém sempre aberto num ato contínuo de relação com o outro e se concretiza no ato da leitura. Investigar a forma como as características hipertextuais atribuídas ao texto eletrônico podem ser verificadas também em textos impressos foi o principal objetivo dessa pesquisa. Para tal intento, primeiramente mostramos as principais teorias sobre hipertextualidade criadas, principalmente, por Pierre Lévy. Em seguida, procuramos destacar a forma como alguns elementos atribuídos ao texto eletrônico estão em consonância com noções outras sobre o texto desde Roland Barthes, Umberto Eco e Italo Calvino. Por fim, buscamos adentrar o universo narrativo do romance, especificando como a construção hipertextual se realiza no texto literário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Brasileira; Literatura Mineira; Roberto Drummond; Hipertextualidade; *O Cheiro de Deus*.

## ABSTRACT

The purpose of this study was to realize an analysis of the novel *O Cheiro de Deus* from Robert Drummond, while exponent work of a multiperspectival aspect that makes it an open work, as is typical of the hyper textual texts of post modernity: a model of writing in network, which remains always open in a continuous act of relationship with others and it is realized in the act of reading. Investigating the way how the hyper textual characteristics attributed to electronic text can be found also in printed texts was the main objective of this research. For this purpose, firstly we show the main theories about hypertextuality created mainly by Pierre Lévy. Next, we seek to highlight the way how some elements assigned to the electronic text are in consonance with other notions about the text from Roland Barthes, Umberto Eco and Italo Calvino. Finally, we seek to enter the narrative universe of the novel, specifying how the hyper textual construction takes place in the literary text.

**KEYWORDS:** Brazilian Literature, Mineira Literature; Roberto Drummond; hypertextuality; *O Cheiro de Deus*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1 – HIPERTEXTUALIDADE: CALEIDOSCÓPIO DE TEXTOS..</b>	<b>12</b>
1.1 Hipertexto: uma antiga tecnologia.....	14
1.2 Um modo pós-moderno de conceber o conhecimento .....	25
1.3 O mundo em um caleidoscópio.....	34
<b>CAPÍTULO 2 – MÚLTIPLOS CHEIROS: A HIPERTEXTUALIDADE EM <i>O CHEIRO DE DEUS</i>.....</b>	<b>41</b>
2.1 Histórias enredadas.....	42
2.2 Um baú onde cabe tudo.....	55
2.3 Leitor: autor.....	65
<b>CAPÍTULO 3 – REDES MONSTRUOSAS .....</b>	<b>72</b>
3.1 Rede triádica monstruosa: o espelhamento dos desejos.....	74
3.2 Rede de encantamento: Minas Gerais alegórica.....	86
3.3 Rede textual disforme: escrita monstruosa .....	88
<b>(IN)CONCLUSÃO .....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>95</b>

## INTRODUÇÃO

A literatura, como manifestação da alma humana, sempre traz à tona uma relação emblemática entre ficção e realidade. A forma como esses campos se entrelaçam, sob a escrita, fomenta investigações que ora tentam dar respostas a dilemas ligados ao humano ora buscam compreender a urdidura da escrita em si, a ficção propriamente dita.

Torna-se obviedade ressaltar aqui a literatura como expressão da sociedade (CANDIDO, 2000, p.18). Por ser uma espécie de representação múltiplo do real, mais do que mera fruição, ela possibilita uma integração com a realidade e engendra-se como uma das muitas tentativas de compreensão da complexidade do ser humano. A supra realidade criada pela literatura paira além das formas dicotômicas enraizadas nas culturas de cada sociedade, polemizando, sob a luz da ficção, questões reais.

Embora as pesquisas na área de literatura possam seguir várias linhas e uma infinidade de temas, praticamente não há dúvidas e polêmicas em relação a um ponto: a literatura não ficou incólume em relação às transformações e descobertas da sociedade. Sendo extensão do que é inerente ao ser humano, paulatinamente, a literatura também se adapta e se transforma em consonância com o próprio desenvolvimento do mundo. Às vezes, sem mesmo perceber, o ser humano foi acumulando conhecimentos e referências e também mudando sua forma de lidar com o espaço e com o tempo. Atualmente, a leitura se tornou mais fluida e rápida, pois manusear um cursor na tela de um computador demanda menos tempo e energia do que lidar com peças de papéis, por exemplo. Por outro lado, não podemos afirmar que o leitor contemporâneo tenha a mesma atenção durante a leitura como leitores de séculos passados, porque tal rapidez retém sua atenção a outros pontos.

Essas breves considerações sobre a evolução do livro e do leitor, as perdas e ganhos nesse processo e, principalmente, o surgimento de um suposto novo tipo de texto nascido com a era digital foram reflexões que proporcionaram o surgimento deste estudo. Ao estudar as características do hipertexto, principalmente aquelas ligadas à liberdade e maior participação do leitor e à multiplicidade de referências, começamos a perceber que a compreensão do funcionamento do texto inserido no universo digital, em um *site*, por exemplo, poderia servir de ferramenta para se estabelecer interpretações do texto literário. Muitas vezes, muda-se a nomenclatura, mas os conceitos continuam

muito próximos. Ao descrever as características do hipertexto, Pierre Lévy vai ao encontro de teorias já postas sobre o texto propriamente dito.

Sendo assim, o que desenvolvemos nesta pesquisa foi apenas repetir algo que já foi re-citado? O objetivo foi justamente o contrário. Utilizando-nos das teorias sobre a hipertextualidade, buscamos demonstrar que elas se constituem como o modo contemporâneo de compreender o pensamento e que a tecnologia pode ser tão moderna quanto arcaica, uma vez que aponta as inovações e, concomitantemente, remete a processos intrínsecos ao texto que existem desde as mais remotas eras. Investigar a forma como as características hipertextuais, atribuídas ao texto eletrônico, podem ser verificadas também em textos impressos foi o principal objetivo dessa pesquisa.

Quanto ao nosso objeto de estudo, o livro *O Cheiro de Deus*, do escritor mineiro Roberto Drummond, foi escolhido por trazer exemplificações dessa hipertextualidade no texto impresso. Pluralidade de vozes, de gêneros textuais e intertextualidades com as mais variadas fontes demonstram que a narrativa, também no seu suporte tradicional de livro, pode fornecer ao leitor a liberdade de escolher muitos caminhos interpretativos.

Último trabalho literário do autor publicado em vida, *O Cheiro de Deus* reitera aspectos também presentes desde as suas primeiras publicações, como, por exemplo, a escrita entremeada por ícones da cultura de massa, a eliminação de hierarquias entre os tipos de cultura e a construção de um realismo mágico, no qual personagens ficcionais e reais convivem de forma equilibrada, rompendo com a linearidade e a tradicionalidade dos modelos literários, o que o próprio Roberto Drummond denominou de *literatura pop*.

Desde a nossa primeira leitura, que se deu por meio de uma de suas crônicas jornalísticas, sentimo-nos provocados pela maneira com que o autor transitava entre a ficção e a realidade, a tal ponto de confundir o leitor sobre a veracidade de um ou outro fato/personagem. Percebemos o quanto sua escrita fugia das classificações e nomenclaturas corriqueiras. No decorrer da pesquisa, veio a dimensão do quanto *O Cheiro de Deus* inova ao mesmo tempo em que repete técnicas hipertextuais tão remotas quanto o surgimento da própria escrita.

Dessa forma, essa pesquisa intencionou mostrar que a hipertextualidade pode ser vista como um novo jeito de explicar antigos procedimentos de escrita e, por conseguinte, um modo de sistematizar o pensamento. Para tanto, subdividimos a pesquisa em três capítulos.

No primeiro capítulo, focalizamos as teorias hipertextuais, tentando mostrar o quanto os estudos de Pierre Lévy estão em consonância com noções outras sobre o texto desde Roland Barthes, Umberto Eco e Italo Calvino. Apresentamos, ainda, a forma como a tecnologia trouxe, ao longo dos tempos, medo e encantamento; a existência da hipertextualidade já em textos antigos; a maneira como o pós-modernismo pode ser lido enquanto forma de concepção do conhecimento e; por conseguinte, a metáfora do caleidoscópio em obras literárias são alguns tópicos analisados.

No segundo capítulo, analisamos o enredo, as personagens e os elementos de *O Cheiro de Deus* que surgem enquanto poéticas hipertextuais. Percorremos as principais características, visíveis na escrita de Roberto Drummond, tais como: as epígrafes, a narrativa impregnada pelo jornalismo, a não hierarquização de fontes culturais, o surgimento de um hiper-realismo a partir da mistura harmônica entre real e ficcional e a inserção do leitor na narrativa. Procuramos demonstrar o quanto as narrativas se constroem na forma de redes em consonância com as construções em abismo, isto é, uma narrativa leva à outra de forma incessante, e uma referência remete à outra, como se o leitor estivesse abrindo um baú, não de uma época específica, mas de várias.

Já o terceiro capítulo é dedicado à análise de uma das tantas redes hipertextuais surgidas em *O Cheiro de Deus*: a maneira como a narrativa torna-se monstruosa ao apontar personagens, espaço e o próprio enredo que foge das definições socialmente pré-estabelecidas causando, por vezes, estranhamento e curiosidade. A presença dos duplos e a narrativa que se multiplica em outras, como se estivesse diante do espelho, conforme demonstrado no final do segundo capítulo, atestam a não bipolarização das personagens e elementos da narrativa. Não se encaixando nas concepções socialmente aceitas, a narrativa atesta, aos nossos olhos que buscam o que já é costumeiro, o quanto tendemos a rejeitar o que é incomum e apontá-lo como monstro.

Há muito tempo já compreendemos que o ser humano, enquanto partícipe de uma sociedade, pouco produz do que seja realmente considerado mérito unicamente individual. Constituímo-nos na forma de seres humanos justamente nesse entrecruzamento de saberes e experiências que se transforma em textos dos mais diversos tipos. Neste sentido, *O Cheiro de Deus* nos demonstra isso a todo o momento. Serve para nos mostrar o quanto o quinhão de ilusões chamado ficção também está na composição de todo ser humano; lembra-nos que ideologias e aspectos culturalmente tidos como antagônicos (Deus e diabo, bem e mal, feminino e masculino, entre outros) são faces comuns à vida e unidas na mesma proporção que parecem distintas.

## **Capítulo I**

# **HIPERTEXTUALIDADE: CALEIDOSCÓPIO DE TEXTOS**

“O que foi é o que será: o que acontece é o que há de acontecer. Não há nada de novo debaixo do sol” (BÍBLIA SAGRADA, 2004, p.816).

Não é por acaso a atração do ser humano por imagens, sejam elas visuais, metafóricas, sonoras, etc. Elas tornam-se sedutoras na medida em que instigam a imaginação e desencadeiam outras impressões sensoriais presentes na memória humana. O mito ou alegoria da caverna de Platão<sup>1</sup> não serve para metaforizar apenas a ignorância humana e o modo dúbio de lidar com o que é novo e as (im)possibilidades de se alcançar uma verdade sobre os fatos. O mito ilustra também a maneira como o ser humano se apega às imagens costumeiras, ainda que constituintes de inverdades, pela capacidade criativa das mesmas.

Mesmo quando conseguem saber a verdade sobre a mediocridade de suas vidas e que há um mundo diverso e mais atrativo fora da caverna e de suas cópias (sombras) longínquas da realidade, os confinados preferem negar tal verdade e fixar seus olhares apenas nas imagens borradas que veem refletidas nas paredes da caverna. Exatamente por apresentarem-se de forma incompleta, tais imagens fazem surgir histórias que, através da imaginação, extrapolam aquelas paredes da caverna e passam a compor o imaginário de cada confinado. O que mais atrai é a sugestão das sombras, o que leva as pessoas a criarem suas próprias histórias, construir enredos em suas próprias mentes.

No universo cibernético, muitas vezes o leitor vê-se embaralhado e seduzido por um espaço que mescla imagens, sons, cores, palavras. Clicar num *link*, encontrar uma nova página, assistir a um vídeo, ouvir uma nova canção e, a partir daí, poder conhecer a biografia de um autor ou compositor e, assim, seguir, parece ser um enredamento do leitor tipicamente contemporâneo. Algo que parece, sem o aparato da tecnologia, nunca ter acontecido antes.

Entretanto, como tentamos mostrar anteriormente ao abordar o mito da caverna, de Platão, essa sedução não é uma sensação vivida apenas na atualidade, a partir do

---

<sup>1</sup> O Mito ou alegoria da caverna faz parte do livro VII da obra *A República*, de Platão, e aborda a questão da cegueira e ignorância humana frente à sabedoria. De acordo com o mito, para compreendermos a condição humana temos que imaginar pessoas confinadas, desde a infância, em uma caverna, de costas viradas para a saída da mesma e tendo apenas a visão da parede que está na frente delas. O único acesso que têm ao mundo são as imagens, sombreadas pelo fogo, das pessoas e animais que passam na porta da caverna. O único entretenimento dos confinados é esse. Um dia, obrigado a se desvencilhar dos demais e sair da caverna, um dos confinados pode, enfim, visualizar o mundo lá fora e percebe, perplexo, a diversidade do mesmo. Caso volte e descreva tudo aos companheiros de caverna poderá ter consequências trágicas oriundas da ignorância dos demais. (PLATÃO, 1981).

acesso às tecnologias. O que dizer do leitor que começava a apreciar a leitura desde a textura do papiro, depois a capa, ainda grosseira, do livro, observando sua coloração, a lombada e, depois, com o avanço da tecnologia, o trabalho gráfico da imagem na capa, além do título que, quase sempre sugestivo, gera a abertura para uma rede própria de significações?

Ao adentrar o universo ficcional de *O cheiro de Deus*, criado por Roberto Drummond, o leitor se depara com elementos que aumentam as possibilidades interpretativas da obra como uma dedicatória imensa, complexa, lírica; depois com epígrafes que podem ser vistas como *links*, redes que vão sendo construídas, pois a temática sugerida pelo título começa a ser apresentada: a suposta procura pelo cheiro de Deus. O leitor começa, então, a ser conduzido a alguns segmentos dessa rede, descobrindo que o cheiro de Deus será tratado, na obra, de forma ambígua: entre Deus e o diabo, entre a densidade e a leveza, além de outros antagonismos.

Por fim, ainda antes de se instaurar a abertura do romance propriamente dito, é apresentada ao leitor uma árvore genealógica do “clã Drummond do Brasil”, personagens do romance. Uma árvore genealógica já simboliza a existência de, assim como conhecemos através do espaço cibernético, redes. Desde as raízes que buscam lugares não visualizados superficialmente como águas submersas, terrenos e solos distantes, passando por suas várias estruturas e camadas que compõem o seu tronco e acoplando também seus galhos, flores e frutos, a árvore simboliza a passagem dos tempos, as estações do ano.

Uma (supostamente) simples árvore já se constitui enquanto rede, mas e uma árvore genealógica? Ela vai além, é a possibilidade de falarmos da semente (presente), mas também de raízes (passado) e também dos frutos (futuro). Cada um dos membros de uma árvore genealógica é uma vida que remete a outras que são correlacionadas de forma infinda.

E é nessa constatação que alguns livros, desde o título, podem ser vistos como redes que começamos a passear pela obra. As especificações da maneira como *O Cheiro de Deus* pode ser visto como documento hipertextual serão melhor definidas no segundo capítulo deste trabalho, mas uma certeza já pode começar a se apresentar no início do caminho de averiguação ao qual nos propomos: de forma alguma podemos nos esquecer de que um livro, enquanto hipertexto, é sempre uma alta tecnologia porque pode levar os leitores tanto por caminhos não imaginados como previamente escolhidos por ele.

## 1.1 HIPERTEXTO: UMA ANTIGA TECNOLOGIA

O ser humano, quando se viu pensando, escolheu buscar alcance em novas descobertas e, frequentemente, com simultaneidade, deslumbrou-se e sentiu medo diante delas. Arrolada com o frenesi das vantagens da descoberta do fogo, veio também a sensação de dor provocada por ele e a certeza da impotência por não poder controlá-lo quando ganha força. Foi nessa rede de pensamento que o homem seguiu em busca das grandes descobertas, das grandes ousadias, das grandes invenções ligadas, principalmente, à tecnologia.

Entendemos as inovações tecnológicas, aqui, no encaixe dos pensamentos de Pierre Lévy, como sendo “produtos de uma sociedade e de uma cultura” (LÉVY, 1999, p. 22), e justamente por isso a tecnologia está ligada aos sonhos e projetos que perpassam a alma humana. Mesmo sendo um produto humano tem causado surpresas ao longo dos anos.

Segundo Arlindo Machado, pesquisador das várias faces da arte advinda da tecnologia,

com as tecnologias modernas de tratamento da palavra, estamos assistindo a uma transformação tão importante no modo de produção textual quanto aquela que, em outros tempos, substituiu instrumentos como o pincel, o caniço e a pena de ganso por caracteres móveis uniformes, ou suportes como a pedra, o papiro, o pergaminho e o velino por folhas de papel sequenciais (MACHADO, 1996, p. 169).

Conforme o exposto, Arlindo Machado esclarece que não só as transformações tecnológicas mais recentes foram importantes para a humanidade; elas representam a evolução de descobertas e, cada uma no seu tempo e ao seu modo, refletem progressos e medos.

Dessa forma, vale dizer que com o advento da internet não foi diferente. Paulatinamente, as pessoas foram conhecendo os benefícios de agilizar suas tarefas, encurtar distâncias geográficas, fornecer um universo mais abrangente de informações, entre outros, e só depois foram surgindo seus “efeitos colaterais”.

Pierre Lévy esclarece-nos que o surgimento do *ciberespaço* “tem um efeito tão radical sobre a pragmática das comunicações quanto teve, em seu tempo, a invenção da escrita” (LÉVY, 1999, p.114). Para ele, a escrita facultou a comunicação entre pessoas separadas geograficamente e até mesmo a possibilidade de reter o discurso de pessoas

que já haviam morrido. Algo que certamente gerou, concomitantemente, admiração e espanto.

Em consonância com esse raciocínio, Jean-François Lyotard enfatiza que a influência da multiplicação de máquinas informacionais será tão grandiosa quanto o surgimento dos transportes, dos sons e das imagens (LYOTARD, 2006, p. 4). Nenhuma invenção que modifica o cotidiano do ser humano deixa de transformar também os hábitos, o modo de pensar e até mesmo as relações históricas.

Após a euforia de poder contar com o meio tecnológico para a divulgação e permanência da obra literária, despontaram discussões sobre o fim da linearidade, o texto fracionado, as questões exclusivas ou não de autoria, bem como a vida contínua do livro impresso frente à avalanche de “modernidades” trazidas pelo universo digital.

Dessa forma, iniciaram-se as discussões sobre um aspecto do texto supostamente surgido com a disseminação da informática: o hipertexto. Visto como algo que supera a condição mais simplista de um texto, já que prevê uma maior participação do leitor e transmuta-se em outros textos, percebeu-se uma mudança na escrita, pois “o texto dobra-se, redobra-se, divide-se e volta a colar-se pelas pontas e fragmentos: transmuta-se em hipertexto, e os hipertextos conectam-se para formar o plano hipertextual indefinidamente aberto e móvel da Web” (LÉVY, 1999, p. 149). Mas de que maneira nasceu a terminologia “hipertexto”?

Em 1945 surgiu, oportunamente, a noção daquilo que passaria a ser conhecido como hipertexto, signo cunhado por Vannevar Bush em um artigo intitulado “Como podemos pensar”<sup>2</sup>. Bush imaginou um dispositivo, denominado *Memex*, que pudesse selecionar e arquivar as informações não de uma maneira clássica com ordenação hierárquica (classe, subclasses, etc), mas que seguisse o funcionamento da mente humana que ocorre por associações, em um embricamento de referências mais complexo que os tradicionais bancos de dados. Para consolidação do *Memex*, Bush previa um imenso arquivo que englobasse imagens, sons e textos e usasse a fita magnética e o microfilme como suporte. Ele salvaguardava que uma tela de televisão deveria garantir o acesso aos arquivos de maneira associativa, de forma conexa.

De acordo com Pierre Lévy, “estas conexões, que ainda não se chamavam hipertextuais, materializam no *Memex*, espécie de memória auxiliar do cientista, uma

---

<sup>2</sup> *As We May Think* (tradução nossa).

parte fundamental do próprio processo de pesquisa e de elaboração de novos conhecimentos” (LÉVY, 1993, p. 29).

O termo hipertexto foi amplamente divulgado nos anos 1990, com a popularização do computador, mas foi criado por Theodore Nelson ainda na década de 1960, como uma espécie de ferramenta computacional capaz de armazenar todos os conhecimentos do mundo (uma espécie de Biblioteca de Babel)<sup>3</sup>, constituída de escrita e de leitura não lineares. Nelson criou um projeto experimental denominado *Xanadu*, com o qual interconectava vários computadores numa rede de informações introduzindo, assim, entre outras concepções, os termos *link* e hipertexto. “*Xanadu*, enquanto horizonte ideal ou absoluto do hipertexto, seria uma espécie de materialização do diálogo incessante e múltiplo que a humanidade mantém consigo mesma e com seu passado” (LÉVY, 1993, p. 29).

Ao definir os hipertextos, Carla Viana Coscarelli acrescenta que “normalmente contam ou podem contar com a presença de imagens, ícones, outras marcas, como os *hyperlinks*, as barras de rolamento, diferentes formas de mostrar que um botão está ou não ativado, sons, gráficos, animações, vídeos, entre outros” (COSCARELLI, 2006. p. 66).

Torna-se redundante ressaltar aqui a alta capacidade de promoção das relações entre textos (intertextualidades) gerada pelo universo cibernético. Diante da tecnologia da informática, “a quantidade bruta de dados disponíveis se multiplica e se acelera. A densidade dos links entre as informações aumenta vertiginosamente nos bancos de dados, nos hipertextos e nas redes” (LÉVY, 1999, p. 13). Entretanto, percebe-se que não houve necessariamente uma ruptura com as características do processo de escrita/leitura do texto em suporte tradicional. De acordo com Adair Aguiar Neitzel: “as características atribuídas ao hipertexto eletrônico são extensivas ao hipertexto em meio impresso” (NEITZEL, 2002, p. 6).

Antes mesmo de se popularizar como representação da textualidade na informática, o termo “hipertextualidade” foi conceituado por Gérard Genette (1982).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Aqui, há uma referência ao conto “A biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, que foi publicado originalmente no livro *Ficções*. Borges, no conto em questão, descreve de maneira pormenorizada a existência de uma biblioteca infinita nas suas possibilidades de deter informações sobre os mais diversos campos e um tanto confusa por não possuir acesso facilitado às informações constantes nos livros. Ao exemplificar o projeto *Xanadu*, de Theodor Nelson, como uma espécie de Biblioteca de Babel, Pierre Lévy não se deteve a esse caráter hermético da biblioteca criada por Borges, e sim, a sua alta capacidade de organizar informações variadas.

<sup>4</sup> Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2005.

Ao levantar os cinco tipos de transtextualidade, ele conceitua a hipertextualidade como “a relação que une um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 1982, p. 12). Dessa forma, Gérard Genette, com base nas pesquisas sobre intertextualidade de Júlia Kristeva, aponta o caráter plurissignificativo da hipertextualidade, que impede uma voz única já que, usando a metáfora do *palimpsesto*, sempre remete a outros textos.

Essa estrutura aberta que conduz o leitor à observação de outros textos a partir de uma primeira leitura, traçando um caminho de permanente relação entre referências, condiz com o conceito de hipertextualidade criado por Pierre Lévy:

[...] um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular (LÉVY, 1993, p. 33).

Partindo desse conceito sobre hipertexto/hipertextualidade presente nesse trabalho, é preciso ressaltar que eles são tratados aqui de forma correlacionada e muitas vezes quase como sinônimos já que um remete, necessariamente, ao outro. Entendemos o hipertexto como ferramenta que, ao ser utilizada, gera o mecanismo de hipertextualidade. Reheniglei Araújo Rehem, em sua tese de doutorado *Hipertexto.com.literatura: o processo de criação em obras de Italo Calvino*, destaca que podemos compreender o hipertexto como “um agregado de textos interligados por *links*. Esses *links* podem ser ativados pelo leitor que é transportado para outros documentos desse agregado formando a hipertextualidade” (REHEM, 2007. p. 50).

Como já mostrado, o hipertexto remete à complexa intertextualidade que dispõe o sentido de um texto numa rede com outros tantos textos que podem ser acionados, ou não, a qualquer momento pelo leitor, criando a hipertextualidade. Conforme Adair Aguiar Neitzel, essa visão do texto enquanto procedimento de hipertextualidade correlaciona-se com aspectos da escrita plural definida por Barthes, da obra como fenômeno enciclopédico conceituado por Italo Calvino e da obra aberta, objeto de estudo de Umberto Eco (NEITZEL, 2002, p.12). O que Pierre Lévy conceitua como hipertextualidade está presente nesses estudos que abordam, cada um a sua maneira, a complexidade da obra literária.

Seguindo essa lógica de que a hipertextualidade, apesar de manifestar-se de forma mais evidente no formato eletrônico e ter se popularizado em tal suporte, está presente no texto impresso, justamente devido ao seu caráter múltiplo, já que “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra [...]” (GENETTE, 1982, p.18), torna-se necessário utilizar as teorias sobre hipertextualidade, principalmente de Pierre Lévy, relacionadas com outras teorias aqui postas, para compreender as similaridades que ocorrem entre o texto digital e o texto impresso.

Segundo Sírio Possenti, não obstante a euforia dedicada à hipertextualidade digital, esse arrebatamento de teorias sobre um advento relativamente novo em todos os países e culturas, gera um efeito afirmativo de “nos fazer entender melhor o que é um texto. Descobrimos que as propriedades do texto que seriam as opostas das do hipertexto só seriam propriedades dos textos mais banais” (POSSENTI, 2002, p. 12).

Dessa forma, Possenti esclarece que as teorias sobre a hipertextualidade surgidas no contexto da informática colaboram com a visão de que textos, sem qualquer restrição ao seu suporte, podem ser considerados hipertextos desde que apresentem, entre muitos outros aspectos, a não linearidade, a descentralização da narrativa e um alto índice de relações intertextuais.

Em nossas revisitações ao tema, apreendemos que a literatura mundial é vasta em exemplos de hipertextos. Rehem salienta que podemos notar a estrutura hipertextual em textos como os manuscritos dos escritores, nos quais o processo de criação pode ser visualizado, nas notas de rodapé, em poemas dos futuristas italianos e em cânones como a Bíblia Sagrada e a obra *Alice no país das maravilhas* (REHEM, 2007, p. 54).

Continuando nessa acepção de hipertexto como texto em rede, podemos considerar até mesmo uma biblioteca como hipertexto uma vez que, como afirma Lévy, “nesse caso, a ligação entre os volumes é mantida pelas remissões, as notas de pé de página, as citações e as bibliografias. Fichários e catálogos constituem os instrumentos de navegação global na biblioteca” (LÉVY, 1999, p. 56).

Carla Viana Coscarelli, por sua vez, vai ao encontro dessa ideia de Rehem de que “os elementos de hipertextualidade são generosamente salpicados em toda a literatura mundial” (REHEM, 2007, p. 55), ao apontar, como exemplos de textos hipertextuais, obras como *As Mil e uma noites*, contos populares (séc. X (?) - 900 d.C.), *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes (1605 a 1615), *Recordações da casa dos mortos*, de Fiodor Dostoievski (1861) e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (1956) (COSCARELLI, 2007, p. 174).

Segundo a autora, “cada um desses livros tem uma história que serve como base ou ponto de apoio para que muitas outras se desenvolvam, e muitas vezes, tramas se desencadeiam a partir de outras e assim por diante, revelando a estrutura hipertextual desses romances” (COSCARELLI, 2007, p.174). É impossível ler essa “história base” sem também penetrar nas outras realidades sugeridas pelas demais narrativas.

Ainda de acordo com Coscarelli, em *As Mil e uma noites*, as histórias contadas por Cheherazade<sup>5</sup> se entrelaçam formando também novas histórias com o desenrolar da narrativa entre os dois protagonistas e também com o próprio leitor que recria, ao seu modo, o que está lendo. Em *Dom Quixote* as desventuras vividas por Dom Quixote de la Mancha e Sancho Pança misturam-se com os romances de cavalaria lidos e incorporados pelo aventureiro, bem como com a narrativa de outros personagens que narram suas histórias. Já em *Recordações da casa dos mortos*, as recordações do personagem-narrador Alexandr Petrovitch dos seus dez anos em um presídio, suas experiências e sensações, são entrecortadas pelas histórias ouvidas por meio de seus companheiros de cárcere. O último livro citado por Coscarelli, *Grande sertão: veredas*, traz a hipertextualidade gerada pelo narrador Riobaldo que conta suas lembranças a um outro homem e, por meio dessas memórias, surgem histórias sobre suas próprias aventuras, mas também de muitos outros personagens da narrativa.

Coscarelli afirma ainda que essas narrativas trazem um enredo inicial, uma espécie de “*homepage*” que dá acesso a uma rede que viabiliza o acesso a uma variedade de outras histórias (COSCARELLI, 2007, p. 175).

Diante dessas considerações, podemos perceber que, embora popularizado e potencializado com o advento da informática, o hipertexto existe há séculos e torna o processo de leitura bastante dinâmico. Mas terá o hipertexto modificado o modo de o ser humano processar o conhecimento?

Talvez, de forma até mais simples do que a complexidade de conceitos que atribuímos ao hipertexto concebido apenas como produto da informática, ele sirva para detalhar algo que acontece de forma natural há muito tempo: o próprio ato de comunicação humana. De acordo com Carla Vianna Coscarelli,

no que diz respeito ao hipertexto, esse recurso sempre foi explorado nos textos, literários ou não, de variadas formas e isso, acreditamos, é um reflexo da forma como nossa mente funciona. Nos textos literários analisados os

---

<sup>5</sup> A grafia do vocábulo “Cheherazade” aqui posto está condizente com o modo registrado por Carla Viana Coscarelli no artigo em questão.

autores intercalam histórias, fazem *flashbacks*, vão e voltam nas histórias (assim como fazemos em muitas outras situações comunicativas), revelando a forma como nosso pensamento funciona (COSCARELLI, 2007, p. 176).

Sendo assim, os textos literários citados anteriormente pela autora, assim como outros, apenas deflagrariam algo inerente ao processo de funcionamento da nossa mente. Esses textos evidenciam a forma como, permanentemente e de maneira livre, ligamos textos a outros de forma contínua.

Essa tese é explicada por Pierre Lévy como a metáfora do hipertexto. Segundo Lévy, o hipertexto pode ser usado como metáfora para pensar a própria comunicação, já que “a operação elementar da atividade interpretativa é a associação; dar sentido a um texto é o mesmo que ligá-lo, conectá-lo a outros textos, e, portanto, é o mesmo que construir um hipertexto” (LÉVY, 1993, p. 72).

Assim sendo, vale afirmar que o signo “texto”, etimologicamente, leva-nos ao ato de tecer. O hipertexto, portanto tecido, esclarece e evidencia o quanto os laços entre textos permanecem presentes na comunicação, uma vez que, consoante Lévy,

a metáfora do hipertexto dá conta da estrutura indefinidamente recursiva do sentido, pois já que ele conecta palavras e frases cujos significados remetem-se uns aos outros, dialogam e ecoam mutuamente para além da linearidade do discurso, um texto já é sempre um hipertexto, uma rede de associações (LÉVY, 1993, p.73).

A partir desses esclarecimentos postulados acima, compreendemos que o processo da hipertextualidade remonta também a textos antigos e é um conceito que toma ares de ferramenta necessária para compreendermos um processo também antigo de processamento do sentido. Demos um nome, por meio de uma metáfora, a algo tão natural para o homem como o ato de respirar. Mas será que antes das teorias levantadas sobre o hipertexto, principalmente por Pierre Lévy, não existiram outras que já esboçassem essa ideia de que o texto literário às vezes consubstancia a forma de o homem se comunicar?

Se analisarmos a teoria de Pierre Lévy de que a hipertextualidade dispõe os conhecimentos da humanidade em uma rede infinita de informações, encontramos semelhanças entre essa teoria e a visão de Roland Barthes (1992) sobre a pluralidade de alguns textos.

Para Barthes,

nesse texto ideal, as redes são múltiplas e se entrelaçam, sem que nenhuma possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal; os códigos que mobiliza perfilam-se *a perder de vista*, eles não são dedutíveis (o sentido, nesse texto, nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim por lance de dados); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem (BARTHES, 1992, p. 39-40; grifo do autor).

Essa variedade de entradas que, de acordo com Barthes, existe no texto plural condiz com alguns dos princípios do hipertexto, enumerados por Pierre Lévy. Para este, o hipertexto apresenta seis princípios abstratos: 1) metamorfose: há transformações constantes na rede hipertextual; 2) heterogeneidade: os elementos de uma rede hipertextual podem ser de variados tipos; 3) multiplicidade e encaixe de escalas: pode-se verificar a existência de uma outra rede a partir de um simples elemento da conexão devido a seu caráter fractal; 4) exterioridade: estímulos exteriores que norteiam a rede e independem de seu controle; 5) topologia: a rede não pode ser localizada em um lugar determinado do espaço porque a própria rede constitui o espaço (LÉVY, 1993, p. 26).

Observamos que alguns dos princípios do hipertexto levantados por Lévy e aqui enumerados estão em consonância com a visão de Barthes sobre o texto plural. O princípio da multiplicidade, por exemplo, mostra o quanto o texto pode gerar leituras e interpretações diversas numa perene criação de redes. Entretanto, o que mais nos parece emparelhar a visão de Barthes às teorias sobre o hipertexto é o sexto princípio levantado por Lévy, o princípio da mobilidade dos centros que descreve a ausência de um centro em um hipertexto, já que

a rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros que são como pontas luminosas perpetuamente móveis, saltando de um nó a outro, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas, finas linhas brancas esboçando por um instante um mapa qualquer com detalhes delicados, e depois correndo para desenhar mais à frente outras paisagens do sentido (LÉVY, 1993, p. 26).

Os princípios do hipertexto citados acima muito se aproximam também da teoria de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre o livro enquanto estrutura rizomática. Usando como comparação processos botânicos, Deleuze e Guattari, na obra *Mil Platôs*, constroem uma comparação entre o rizoma (espécie de planta que se desenvolve sem se ligar a uma raiz, liga-se a qualquer ponto, pode se produzir a partir de qualquer lado,

nunca se danifica independentemente do lugar em que se rompeu) e a estrutura de alguns livros em que,

diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual cresce e transborda (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 32).

A conceituação do texto como rizoma, sobremaneira no que diz respeito à característica de apresentar múltiplas entradas, assemelha-se com a conceituação do texto plural, definido por Barthes.

Considerando as teorias de Pierre Lévy acerca do hipertexto, depreendemos que elas dialogam com as teorias de Barthes. Isso mostra o quanto que a terminologia ligada à hipertextualidade vem esclarecer e aprofundar um conceito literário já existente. O que não podemos esquecer é que essa abundância de entradas atribuídas ao texto também existe porque o leitor já a traz consigo.

No dizer de Barthes, “esse ‘eu’ que se aproxima do texto já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde)” (BARTHES, 1992, p. 44).

Outro autor que corrobora a ideia de texto construído em rede é Italo Calvino. Ele afirma que cada elemento do novo texto leva a outros já visitados. Em sua obra *Seis propostas para o próximo milênio*, ele elucida as características que, a seu ver, deveriam permear os livros a partir do século XXI. Calvino mapeou esses elementos em obras que ele considera como muito bem realizadas e as agrupou nos princípios da leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade.<sup>6</sup>

Calvino constrói as suas seis propostas para o novo milênio de um jeito claro e despojado, a partir de exemplificações. O que ele quis pregar como atributos necessários a uma obra bem realizada foi a presença de muitos aspectos que garantem à obra uma certa fluidez, certa leveza e certa sensatez, que provocam prazer na leitura. De alguma maneira, cada “lição” remete às outras mostrando o quanto essas propostas estão correlacionadas. Mas vamos nos deter aqui ao que Calvino chamou de multiplicidade já que, como mostramos neste estudo, também é um dos princípios do hipertexto

---

<sup>6</sup> Quando morreu, Calvino ainda não havia percorrido sobre a sexta lição: a consistência.

enumerados por Pierre Lévy e que, certamente, dialoga com o texto plural defendido por Barthes.

Mais do que uma enciclopédia ou método de conhecimento, Calvino vê o romance contemporâneo “principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1997, p. 121). Trata-se de uma rede que condiciona sistemas que geram outros elementos de forma incessante. Para ele, atualmente não se pode pensar em uma totalidade “que não seja potencial, conjectural, múltiplice” (CALVINO, 1997, p.131).

Além do atributo geral presente em qualquer texto gerador de interpretações diversas, mesmo que seja um texto “unitário que se desenvolve como o discurso de uma única voz, mas que se revela interpretável a vários níveis” (CALVINO, 1997, p.132), Calvino discorre sobre o texto múltiplice que apresenta uma pluralidade de sujeitos, vozes e ideologias, substitui o monopólio discursivo de um eu pensante e se aproxima do modelo dialógico cunhado por Mikhail Bakhtin.

Observamos que Calvino aborda o texto múltiplice sempre acoplado, como também afirma Barthes, ao leitor enquanto sujeito plural, portador de uma rede:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? (CALVINO, 1997, p.138; grifos do autor).

A imagem desse leitor partícipe que aciona as influências que acumulou durante suas próprias experiências para adentrar o universo literário também pode ser percebida nas teorias de Umberto Eco (2001). No livro *Obra aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*, Eco discorre sobre a abertura presente na arte contemporânea que pode ser compreendida tal qual “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (ECO, 2001, p. 22).

Para Eco, essa “obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências” (ECO, 2001, p. 34) e a abertura de entradas e interpretações advém de uma ambiguidade explícita e quase sempre intencional. Diante dessa “gama de formas que apelam à mobilidade das perspectivas, à múltiplice variedade de interpretações” (ECO, 2001, p.67), o “fruidor” tem acesso a uma obra *a acabar*, já que

o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e usará a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se lhe apresentara numa leitura anterior) (ECO, 2001, p. 43).

Dessa forma, percebe-se o quanto essa autonomia do leitor defendida por Eco relaciona-se com as teorias de Barthes sobre o “eu” também plural, que se coloca diante do texto enquanto rede, acionando seu complexo universo rizomático; remete também às teorias de Calvino, que concebe não só o próprio texto como múltiplo, mas também cada ser humano tal qual “uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis” (CALVINO, 1997, p. 138) e, sobremaneira, com as visões de Lévy sobre o hipertexto como metáfora da comunicação de forma geral. Para Lévy, essa pluralidade não está presente apenas no emissor, na mensagem ou no receptor e sim no próprio hipertexto, rede criada entre os elementos da comunicação, que é “como a reserva ecológica, o sistema sempre móvel das relações de sentidos que os precedentes mantêm” (LÉVY, 1993, p. 73).

O universo cibernético trouxe a propagação da interatividade enquanto advento que nasceu juntamente com as evoluções da informática. É certo que “o termo ‘interatividade’ ressalta a participação ativa do beneficiário de uma transação de informação” (LÉVY, 1999, p. 79), e aparece mais em voga a partir do surgimento da internet. Entretanto, de acordo com o próprio Pierre Lévy, um receptor de informação nunca é passivo, isto é, “mesmo sentado na frente de um televisor sem controle remoto, o destinatário decodifica, interpreta, participa, mobiliza seu sistema nervoso de muitas maneiras, e sempre de maneira diferente de seu vizinho” (LÉVY, 1999, p. 79).

Como já tentamos mostrar anteriormente, esse aspecto foi detalhado e antecipado por Umberto Eco quando este defende que além de uma abertura da obra expressa (e até mesmo buscada) pelo autor/produtor, essa abertura dará maior liberdade ao receptor, ou antes, exige o uso da pluralidade inerente a todo ser humano. Segundo Eco,

a poética da obra “aberta” tende [...] a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída (ECO, 2001, p. 41; grifo do autor).

Percebemos, assim, que o tom laudatório em relação ao hipertexto, visto como produto da informática, principalmente sobre a liberdade adquirida pelo leitor nesse contexto, não pode ser restrito ao surgimento do suporte digital porque “é no ato de parceria entre autor e leitor que a abertura e o dinamismo de uma obra se efetivam, independentes do aparato textual” (NEITZEL, 2002, p. 15).

## 1.2 UM MODO PÓS-MODERNO DE CONCEBER O CONHECIMENTO

Apesar de metaforizar o processo de funcionamento dos sentidos e estar presente em textos bem antigos, conforme já foi mostrado, o hipertexto aparece mais a partir do século XX e pode ser notado com maior insistência nas obras da pós-modernidade. De acordo com Reheniglei Araújo Rehem,

o hipertexto que destrói a determinação e a monossignificação da mensagem encontra-se como um instrumento particularmente adaptado à nossa época e adequado para a descrição dos novos relatórios da realidade. É o instrumento capaz de reunir "a atividade espiritual" da civilização do tipo autocomunicativa na qual estamos, e a civilização clássica "da mensagem" (REHEM, 2007, p. 57).

Isso ocorre justamente porque o ser humano busca metáforas para explicar o *modus operandi* vigente no seu tempo. É uma tentativa de entender o mundo e a si mesmo. A metáfora torna-se um auxílio para o pensamento e, obviamente, quase sempre são utilizadas, para essas comparações implícitas, elementos contemporâneos ao homem que a ela recorre. Pierre Lévy explica que, sendo uma ciência humana, a psicologia não constitui exceção a esse hábito de se buscar o conhecimento por meio de metáforas. Segundo Lévy, “a psicanálise extraiu muito dos comerciantes (o ‘investimento’ afetivo), dos encanadores (o ‘recalque’, todo o encanamento complicado da libido) e dos foguistas (o modelo termodinâmico do funcionamento psíquico)” (LÉVY, 1993, p. 71).

Ainda seguindo essa lógica de que elementos das “grandes descobertas da humanidade” são utilizados na tentativa de explicação de teorias de pensamento de uma certa época, Lévy lembra a simbologia da máquina de vapor que, mais do que um objeto, poderia ainda ser analisada “como o modelo termodinâmico através do qual

autores como Marx, Nietzsche ou Freud pensavam a história, o psiquismo, ou a situação do filósofo” (LÉVY, 1993, p. 15).

Contemporaneamente, o computador tornou-se a forma de entendermos o mundo. Para exemplificar isso, Lévy recorre à psicologia ao afirmar que “a psicologia cognitiva contemporânea usa maciçamente os modelos computacionais e de processamento de dados fornecidos pela informática” (LÉVY, 1993, p. 71). Informa também que além do uso nas ciências, presenciamos vocábulos e procedimentos ligados à era computacional sendo utilizados cotidianamente, em diálogos superficiais, de maneira automática.

Segundo esse raciocínio, podemos constatar que o hipertexto, consoante ao que já foi mostrado neste trabalho, não surgiu contemporaneamente, mas é um processo que melhor explica as inúmeras redes que os textos agora criados apresentam e está arraigado ao pós-modernismo, contexto no qual, de acordo com Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do pós-modernismo*, “ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Mesmo que tenha se afamado a partir da tecnologia computacional, “o hipertexto não é só um dispositivo eletrônico, mas uma parte intrínseca e legítima da época em que vivemos” (REHEM, 2007, p. 50).

Mas que época é essa e de que forma ela se relaciona às características do hipertexto? Primeiramente, é válido alertar que o pós-modernismo não se entrega a uma definição fixa e acabada. Assim, os processos presentes na contemporaneidade que ele carrega sintetizam, de acordo com o que expõe Linda Hutcheon, em algo em andamento, que requer “mais do que uma definição estável e estabilizante, é de uma ‘poética’, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos (HUTCHEON 1991, p. 32).<sup>7</sup>

O pós-modernismo aparece ora como uma ideologia que superou o modernismo, ora como complemento dele. Muitos aspectos podem ser inseridos dentro da concepção de pós-modernismo, entretanto, não se trata de um movimento homogêneo. O pós-modernismo lança mais indagações do que respostas. Segundo Linda Hutcheon,

---

<sup>7</sup> Os termos pós-moderno, pós-modernismo e por vezes contemporaneidade podem aparecer como sinônimos nesta pesquisa. Não desconsideramos as diferenças conceituais entre esses termos, entretanto, mais do que preocupações ontológicas, decidimos abordar aqui os elementos ou características que eles abarcam.

o pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o “natural”. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado) (HUTCHEON, 1991, p. 13).

Dessa forma, o pós-modernismo se apresenta tal qual força desestabilizadora. Ele destrói as certezas em relação aos discursos, ao poder, à história e à verdade, entre outros aspectos. O pós-modernismo atrai e engloba uma infinidade de conceitos por vezes até mesmo díspares. Maria Lúcia Fernandes Guelfi, em sua tese *Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção*, afirma que

a atração exercida pelo termo decorre do seu poder para sugerir uma gama de significados, provocando o aparecimento de grande número de teorias. O desejo de tentar encontrar um significado totalizador para o conceito em questão não é nada pós-moderno. Mais de acordo com o pensamento pós-moderno é trabalhar com a pluralidade de teorias, mantendo e explorando a tensão entre elas (GUELFY, 1994, p. 13).

Sendo assim, é válido ressaltar que a dificuldade de conceituação do pós-modernismo nasce justamente de uma de suas características, que é a impossibilidade de legitimação de uma “verdade absoluta”, já que essa verdade estaria sempre em construção nunca tendo seu pêndulo encaixado em um dos lados, mas buscando constantemente, de acordo com a citação acima, o campo da pluralidade e convívio com as contradições.

Para teóricos como Fredric Jameson, Linda Hutcheon e Jean-François Lyotard, o pós-modernismo está ligado à falta de profundidade, tanto teórica quanto na cultura da imagem e do simulacro, à quebra da subjetividade, ao enfraquecimento da historicidade, à rapidez advinda da tecnologia, à fragmentação e à dissolução de fronteiras entre alta e baixa cultura, à morte das grandes narrativas, à espetacularização do real, à assimilação das contradições, à inexistência de grandes centros, entre outros aspectos.

Cada um desses autores acima citados abordou, ao seu modo, as características do pós-modernismo enumeradas anteriormente, aprofundando-as em algumas de suas características. Mesmo com as contradições comuns ao pós-modernismo, percebemos que seus aspectos convergem em muitos momentos. A superficialidade nos discursos, personagens e até mesmo emoções, por exemplo, condiz com a rapidez pregada pela tecnologia e pela supremacia da imagem.

Segundo Jameson, no pós-modernismo, influenciado pela cultura midiática, o ser humano cria uma espécie de hiper-realismo, pois a produção cultural

já não mais fita diretamente, com seus próprios olhos, o mundo real à procura do referente; como na caverna de Platão, ela é forçada a buscar as suas imagens mentais do mundo nas paredes de seu confinamento. O realismo que nos resta é um “realismo” que decorre da captação – chocante – deste confinamento e da consciência viva de que, por razões especiais de algum tipo, nos vemos condenados a buscar o passado histórico através de nossas imagens *pop* e de nossos estereótipos a seu respeito, sendo que o próprio passado permanece, para sempre fora de alcance (JAMESON, 1985, p. 21; grifo do autor).

Dessa forma, notamos que o real e o ficcional encontram-se, no viés pós-modernista, intrincados. Essa é uma das muitas fronteiras quebradas por esse advento. Se já não fitamos o real com nossos próprios olhos, como atestou Jameson, pois usamos como arcabouço o universo de imagens que a revolução tecnológica nos trouxe, também não podemos buscar a verdade do que é real e o que é ficção mostrando, mais uma vez, que as verdades totalizantes estão tolhidas no pós-modernismo.

Jean Baudrillard afirma que o consumismo acostumou nossos olhos a negar o real em busca das imagens ditadas por ele. “Trata-se da recusa do real, baseada na apreensão ávida e multiplicada dos seus signos” (BAUDRILLARD, 2005, p. 25). Isso significa que as imagens criadas, as cópias do real, passaram a significar mais do que o real em si.

Essa forma de se narrar não mais experiências individuais e sim meras imagens delas condiz com o conceito arquitetado por Silviano Santiago de um narrador que se afasta dos estereótipos clássicos mencionados por Walter Benjamin e assume-se como um narrador ficcionista. De acordo com Silviano Santiago,

O narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções da linguagem” (SANTIAGO, 1989, p. 40).

Dessa forma, sendo o real e a ficção elaborados pela linguagem, torna-se impossível a delimitação das fronteiras que os distingue. Entretanto, para Jameson, a fronteira mais incidente derrubada com o pós-modernismo e talvez a que se tornou justamente um de seus maiores símbolos foi a queda da diferença entre cultura erudita e cultura popular, muitas vezes denominada como cultura de massa. Ele destaca o fato de

que, no pós-modernismo, todo tipo de referência é igualada, extinguindo-se qualquer tipo de hierarquização nas manifestações culturais, uma vez que “os autores pós-modernos não ‘citam’ mais tais ‘textos’ como um Joyce ou um Mahler fariam, mas os incorporam a ponto de ficar cada vez mais difícil discernir a linha entre arte erudita e formas comerciais” (JAMESON, 1985, p.17).

É justamente nesse ponto que o pós-modernismo mais se distancia do modernismo. Enquanto “os modernistas ampliaram o fosso entre a arte elevada e a arte inferior, conferindo à obra de arte uma seriedade e uma elevação tal, que excluía dela o prazer no sentido comum” (GUELFY, 1994, p. 113); o pós-modernismo acatou, como demonstrou Jameson, todas as influências, colocando-as em um mesmo patamar.

Com essa paridade entre as manifestações culturais, até mesmo o *kitsch* que antes era considerado de mau gosto (contrariando as acepções canônicas do “belo” e do harmônico) passou a fazer parte das obras literárias. Com a intensificação da produção industrial e conseqüentemente do consumismo, o *kitsch*, segundo Baudrillard, foi elevado à categoria cultural. Ele se relaciona ao pós-modernismo porque, ao contrário de buscar a estética da beleza e da originalidade, impõe algo mais comum ao pós-modernismo, época da supremacia da imagem, a sua *estética da simulação*. O *kitsch* “reproduz em toda parte os objetos maiores ou mais pequenos que a natureza, imita os materiais (estrupe, plástico, etc.), macaqueia as formas ou combina-se de maneira discordante, *repete a moda sem a ter vivido*” (BAUDRILLARD, 2005, p. 116; grifo do autor).

No balaio do pós-modernismo, além dessa espetacularização do real através da apologia da imagem, geradora do simulacro e da falta de profundidade do pós-modernismo, também pode ser colocada a fragmentação (da narrativa, do sujeito e da história) que, por sua vez, parece ir ao encontro do fenômeno da quebra da subjetividade ou a *morte do sujeito*, um dos aspectos do pós-modernismo. Fredric Jameson afirma que enquanto houve na modernidade uma fragmentação da linguagem na valorização de idioletos que expressassem as individualidades, uma vez que “[...] os grandes modernismos estavam, como dissemos, ligados à invenção de um estilo pessoal e privado, tão inconfundível como a nossa impressão digital, tão incomparável como nosso próprio corpo” (JAMESON, 1985, p.19), atualmente, diante de muitas perspectivas de pesquisas, há uma descrença nessa singularidade do indivíduo, uma vez que “estão todos investigando a hipótese de que esse tipo de individualismo e de

identidade pessoal é coisa do passado; de que o antigo indivíduo ou o sujeito individualista está ‘morto’[...]” (JAMESON, 1985, p. 19).

E se a narrativa não mais emana uma verdade porque se encontra fragmentada ou porque o seu locutor já não é mais legitimado, justamente devido a essa fragmentação e pelo fato de o coletivo ter abrandado a subjetividade, esse fato nos lembra que Lyotard, ao abordar as formas de legitimação do saber, discorre sobre a morte das grandes narrativas, também chamadas de narrativas-mestras. Para Lyotard, nas sociedades com maior desenvolvimento, a palavra pós-moderna pode designar “o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX” (LYOTARD, 2006, p. XV); e, nesse contexto, ocorre a descrença em relação às grandes narrativas. Em uma era de rapidez, fragmentação, superficialidade e falta de centros,

[...] nenhuma narrativa pode ser uma narrativa “mestra” natural: não existem hierarquias naturais, só existem aquelas que construímos. É esse tipo de questionamento autocomprometedor que deve permitir à teorização pós-modernista desafiar as narrativas que de fato pressupõem o *status* de “mestras”, sem necessariamente assumir esse *status* para si (HUTCHEON, 1991, p. 31; grifos da autora).

Toda fonte de poder passa a ser contestada. É impossível determinar a existência ou manutenção de um centro portador da unidade de sentidos, pois, entre o uso sistemático do prefixo *des* no pós-modernismo avulta também a “descentralização”. Entretanto, apesar de o pós-modernismo questionar conceitos e valores arraigados em nossa sociedade ele não promove a negação total deles. A labiríntica construção pós-modernista envereda o leitor por ditames que se sobrepõem às significações habituais ou simplistas, gerando um frêmito de (não) soluções que fogem do lugar taxativo de alternância entre um elemento paradoxal ou outro pairando entre dicotomias já estratificadas. A quebra de um centro pré-estabelecido não cria outro, mas alarga suas periferias. De acordo com Linda Hutcheon, “a cultura (com *C* maiúsculo, e no singular) se transformou em culturas (com *c* minúsculo, e no plural)” (HUTCHEON, 1991, p. 30).

Em vez de escolha excludente, o pós-modernismo propõe a complexidade de possibilidades e (não) limites. A significação não se fecharia em um, ou em outro campo, mas seria sempre lançada além numa espécie de entremeio. Linda Hutcheon destaca que

a descentralização de nossas categorias de pensamento sempre depende dos centros que contesta, por sua própria definição (e, muitas vezes, por sua forma verbal). Os adjetivos podem variar: híbrido, heterogêneo, descontínuo, antitotalizante, incerto. E também as metáforas: a imagem do labirinto, que não tem centro nem periferia, pode substituir a noção convencionalmente organizada que costumamos ter com relação a uma biblioteca (*O Nome da Rosa*, de Eco), ou o rizoma aberto pode ser um conceito menos repressivamente estruturador do que a árvore hierárquica (Deleuze e Guattari 1980). Mas a força dessas novas expressões sempre provém paradoxalmente daquilo que contestam (HUTCHEON, 1991, p. 87).

Sendo assim, o pós-modernismo não nega o centro, mas assimila suas contradições, ao mesmo tempo que inquire sobre sua legitimidade. O centro, inferimos ser algo sempre artificial, porque uma das poucas certezas que surgem nesse período é a de que tudo é um simulacro. A realidade é o universo das cópias e as certezas, que Linda Hutcheon relaciona ao humanismo liberal, como “autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem (HUTCHEON, 1991, p. 81), deram lugar a uma das poucas formas de narrativa autenticada na pós-modernidade: um texto sempre remeterá a outros.

Segundo Hutcheon, o pós-modernismo findou “a noção de obra de arte como um objeto fechado, auto-suficiente e autônomo que obtém sua unidade a partir das inter-relações formais de suas partes” (HUTCHEON, 1991, p. 164). As noções de originalidade, autoria “pura” e, como já mostrado anteriormente, de uma narrativa precursora de uma verdade totalizante, foram polemizadas já que a “arte pós-moderna ataca o culto do artista genial, criativo, produtor de uma linguagem marcada por um estilo personalizado” (GUELFY, 1994, p.186).

É exatamente nesse ponto da morte do “sujeito fundamentador” que se apoia a concepção sobre intertextualidade de Julia Kristeva. Ao desenvolver sua teoria sobre a “irredutível pluralidade de textos dentro e por trás de qualquer texto específico” (HUTCHEON, 1991, p. 165), ela coloca em xeque a existência desse sujeito emanador de discursos fundadores e textos originais.

No pós-modernismo, a narrativa é, geralmente, superficial, inacabada, fragmentada, não linear, porque, se o encontro de um centro definitivo e totalitário de “verdades” tornou-se inalcançável, a completude é sempre indefinida e buscada em outros textos numa rede infinita de referência. E é justamente a infinidade dessa rede que engloba textos das mais variadas épocas e mistura discursos e gêneros que há uma

consciência que essa completude nunca será alcançada. Se nunca são esclarecidas com exatidão as tantas ideologias que norteiam o pós-modernismo, torna-se evidente que “entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado. Grande parte de sua provisoriedade voluntária e deliberada baseia-se em sua aceitação da inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores” (HUTCHEON, 1991, p. 166).

Uma das poucas verdades pertinentes no pós-modernismo é aquela presente no texto em si, detentor de múltiplas referências. A origem de tudo está não em um centro, mas no próprio simulacro. “Nem espelho da realidade social, nem espelho da alma, os textos pós-modernistas constituem fragmentos de espelhos que refletem as máscaras do cotidiano” (GUELFY, 1994, p.196). Se já houve um tempo no qual essas máscaras eram negadas ou havia uma tentativa de legitimação delas, hoje o que ocorre é uma assimilação de tais máscaras como uma das metáforas possíveis para o pós-modernismo.

A linguagem passa a ser concebida como um processo auto-referencial. Nada existe antes ou fora dela. Jogo aberto de significantes, a linguagem não se refere a nenhum significado real externo. Não existe qualquer significado transcendente a ela, algo chamado ‘verdade’ ou subjetividade humana” (GUELFY, 1994, p.125).

Sendo assim, juntamente com a morte da teoria de um sujeito portador de verdades desaparece também a figura do significado único e possível de ser alcançado. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, em *Paródia, paráfrase e cia.*, “a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANT’ANNA, 2002, p. 7). Vale ressaltar que não há uma negação desses espelhos como discutiremos no próximo capítulo. As dobras e reflexos da linguagem são evidenciados a todo momento.

Partindo do fato de que a intertextualidade se intensificou a partir do advento do pós-modernismo, manifestada de uma forma autoconsciente e até mesmo intencional, era de se supor que a paródia, com o seu viés corrosivo de rebelião que “mata o texto-pai em busca da diferença” (SANT’ANNA, 2002, p. 32), fosse um das manifestações intertextuais mais utilizadas nesse contexto. Entretanto, o movimento parodístico deforma o texto original ao mesmo tempo em que reafirma sua tradição. Só existe paródia se há a constatação de um texto original, um centro que passa a ser transgredido.

Como no pós-modernismo essa ideia de originalidade é negada, a paródia é utilizada, mas com menos intensidade que o pastiche. Segundo Fredric Jameson,

o pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma*, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico (JAMESON, 1985, p. 18; grifo do autor).

Sem querer deformar a “norma”, como é típico na paródia, nem confirmá-la, como é percebido na paráfrase, o pós-modernismo nem mesmo aceita a existência dessa “norma”, como texto fundador ou clássico, já que se apropria das variantes textuais e culturais sem distinções de valor. De acordo com Maria Lúcia Fernandes Guelfi,

embora ambos tomem a arte em sua relação com a própria arte, o texto em suas relações com outros textos, ao contrário da paródia, o pastiche não se funda sobre um texto original. O pastiche é um suplemento, que forma com o texto anterior uma unidade. Abolindo a ideia de um centro e de oposição a ele, desaparece também a noção de originalidade (GUELFY, 1994, p.138).

Percebe-se, assim, que no terreno do pastiche não há hierarquias entre as manifestações textuais porque há um diálogo cíclico entre as civilizações que apaga as dicotomias entre “o antigo e o contemporâneo e entre o distante o próximo” (PAZ, 1992, p. 21).

No pastiche não há a intenção de transformar uma tradição nem mesmo de compactuar com ela, mas ele funciona como um suplemento, em um processo de preenchimento de lacunas. É justamente esse acréscimo de informações, sem rasurar o texto original, mas de certa forma já o fazendo, que configura o pós-modernismo, já que

pelo pastiche os artistas pós-modernos restabelecem o diálogo com o passado – que tivera importância fundamental nos períodos do classicismo –, criando um código duplo para sua arte, normalmente ‘moderna’ e mais alguma coisa. Nesse algo mais é que se configura a estética do pós-modernismo (GUELFY, 1994, p.141).

Para Jameson, esse diálogo com a arte passada faz do pastiche um modo de imitar estilos mortos, em decorrência de um mundo no qual não há inovações estilísticas. Segundo ele, uma das reflexões sobre o pós-modernismo a partir desse fato é que ele traz a “falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento no passado”

(JAMESON, 1985, p.19). Ele defende que na paródia o processo de criação é vivo e intrigante, enquanto o pastiche levaria a um eterno retorno ao passado.

Entretanto, essa visão de Jameson sobre uma espécie de decadência da arte gerada pelo pós-modernismo, por meio do pastiche, não é compactuada por todos. Neste trabalho já tentamos mostrar a forma como alguns teóricos compreendem essas relações incessantes entre textos como algo recorrente e até mesmo consequente da forma como o ser humano processa o conhecimento.

Gérard Genette, por exemplo, entende que o processo hipertextual de relacionar referências de várias épocas é natural e até produtivo. Para ele, a arte de misturar o novo com o velho “tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos ‘fabricados’: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto” (GENETTE, 1982, p. 45).

### 1.3 O MUNDO EM UM CALEIDOSCÓPIO

Diante do exposto, torna-se notório que a metáfora da colcha de retalhos, mesmo quando as partes que a compõem não são destacadas, inicialmente parece ser eficiente para compreender o texto literário, pois nos faz vislumbrar a quantidade de interferências e composições que um texto recebe. Entretanto, ao analisar todas as teorias sobre a pluralidade inerente ao texto aqui mencionadas percebemos que, partindo do fato de que o texto apresenta uma contínua transformação, e ao tentar encontrar um “significado”, o leitor precisa “estar preparado para ler todos os artificios que os textos nos preparam” (SANT’ANNA, 2002, p. 72), percebemos que a metáfora que serve como ferramenta para compreendermos a complexidade do mosaico de textos presentes em uma única narrativa é a imagem do caleidoscópio.

O vocábulo caleidoscópio é formado por três palavras gregas: *kalos* (belo), *eidos* (figura, forma) e *escópios* (veja). Trata-se de um aparelho óptico que lida de maneira lúdica com a imagem e a infinidade de composições possíveis. Formado por figuras simétricas multicores que transformam a imagem à proporção de seus movimentos refletidos em um espelho, o sentido deste signo, de acordo com o dicionário de termos literários,

serve para caracterizar certas composições literárias complexas, quer formadas por colagens de múltiplos efeitos quer constituídas por acções variadas que se sucedem em catadupa. O romance pós-moderno, de uma forma geral, e os romances policiais, por exemplo, são ricos em imagens caleidoscópicas (CEIA)<sup>8</sup>.

Ao nos apropriarmos, figurativamente, da imagem do caleidoscópio para caracterizar o texto hipertextual que, por sua vez, como tentamos mostrar até aqui, ilustra o modo humano de apreender o conhecimento, principalmente no viés pós-moderno, estamos focalizando um dos elementos de constituição do caleidoscópio que é a supremacia das leis de reflexão. As imagens que vão surgindo, renovadas no aparelho a cada leve movimentação, só são possíveis com a presença do espelho que gera a duplicação incessante da imagem.

Dessa forma, observamos que as narrativas pós-modernas, cada vez mais caleidoscópicas, abusam da autorreflexibilidade através do *mise en abyme* (ou construções em abismo), porque, tal qual o aparelho descrito acima, todas as vezes que focalizamos um texto/imagem, somos obrigados a enveredar pelos caminhos de outro enredo. Para Gérard Genette “se amamos verdadeiramente os textos, devemos, de vez em quando, amar (pelo menos) dois ao mesmo tempo” (GENETTE, 1982, p. 46). Um texto, portanto, sempre trará intrinsecamente outros.

Em *O cheiro de Deus*, como será melhor detalhado no próximo capítulo, essa relação incessante entre textos é escancarada. A começar pelo título, o autor não esconde as fontes e, pelo contrário, parece querer salientar o quanto foi influenciado por elas. Em entrevista à Paula Rodrigues Pontes, afirmou que escreveria um livro com o título de *A felicidade bate à sua porta*, devido a um programa de rádio dos anos 1950 e 1960. Porém, um dia, em diálogo com Frei Beto, ouviu do amigo a frase: “O que as pessoas gostam de mim é o cheiro de Deus.” Seduzido pela frase, Roberto Drummond não só modificou o título da obra como centralizou o objetivo de vida da personagem Inácia Micaéla na busca do cheiro de Deus (PONTES, 2011, p.3).

Ao invés de tentar atestar a originalidade de seus textos, Roberto Drummond parece querer fincar as peculiaridades de sua escrita no fato de relacioná-la de forma aberta e intensa a referências variadas. Ao invés de tentar ofuscar as marcas desses outros textos, ele as evidencia.

---

<sup>8</sup>CALEIDOSCÓPIO. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 25 mai. 2011.

Ainda de acordo com a autora, no ensaio *O cheiro de Deus, de Roberto Drummond*: novas visões sobre a literatura, apesar de o livro em questão estar quase pronto em meados de 1991, para cumprir prazos com a editora, ele retirou alguns personagens e sugestões do mesmo para criar *Hilda Furacão* (PONTES, 2011, p.3). É o exemplo em que os textos podem gerar, dentro do processo de multiplicidade do hipertexto, elencado por Lévy, outras redes. No livro *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*, Michel Schneider afirma que como “a lembrança-sobre-tela, o texto é lembrança de uma tela. Texto que se lembra de um texto anterior. O grau zero da escritura não existe e talvez jamais tenha existido” (SCHNEIDER, 1990, p.63). Toda vez que o leitor atreve-se a buscar esse marco inicial de originalidade, primeiro precisa repassar, de forma abismal, a outros textos e nem assim há garantia de êxito em sua procura.

Os elementos pré-textuais de um livro, ainda sem adentrar a narrativa propriamente dita, já sinalizam esse diálogo entre textos. Gérard Genette, no livro *Paratextos editoriais*, explicita o quanto elementos pré-textuais como títulos, prefácios, dedicatórias, notas, capas, entre outros elementos, passaram por modificações no decorrer dos tempos e circundam o texto de maneira que se oferecem também como um aparato interpretativo da obra por vezes tão visíveis que podem passar despercebidos pelo leitor.

Um desses tipos de paratexto, a capa, pode tornar-se um elemento bastante elucidador das possíveis vias de leitura que o leitor encontrará. No caso de *O cheiro de Deus*, a única edição da obra existente até agora certamente contou com palpites do autor, uma vez que Roberto Drummond tinha o hábito de se envolver com todos os aspectos pertinentes as suas obras e pelo apego à imagem presente em seus escritos.

A capa já chama atenção desde a cor predominante: vermelho, com várias nuances desta cor. O vermelho está sedimentado em muitas culturas como cor ligada a tudo que é passional, intenso. Segundo Wassily Kandinsky, na obra *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, o vermelho, “tal como o imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada” (KANDINSKY, 1996, p.97). Assim, o leitor já pode antecipar que o romance em questão irá se esgueirar por caminhos veementes que são salientados pela presença da imagem de uma rosa que toma a capa de alto abaixo e pelo título do livro em letras rebuscadas, com fonte grande e destacadas por um vermelho mais intenso que o restante

da capa e com uma textura de sutil alto-relevo que já antevê a questão da exploração dos sentidos, como o tato, presente em toda narrativa.

Outro elemento pré-textual presente, a epígrafe, muito mais do que uma simples citação de um texto alheio, mostrando certas preferências do autor, se mostra como uma possibilidade já entreaberta de leitura de um texto, uma vez que, conforme Genette, “epigrafar é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor” (GENETTE, 2009, p. 141).

Basta a existência de uma epígrafe para iniciar, antes mesmo do texto em si, as escolhas e buscas aos seus próprios hipertextos exigidas do leitor, pois, “o efeito oblíquo mais poderoso da epígrafe deve-se talvez a sua simples presença, qualquer que seja ela: é o efeito-epígrafe” (GENETTE, 2009, p. 144).

Em *O cheiro de Deus*, constam as seguintes epígrafes:

Porque diante de Deus nós somos o bom cheiro de Cristo, nos que se salvam e nos que se perdem: para uns na verdade cheiro de morte para a morte: e para outros cheiro de vida para a vida. (São Paulo, segunda Epístola aos Coríntios 2:15-16)

Deus é o poeta. A música é de Satanás... (Machado de Assis, *Dom Casmurro*)

Deus é sutil, mas não é maldoso (Albert Einstein, em entrevista)

E Deus disse  
Profetiza ao vento, apenas ao vento que apenas o vento escutará. (T. S. Eliot.  
*Quarta-feira de Cinzas*)

Ficaremos com o mistério das coisas, como se fôssemos os espiões de Deus.  
(Shakespeare, *Rei Lear*)

(DRUMMOND, 2001, p. 09).

Ao recorrer a clássicos tanto da literatura brasileira quanto da literatura mundial, as epígrafes do livro evidenciam o quanto o tema será abordado de maneira abrangente. Nas duas primeiras epígrafes, torna-se claro que aspectos tidos como opostos, a saber, morte e vida, Deus e o diabo, aparecerão relativizados. O livro mostrará que eles coexistem dentro do coração humano.

O restante das epígrafes, cada uma a seu modo, ressalta a maneira tênue como esses assuntos serão abordados. Caso um leitor distraído tenha aberto o livro buscando um texto científico, a busca empírica pelo “cheiro de Deus”, já compreenderá, nesse instante, que as respostas podem estar relacionadas à leveza e à transitoriedade do vento e ao mistério presente em todas as coisas.

A dedicatória d’*O cheiro de Deus*, por sua vez, é bastante extensa e dividida por motivos repletos de lirismo: “no que tiver de fé”, “no que tiver de esperança”, “no que

tiver de alegria”, “no que tiver de rebelião”, “no que tiver de coração do mundo”, “no que tiver de água matando a sede” e “no que tiver de canção do mundo”. A cada uma dessas partes se segue uma lista de nomes que misturam pessoas próximas ao autor e também nomes públicos, como Frei Beto; os produtores e atores da *TV Globo* que participaram da minissérie *Hilda Furacão*; estudiosos das narrativas de Roberto Drummond como Maria Lúcia Guelfi e Paula Pontes; outros autores, a saber, Luiz Vilela e Tzvetan Todorov e, por fim, Catula e os Drummond do mundo inteiro.

Gerárd Genette faz uma distinção entre dedicatários (aqueles aos quais se destina a dedicatória) privados e públicos. O dedicatário privado é “uma pessoa, conhecida ou não do público, a quem uma obra é dedicada em nome de uma relação pessoal: de amigo, de família outra” (GENETTE, 2009, p. 120). Já o dedicatário público “é uma pessoa mais ou menos conhecida, mas com quem o autor expressa, através de sua dedicatória, uma relação de ordem pública: intelectual, artística, política ou outra” (GENETTE, 2009, p. 120-121).

Tudo indica que Roberto Drummond dedicou seu texto aos dois tipos de dedicatários. Isso faz com que, ao observar o grande número de nomes citados, o leitor tente reconhecer os nomes das pessoas ali listadas e também procure compreender o motivo de elas terem sido colocadas em uma parte específica da dedicatória como “no que tiver de rebelião”, por exemplo, e não em outra. De certa forma, já são caminhos de leitura que vão se abrindo.

Outro elemento pré-textual bastante emblemático apresentado em *O cheiro de Deus* é a árvore genealógica do Clã Drummond do Brasil. Esquematizada, como é típico desse tipo de imagem, a partir das figuras centrais da família, Inácia Micaéla e Old Par, além dos nomes dos filhos, genros, noras e netos, aparecem comentários sobre os personagens, como se fossem rabiscos de um manuscrito, que antecipam alguns detalhes da narrativa.

A própria titulação da árvore como “clã” já mostra o quanto essa família trará histórias que, mesmo únicas, se fundem em torno da ancestralidade comum. Por exemplo, nos nomes dos filhos, netos e genros seguem a tradição do patriarca da família e serem marcas de uísque. Outra característica herdada pela família e já apontada na árvore é a presença de relações incestuosas.

Ao discorrer neste capítulo sobre a hipertextualidade, adotamos vocábulos e expressões como “redes”, “árvore rizomática”, entre outros, para expressar a forma como a hipertextualidade gera uma abertura constante das significações, remetendo

sempre a novos textos. A função da genealogia posta antes do corpo da narrativa parece ser de dispor uma espécie de lista de *links*, um sumário, ou mapa à espera do leitor que deverá começar a traçar seus caminhos de recepção do romance.

Além das folhagens e flores desenhadas, sugestivas de partes componentes de uma árvore, mas também de odores, que se ligam, de forma sinestésica, ao título do romance podendo indicar que o “cheiro de Deus” pode estar em qualquer lugar, inclusive na vida de cada um dos personagens elencados na árvore. O formato da moldura dos nomes, por sua vez, juntamente com o perfil de seriedade das imagens representativas dos genitores da família, Inácia Micaéla e Old Par, alude a certa solenidade adiantando, assim, o caráter epopeico que a personagem Viridiana atribui à própria família.

O Coronel Bim Bim, entretanto, é representado por uma fotografia mais atual. Essa figuração pode antecipar ao leitor atento que o romance misturará formas diferenciadas de retratação dos fatos, como de fato o faz, juntando referências de épocas distintas. Outro traço da obra que também pode ser previsto desde a imagem da árvore genealógica é quanto a identificação da voz que narra. Ao nomear os personagens da árvore, o narrador usa chamativos que o incluem na família como vó.

A dita árvore foi representada na obra da seguinte forma:

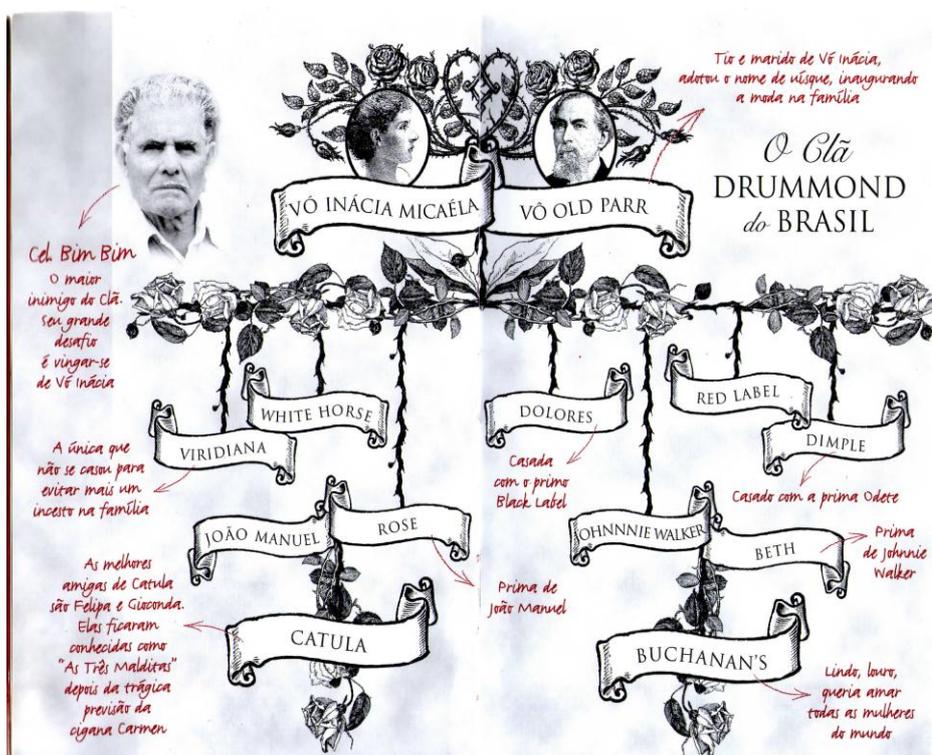


Fig. 1: Árvore genealógica do Clã Drummond do Brasil.  
(DRUMMOND, 2001, p. 10-11)

Todas essas possíveis abas de leitura disponíveis que tentamos mostrar são apresentadas antes mesmo de o leitor ter se inserido na leitura da narrativa. Isso mostra a complexidade de temas e visões que *O cheiro de Deus* pode apresentar.

Ainda sem ter iniciado algumas análises da hipertextualidade presente nesse romance, que faremos a seguir, depreendemos que essa breve iniciação da forma múltívoca como o autor escolheu construir a narrativa comprova que, no pós-modernismo, não é possível buscar a pureza de um texto (se é que em alguma época isso foi possível). É preciso conviver com a noção de que um escrito remeterá a outro e, assim, sucessivamente, de forma explícita ou não, uma vez que os textos literários pós-modernistas devem ser vistos como

um artefato, um espaço multidimensional, onde uma variedade de textos, nenhum deles original, se combinam e contrastam. Não se apresentam como um bloco homogêneo, um todo estético, simbólico, marcado por uma origem (o autor) e um final (uma realidade representada ou um significado transcendente) (GUELFY, 1994, p. 193).

Sendo assim, percebemos que a hipertextualidade está ligada à pluralidade e à multiplicidade de uma narrativa que se coloca como contraponto às ideias de homogeneidade ou significação única. A abertura do texto responde melhor às demandas do pensamento pós-moderno do que o hermetismo ou conclusões. A busca pelo real foi transformada em indagações constantes, pois o que encontramos pelo caminho é um texto que remete a outros textos, de forma sucessiva.

Nesse terreno contraditório e fragmentado do pós-modernismo, que lança mais indagações do que respostas, é que vamos tentar discutir, no capítulo que se segue, a hipertextualidade em *O cheiro de Deus*, de Roberto Drummond. Temos consciência de que, pelo caráter polissêmico da obra, estamos adentrando apenas num dos caminhos possíveis de leitura sem, no entanto, deixar de demonstrar os outros cheiros constituintes do vasto tecido.

## **Capítulo II**

### **MÚLTIPLOS CHEIROS: A HIPERTEXTUALIDADE EM *O CHEIRO DE DEUS***

Discorremos no capítulo anterior sobre a tese de que a hipertextualidade já existia antes mesmo do avanço tecnológico despontado principalmente a partir dos anos 1990 e que não é um atributo apenas do texto digital. Tentamos nos fundamentar tanto nas teorias sobre hipertextualidade de Pierre Lévy e Gérard Genette, entre outros, como também procuramos demonstrar como as características elencadas por Lévy remetem às teorias da pluralidade do texto (Barthes), da escrita múltipla (Calvino) e da obra aberta (Eco).

Nesta altura do trabalho, torna-se necessário mostrarmos como tais teorias sobre a hipertextualidade no texto escrito estão em consonância com o universo enigmático d’*O cheiro de Deus*.

## 2.1 HISTÓRIAS ENREDADAS

Nascido em 21 de dezembro de 1939 na fazenda do Salto, município de Ferros, localizado no Vale do Rio Doce em Minas Gerais, Roberto Francis Drummond ambientou a maioria de suas obras em paragens mineiras. Belo Horizonte foi o principal *locus* de suas narrativas, mas nem por isso deixou de dialogar com referências das mais variadas origens culturais e geográficas, como será mostrado adiante.

As características de sua escrita, seja por aproximação extrema ou tentativa de negação, de certa forma, geralmente trouxeram influências do jornalismo. Roberto Drummond trabalhou durante muitos anos no jornalismo: já foi repórter da *Folha de Minas* e do *Binômio*, dirigiu por alguns anos a revista *Alterosa*; foi copidesque do *Jornal do Brasil*; além de ter trabalhado no caderno de cultura do *Estado de Minas*. Suas crônicas esportivas tornaram sua paixão pelo Clube Atlético Mineiro conhecida nacionalmente. Jornalista, cronista, contista, romancista, sua morte não poderia passar em branco diante da mídia. Morreu de ataque cardíaco na madrugada do dia 21 de junho de 2002 e teve seu falecimento anunciado em rede nacional no intervalo do jogo entre Brasil e Inglaterra na Copa do Mundo daquele ano. Ironicamente, assim como sua vida, seu nome esteve ligado à imprensa e ao futebol no momento de sua morte.

Foi exatamente por meio do jornalismo que conheci a escrita de Roberto Drummond. Primeiramente através da leitura de suas crônicas no Estado de Minas que eu, então adolescente, colecionava com grande encantamento as narrativas que mesclavam ao cotidiano o realismo mágico; depois no decurso da leitura de seus livros.

*O cheiro de Deus* surpreende pela quantidade de personagens, enredos, intertextualidades e temas abordados em uma só obra. É uma espécie de “caldeirão mineiro” com toda a diversidade e contradições que Minas Gerais pode apresentar.

Pela sua ligação com o jornalismo, mostrada ainda há pouco, Roberto Drummond, com cerca de quinze livros publicados, iniciou-se na literatura já estabelecendo o que se tornou marca de sua escrita, como também de outros autores da década de 1970: uma literatura incrementada pelo jornalismo moderno. Entretanto, como o próprio Roberto Drummond enfatizou em entrevista, “o jornalismo é sempre um auxiliar”, uma espécie de “trabalhador escravo da literatura quando o escritor é também jornalista” (FONSECA, 2002, p. 4).

Então, de qual tipo de influência do jornalismo estamos falando? Percebemos em *O cheiro de Deus* a procura de dar veracidade à narrativa através, principalmente, como pormenorizaremos mais à frente, da inserção de elementos e personagens históricos na ficção. Em outros momentos, verificamos o detalhamento até mesmo exaustivo de cenas como se o autor quisesse compensar a escrita comedida, sintética do jornalismo muitas vezes “cortada” pela figura do copidesque. Já em outras situações, essa ferramenta auxilia a narrativa gerando o princípio da rapidez levantado por Calvino como elemento necessário em alguns momentos da obra literária (CALVINO, 1997, p. 50). Mas a influência do jornalismo se mostra principalmente na forma como o autor, acostumado às várias manifestações textuais do mundo jornalístico, narra utilizando gêneros variados.

A conseqüente pluralidade desse hibridismo de gêneros foi legitimada pelas contradições entre formas mais tradicionais de criação e o anseio de expressar o contexto instável e cheio de questionamentos da época, como enfatiza Antonio Candido em seu livro *A educação pela noite & outros ensaios*, ao caracterizar os escritores que avultam nesse decênio:

[...] pode-se falar em verdadeira legitimização da pluralidade. Não se trata mais da coexistência pacífica de diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnica e linguagem nunca dantes imaginada dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografia com tonalidade e técnica de romance; narrativa que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte (CANDIDO, 1989, p. 209).

A pluralidade mencionada anteriormente está amplamente presente em *O cheiro de Deus*. Percebemos que ela contribui para a leitura dessa narrativa enquanto obra

hipertextual. O escritor mineiro cria, nessa narrativa, uma espécie de universo fabuloso e intrigante no qual os dilemas humanos parecem conviver com o realismo fantástico no entremeio entre razão e fé, amor e ódio, real e ficcional, história e memória, nacional e estrangeiro. Todas as contradições supostamente se dissipam frente ao espaço matizado sugerido pela obra: “As 5 Irmãs eram morenas, cheias de sexo, um pouco anjos, um pouco demônios, e difícil era saber qual delas era a mais bonita, de tão belas e parecidas” (DRUMMOND, 2001, p. 36).

Ao narrar a história do clã dos Drummond, encabeçado pela figura matriarcal de Inácia Micaéla, o autor cria uma narrativa com todo o emaranhado das narrativas pós-modernas: o hiper-realismo; os significantes materializados, que não fixam um único sentido e, por vezes, parecem até mesmo vazios de conteúdo; a multiplicidade de temas; a infinidade de fios condutores; entre outros elementos (GUELFY, 2001, p.120).

Seguindo o enalço de um narrador tipicamente pós-moderno, que não tenta alcançar a verdade absoluta, porque possui consciência de que a memória é construída pela linguagem, e por isso ela está espalhada nas lacunas promovidas pelo discurso do (des) dizer memorialístico, deparamo-nos com a história de uma senhora que tenta aguçar o olfato para, num pressuposto encontro com Deus, conseguir identificá-lo pelo cheiro. Entretanto, justamente pelo caráter hipertextual da obra, outra possibilidade de leitura é encarar a narrativa como a saga de qualquer um dos outros personagens, dado o caráter complexo do relato no qual as vozes narrativas estão interconectadas, pois são histórias fragmentadas e, ao mesmo tempo, enlaçadas, justapostas, interferindo na sequência narrativa.

A análise desse nosso objeto de estudo pode seguir várias frentes: a literatura fantástica, a construção da mineiridade, a monstruosidade e o duplo, as características da *literatura pop* que marcaram as primeiras obras de Roberto Drummond e ainda ecoam nessa sua última obra publicada em vida; o feminino, a cultura popular mineira, o pós-modernismo e muitos outros temas. Ainda assim, tivemos que restringir o tema da pesquisa e, por esse motivo, nos colocamos a investigar a hipertextualidade da obra que, entre outros aspectos, traz também essa multiplicidade de temas em uma só narrativa.

Diante dessa vastidão de temas e possíveis perguntas geradas pela obra, nota-se seu aspecto multiperspectivo, que a torna uma obra aberta, como é típico dos textos hipertextuais da pós-modernidade: um modelo de escrita em rede, que se mantém aberta num ato contínuo de relação com o outro e se concretiza no ato da leitura.

O que um romance pode nos trazer da sua primeira linha até o seu final? Tratando-se desse gênero literário, esperamos *a priori* uma história que, linear ou não, nos enverede por seus labirintos. Em verdade somos tal qual o sultão da história de Sherazade (*As mil e uma noites*): ouvintes/leitores ansiosos pelo encadeamento dos fatos da história. A ficção existe justamente porque compactuamos com o “faz de conta” e até mesmo esperamos que a obra seja eficiente em nos seduzir. Para Umberto Eco, “quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala [...]” (ECO, 1994, p. 83).

Entretanto, como já foi demonstrado no primeiro capítulo, há obras que oferecem ao leitor um enredo inicial, uma espécie de *homepage* e muitas aberturas, passagens (como *links*), que podem levar o leitor à rede constituída por outra história de forma sucessiva. Essas narrativas paralelas podem dialogar entre si, se encontrar em muitos pontos, mas constituem, cada uma a seu modo, uma espécie de centro, sempre inconstante, como será mostrado posteriormente.

Ao iniciar a leitura d’*O cheiro de Deus*, primeiro podemos penetrar em uma rede de significados gerada pelo título. É difícil pensar no mesmo sem perceber a maneira sinestésica que ele articula a palavra *Deus* que remete a infindáveis concepções já solidificadas em cada cultura, sobremaneira na ocidental, como também a uma rede individual de significações, uma espécie de hipertexto pessoal, já que cada pessoa já traz arraigada, com base em suas experiências, sua rede de significações em relação a essa palavra. Também temos no título o vocábulo “cheiro” que remete a um dos sentidos mais sugestivos e primitivos do ser humano. Não é à toa que uma das concepções da palavra “cheiro” presentes nos dicionários é “indício”, como também “rastro”, pois um cheiro sempre traz impregnado em si algum traço da memória involuntária. Em busca do “cheiro de Deus”, Inácia Micaéla vai encontrando outros odores ligados a fatos e sensações vivenciados por ela.

Na dissertação *O cheiro das palavras: o olfato na narrativa literária*, Cristina Gomes discute o quanto esse sentido, com suas potencialidades, ainda é pouco estudado. Segundo a pesquisadora, isso se deve, principalmente, ao fato de o olfato humano ser considerado inferior ao de muitos animais. Tal informação faz com que o olfato humano não seja visto em toda sua completude, uma vez que, segundo Cristina, “pesquisas indicam que o homem pode discriminar mais de 400 mil odorantes” (GOMES, 2009, p. 16) e, depois de atingir a cavidade nasal, os cheiros atingem várias partes do cérebro sendo “transmitidos também para o sistema límbico, uma região do cérebro considerada mais primitiva do que as

regiões corticais, e que é responsável pelo desencadeamento de emoções e memórias” (GOMES, 2009, p. 16).

Após esse instante de entrada no hipertexto gerado pelo título, uma vez que, como afirma Pierre Lévy, ao ouvirmos uma palavra isso ativa em nossa mente “uma rede de outras palavras, de conceitos, de modelos, mas também de imagens, sons, odores, sensações proprioceptivas, lembranças, afetos, etc” (LÉVY, 1993, p. 23), deparamo-nos com a história de uma personagem que, inicialmente, parece ser o centro da narrativa de Roberto Drummond. Trata-se de, tal qual é denominada pelo narrador, Vó Inácia Micaéla,

uma mulher cega na vizinhança dos 65 anos, com um rifle a tiracolo com o qual conversa como se fosse gente, espera o ataque dos jagunços chefiados pelo Coronel Bim Bim, que prometeu levar sua cabeça para pendurar na parede do sobrado de 28 janelas em Cruz dos Homens. Toda manhã, com o dedo no gatilho do rifle, Vó Inácia exercitava a pontaria, enquanto apurava o olfato de cega para sentir o cheiro de Deus antes da chegada do Coronel Bim Bim (DRUMMOND, 2001, p.13).

Uma personagem que, já nas primeiras linhas da narrativa, seja pela idade, pela cegueira ou pela coragem de treinar a pontaria para receber seu inimigo, apresenta-se tão forte quanto poética e que tende a levar o leitor a acreditar que ela será o cerne da narrativa, a protagonista, em torno da qual os fatos se desenrolarão. Realmente a personagem em questão exerce um papel marcante na narrativa. Casada com um tio dezoito anos mais velho do que ela, colaborando assim para o aumento do número de incestos dentro do clã dos Drummond no Brasil, é a matriarca de uma família de inusitados sete filhos; dirigente do PSD em Cruz dos Homens, lugarejo do Contestado, região violenta localizada na fronteira entre Minas Gerais e Espírito Santo; e inimiga, em uma relação de amor e ódio, de uma figura lendária na região acima citada: o Coronel Bim Bim. Desta forma, Inácia Micaéla detém a densidade narrativa de uma protagonista.

Entretanto, outros personagens vão sendo apresentados e abrindo outras redes de leitura para a obra. Tais hipertextos apresentam uma complexidade narrativa tão marcante quanto a história de Inácia Micaéla. Podemos interpretar essa personagem, portanto, como já mencionado anteriormente, como um tipo de rede principal, *homepage* pela qual vamos conhecendo as outras redes presentes na obra. Esse preceito vai ao encontro de uma das características do hipertexto levantadas por Pierre Lévy e já enumeradas no primeiro capítulo. Relembremos, mais especificamente, do terceiro princípio do hipertexto: o princípio da multiplicidade e de encaixe das escalas. De acordo com Lévy, o hipertexto “se organiza em um modo ‘fractal’, ou seja, qualquer nó ou conexão, quando analisado, pode

revelar-se como sendo composto por toda uma rede, e assim por diante, indefinidamente, ao longe da escala dos graus de precisão” (LÉVY, 1993, p. 26).

Dessa forma, entendemos que *O cheiro de Deus* exemplifica bem esse princípio levantado por Lévy de que em uma rede há uma multiplicidade de outras que se mostram de forma especular ao serem observadas. Diante da estrutura reticular da obra, à medida que acionamos os nós de qualquer uma das narrativas dos outros personagens abrimos novas redes.

De forma paralela e concomitantemente ligada à história de Inácia Micaéla surgem outras narrativas que também trazem um emaranhado de referências intertextuais. Uma dessas histórias diz respeito ao Coronel Bim Bim. Ele assumiu essa identidade de coronel violento da região do Contestado depois de um duelo com seu irmão gêmeo. Inácia Micaéla, recém-casada, desarmou os dois e fez com que eles fizessem as pazes. Pai de 48 filhos naturais, Coronel Bim Bim apresenta números exagerados também na estatura e na quantidade de pessoas mortas a seu mando:

A fama de mau também assustava. Mandava matar na tocaia. Ele próprio matou três vezes. Corria a história de que tinha o corpo fechado e escapou de 27 tocaias, por ter vendido a alma ao diabo, mas era muito religioso, andava com um terço no bolso e estava sempre rezando em intenção dos homens contra os quais encomendou emboscadas. O próprio nome do coronel Bim Bim assustava e, antes de pronunciá-lo, sempre em voz de confessor, de contar pecado, cuidavam de saber se não havia um espião do coronel ouvindo. No coronel só não assustava a voz. Era uma voz fina, voz de moça, saía de sua boca, por entre os fios do bigode, também assustador, como por engano, como se pertencesse a outra pessoa, a alguém frágil, não ao homem cuja menção amedrontava o Contestado (DRUMMOND, 2001, p. 31).

A rede que se abre ao observarmos a história do Coronel Bim Bim é complexa, contraditória e repleta de referências às imagens do poderio dos coronéis no interior do Brasil e de uma realidade de tocaias, mortes e temor. Notamos, assim, que nesse universo reticular proposto pela obra não há nenhum tipo de hierarquização entre uma narrativa ou outra. No enredo reticular d’*O cheiro de Deus*, cada parte apresenta-se como geradora de uma rede hipertextual.

Não podemos discorrer sobre Inácia Micaéla sem atinar para a complexidade de sentimentos que a correlacionam ao Coronel Bim Bim. Eles tornaram-se inimigos políticos tão fortes ao ponto de serem capazes de arquitetar planos e tocaias para atingir o outro, como no momento no qual o coronel contrata um menino para matar Inácia Micaéla e ela, após perceber que se tratava de uma criança, passa a conviver com o sentimento de culpa

por aquela morte. Também há um momento da narrativa no qual Inácia aprisiona o coronel e o obriga a desfilar vestido de baiana, como ele tem o costume de fazer de maneira anônima no carnaval do Rio de Janeiro.

Apesar dessas rivalidades expostas em toda a obra, desde o momento em que Inácia Micaéla desarmou o Coronel Bim Bim e o irmão, ela e ele passaram a ter um sentimento de amor e ódio indecifráveis:

O coronel tinha dois corações. Nasceu assim, um coração de cada lado do peito. Com o coração do lado esquerdo, que era de Deus, amava Vó Inácia Micaéla. Amou-a desde que a viu pela primeira vez e a tomou por uma atriz de um filme que assistiu em Vitória. Com o coração do lado direito, que era do Diabo, ele a odiava. Odiou-a também ao primeiro olhar (DRUMMOND, 2001, p. 30).

Essa relação antagônica e emblemática se prolonga até o fim da narrativa e fica claro que as provocações feitas pelo coronel à Inácia Micaéla, mais do que desejo de incomodar a inimiga, tratam-se de artimanhas para poder encontrá-la. Como no momento em que o Coronel Bim Bim marca um duelo com o patriarca dos Drummond, o tio e marido de Inácia Micaéla Old Parr. Já que a saúde mental do marido já está vulnerável nessa época, quem vai enfrentar o coronel é a própria Inácia Micaéla. Entretanto, quando ela se posiciona e declara que já está na hora marcada pelo coronel para o duelo, ele declara que não necessitava de duelo: “– Atira ni mim com o rifle e os revólvi, Sinhã Ináça, e qui Deus seja lôvado!” (DRUMMOND, 2001, p. 132). Inácia Micaéla não atira porque percebe, naquele momento, que o Coronel Bim Bim está presente, ainda que de maneira dual, em todas as suas lembranças da juventude. É a representação dos seus dezesseis anos.

Outro momento que simboliza o quanto as vidas desses dois personagens formam uma rede própria de histórias ao apresentar sentimentos e ações antagônicos é a cena na qual o coronel, vítima de uma tocaia, é tido como morto e finge, durante o velório, ser um cadáver para descobrir quem realmente está do seu lado. Precisou aguentar, sem reações, insultos e provas de amizade. Mas, o momento mais intrigante do falso velório foi a chegada de Inácia Micaéla,

tida como mandante da emboscada, juntamente com as 5 irmãs, aproximou-se do caixão e colocou um cravo vermelho na lapela do paletó do terno de tropical inglês que o coronel usava para ser enterrado, fazendo-o pensar no velório de Juvêncio Dias, que também parecia vivo dentro do caixão, pois sorria depois de morto. Juvêncio Dias era o melhor jogador de sinuca que alguma vez passou pelo Contestado, de maneira que o coronel levou uma bola 7 e colocou entre as flores no caixão e disse em seu falar caipira, É pra mode vosmiçê jugá sinuca nos quinto dos inferno, Juvêncio Dias. Vó Inácia debruçou sobre o caixão,

fazendo o coronel sentir vontade de espirrar por causa do perfume L’Aimant du Coty que usava, e disse com uma voz tão baixa que só um morto poderia ouvir:  
– Eu te amo! (DRUMMOND, 2001, p. 34).

Nesse excerto, fica evidente a ambiguidade que acompanha o Coronel Bim Bim e Inácia Micaéla. Ela, hipoteticamente, é a mandante do crime, mas revela seu amor, silenciosamente, ao defunto. É como se, somente agora, que ele está supostamente morto, ela pudesse assumir esse sentimento para ele e, principalmente, para si mesma. Mas a morte verdadeira do Coronel Bim Bim precisa ser realizada diretamente por Inácia Micaéla. Pelo menos é isso que ele deixa transparecer ao desafiá-la para tantos duelos. Por fim, uma das últimas cenas do romance relata tal feito. O coronel sobe as escadas do palácio levando uma rosa vermelha na mão e é atingido por Inácia que, apesar de cega, tinha treinado a pontaria para esse encontro. Caso ela pudesse enxergar, “ia ver a mancha escarlate de uma bailarina dançando, como nunca dançou antes, na testa do coronel. Era o sinal de sua alegria” (DRUMMOND, 2001, p. 405).

Dessa forma, percebemos que a maneira que a narrativa vai tecendo essa multiplicidade de redes é perene e veloz. Além dos muitos apontamentos que podem surgir da história de um personagem como o Coronel Bim Bim, essa rede está sempre conectada com outras. No excerto anteriormente apresentado em relação à falsa morte do Coronel, por exemplo, o personagem expõe detalhes conturbados de sua relação com Inácia Micaéla e também informa detalhes de uma rede mostrada anteriormente na narrativa que é a morte de Juvêncio Dias, ótimo jogador de sinuca, assassinado por ordem do próprio coronel. O leitor já teve acesso, até esse momento da narrativa, à informação de que esse assassinato gerava culpa no coronel, mas é no momento do fraudulento velório que o leitor fica sabendo detalhes do velório de Juvêncio Dias, descritos por meio dos pensamentos do coronel no caixão.

A construção de cada rede só se faz, dentro do romance, inserida em outras redes criadas pela história de outros personagens. Um exemplo disso é a personagem Júlia Preta. Sua história está atrelada ao Coronel Bim Bim e, por conseguinte, à história de Inácia Micaéla e outros tantos personagens da obra.

Júlia Preta também apresenta um amor silencioso pelo coronel. Ela foi contratada como professora para ensinar o Coronel Bim Bim a ler e a escrever. Aos poucos ela foi ganhando a confiança do coronel,

não os poderes do sexo, nem os poderes do amor, mas um poder maior, mais duradouro. Era com Júlia Preta que o coronel abria o coração, bem entendido, o

coração do lado esquerdo, o que amava Vó Inácia Micaéla. Já o coração do lado direito, que ele entregou a Satanás, tudo que era da vontade dele, Júlia Preta jamais sabia. Apenas suspeitava, quando cantava “Azulão” com sua voz de mezzo-soprano para anunciar que alguém ia morrer no Contestado (DRUMMOND, 2001, p. 32).

Júlia Preta se mantém fiel e dedicada ao coronel no decorrer dos anos, em um misto de amor e servidão. Ela derramou lágrimas verdadeiras em ocasião da morte fingida do coronel e também estava presente quando ele verdadeiramente foi morto pelas mãos de Inácia Micaéla. Era um grande amor, mas subtendido, quase uma calada devoção.

A cada dia, Júlia Preta amava mais o coronel. Era um amor que nada pedia em troca. Contentava-se em ficar ao lado do coronel, sentindo o cheiro de seu suor, e, de noite, em ouvir sua respiração, enquanto ele dormia no quarto ao lado e ela escutava os barulhos da insônia. Fumava as baganas dos cigarros de palha que o coronel deixava nos cinzeiros e mascava os caroços das azeitonas que ele abandonava num prato. Fazia coleção dos caroços de azeitona e mascá-los era o vício de seu coração (DRUMMOND, 2001, p. 32).

Assim, a rede que se abre com a narrativa sobre Júlia Preta é intensamente correlacionada ao Coronel Bim Bim pelo amor e com os demais personagens por ser a porta-voz de eventos trágicos. Ao ouvir sua voz entoando a música “Azulão”, “todos sabiam que alguém ia morrer no Contestado a mando do Coronel Bim Bim. Os bares e os bordéis fechavam mais cedo e só os cães e os gatos e, nas noites de lua cheia, o lobisomem e Juvêncio Dias, enquanto viveu, ousavam sair às ruas” (DRUMMOND, 2001, p. 30).

Muitas redes hipertextuais vão sendo criadas por meio da canção, uma vez que cada personagem sintetiza, com o auxílio da voz de Júlia Preta, seus medos e imagens sistematizadas sobre a morte.

Ao proceder à leitura da letra da canção “Azulão” composta por Jayme Ovalle e Manuel Bandeira, podemos perceber que se trata de uma canção com letra aparentemente simples, ligada às coisas cotidianas, como é típico na temática de Manuel Bandeira: “Vai Azulão/Azulão companheiro vai/Vai ver minha ingrata/Diz que sem ela/O sertão não é mais sertão/Ah, voa, Azulão/Azulão, companheiro vai...”<sup>9</sup>.

Certamente a escolha de uma música de forte apelo popular, conhecida internacionalmente como um dos símbolos da cultura brasileira, está em consonância com o desejo do narrador de mostrar a ansiedade diante da morte vista por todos, de forma geral, ao mesmo tempo que se trata de um processo extremamente pessoal porque cada um

---

<sup>9</sup> A letra em questão pode ser encontrada, entre tantos outros intérpretes, na voz de Eliete Negreiros, em uma versão lançada no disco *Canção brasileira: a nossa bela alma*, de 1992.

constrói, dentro de si, através de seu hipertexto pessoal, a rede de significações que envolvem este tema.

De acordo com André Luís Pires Leal Câmara, na dissertação de mestrado *Na encruzilhada da Lopes Chaves: encontros e descaminhos em Mário de Andrade*,

*Azulão* acabou por se incorporar definitivamente ao repertório do cancionário popular brasileiro, tendo recebido gravações de diferentes intérpretes, como Maria Lúcia Godoy e Maria Bethânia. A canção foi tema do filme *Inocência*, dirigido por Walter Lima Júnior, em 1981, inspirado na obra homônima do Visconde de Taunay, e que marcou a estréia da atriz Fernanda Torres no cinema (CÂMARA, 2004, p. 24).

Dessa forma, ao ser intérprete oficial, dentro da narrativa, de uma canção tão popular, Júlia Preta tem seu nome ligado ao amor devoto ao coronel, às histórias de tocaias e assassinatos e, também, ao amor platônico do coronel por Inácia Micaéla, uma vez que, como atesta a letra da música “Azulão”, há uma referência a certa “íngrata”, vocábulo que pode ser visto aqui como alusão à Inácia Micaéla.

Percebemos, assim, a forma como o romance articula, em um só personagem, uma multiplicidade de redes. Também ligadas a uma música popular estão as filhas dos compadres de Inácia Micaéla, Nico do Degredo e Dona Dá. As cinco irmãs esbanjavam beleza e sensualidade e depois que previram a própria morte passaram a ensaiar os versos da música “Tão longe de mim distante” (“Quem sabe?”, composta em 1859 por Carlos Gomes) que cantariam quando esse momento chegasse.

A repetição da música cria hipertextos que são reiterados durante a narrativa. Para os personagens, todas as lembranças das cinco irmãs passam a ser atreladas a essa canção entoada por elas no momento em que cometeram um ataque suicida e foram fuziladas durante o cerco do coronel. De forma que, quando distante, em ocasião de sua expedição à Amazônia, Johnnie Walker só consegue lembrar-se dos detalhes do cerco do coronel, no qual todos viveram em clima de guerra, tendo como fundo musical a voz das cinco irmãs cantando a modinha “Quem sabe?”. O irmão dele, White Horse, que mantinha um amor equivalente pelas cinco irmãs, por sua vez, detinha toda a saudade que sentia por suas cinco amadas nos versos da referida canção. E assim se seguia com todas as personagens.

A canção reflete não só idiossincrasias do hipertexto surgido através da história das cinco irmãs como também detalha as lembranças, sonhos e culpas que tecem as redes criadas por outros personagens.

Mais à frente, ainda neste capítulo, abordaremos o procedimento presente no romance de apoderar-se de elementos de filmes variados para descrever personagens e cenas. Porém, neste ponto da narrativa precisamos ressaltar que entre tantos símbolos da cultura de massa aos quais o romance recorre, a música apresenta elementar importância. Há o caso de canções como “Azulão” e “Quem sabe?” que aparecem mais vezes. Entretanto, no decorrer de toda a obra, apenas para citar alguns exemplos, aparecem versos de canções populares: “Vestida de azul e branco/ trazendo um sorriso franco/ no rostinho encantador/ minha linda normalista/ rapidamente conquista/ meu coração sofredor/ ai, ai, ai, ai” (DRUMMOND, 2001, p. 108-109); marchinhas de carnaval: “Se a perpétua cherasse/ seria a rainha das fulô/ mas cumo a perpétua num chera/ num é a rainha das fulô”, ou ainda, “Ô jardineira / por que estás tão triste/ mas o que foi que aconteceu/ foi a camélia que caiu do galho/ deu dois suspiros e depois morreu.” (DRUMMOND, 2001, p. 35- 122); cantigas de ninar: “Boi, boi/ boi da cara preta/ pega essa menina/ que tem medo de careta.” (DRUMMOND, 2001, p. 15), entre outros gêneros musicais.

Cada música, engatada ao enredo de uma personagem ou cena do romance, permite que o leitor construa, de forma mais criativa, seus próprios hipertextos acerca da obra recorrendo às suas próprias vivências e lembranças. Por exemplo, os versos da canção interpretada por Francisco Alves, “Bota o retrato do velho/ Outra vez/ bota no mesmo lugar/ o sorriso do velhinho/ faz a gente trabalhar.” (DRUMMOND, 2001, p. 225), abrem, ao leitor, uma rede de apontamentos e reflexões sobre o contexto da citada marchinha de carnaval. Isto é, em ocasião do Estado Novo, Getúlio Vargas exigiu sua foto, enquanto presidente, em todas as repartições públicas, mas quando foi deposto, em 1945, as fotos foram retiradas. A música faz referência exatamente ao momento quando Vargas volta ao poder, através das eleições de 1950 e os retratos voltaram para as paredes.

Nessas redes carregadas por canções observadas na narrativa não são apenas personagens tidos como centrais que possuem sua trilha sonora. Um dos jagunços responsáveis pela segurança do castelo onde vivia os Drummond, por exemplo, o Sem Dó, cantava depois de cada assassinato:

que ser cantador de dupla caipira era seu sonho, já que nasceu depois da hora e nunca pôde juntar-se ao bando de cangaceiros de Lampião e de Maria Bonita na caatinga do Nordeste. Quando sentia saudade do Contestado o Sem Dó cantava:

“Benzim dos outro  
faz favô de me querê  
dinheiro num tenho não  
mais um carinho eu sei fazê  
oi, ai...” (DRUMMOND, 2001, p. 179).

Dessa forma, o leitor pode traçar um perfil do personagem Sem Dó não reduzido às questões de violência e brutalidade, e sim um panorama plural no qual entrecruzam seus sonhos e certo lirismo.

Após essa longa pausa para adentrarmos um pouco no universo musical da narrativa, vamos voltar a abordar as outras redes hipertextuais que vão se cruzando na obra. Outra história entre as muitas elencadas é a narrativa sobre uma das filhas de Inácia Micaéla: Viridiana. Para evitar mais um incesto na família, ela abriu mão de seu amor, o primo João Manuel, e articulou para que ele se casasse com outra filha de Inácia Micaéla, sua irmã, Rose, para que esta esquecesse o amor incestuoso que sentia pelo irmão gêmeo Johnnie Walker. Viridiana atribuiu a si mesma a obrigação de ser “o porto seguro dos Drummond” (DRUMMOND, 2001, p. 53) e mais tarde, após a cegueira da mãe, se incumbiu de não deixar as notícias ruins chegarem ao ouvido de Inácia Micaéla. Para tanto, uma de suas primeiras iniciativas foi

comprar um castelo abandonado, habitado por morcegos e fantasmas, e transformá-lo num castelo de contos de fadas, onde a dor ia ficar proibida de entrar e onde seu irmão mais sonhador, Tio Red Label, ia ter um laboratório para desenvolver uma máquina para materializar os fantasmas tentando materializar a Moça Fantasma que a Cigana Carmen anunciou, lendo a palma de sua mão, que era a mulher de sua vida. Em Belo Horizonte, Viridiana, você ia comandar a guerra de Deus contra o Diabo, mas o que era Deus, o que era Satanás, Viridiana? Quando o fantasma de Tio João Manuel pediu para você abrir a janela do castelo, ele falava em nome de Deus ou em nome do Diabo? (DRUMMOND, 2001, p. 151).

O fragmento acima serve para entendermos o modo como a narrativa articula hipertextualmente essas várias histórias. A riqueza de detalhes e o lirismo com os quais é descrita a personagem Viridiana nos ajudam a colocá-la enquanto eixo central da narrativa naquele momento em que ela desempenha o papel central. Mas de que maneira defender essa personagem enquanto centro se anteriormente colocamos a falta de hierarquização dessas histórias? Relembremos o sexto princípio do hipertexto cunhado por Pierre Lévy: o princípio da mobilidade dos centros.

A rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros que são como pontas luminosas perpetuamente móveis, saltando de um nó a outro, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas, finas linhas brancas esboçando por um instante um mapa qualquer com detalhes delicados, e depois correndo para desenhar mais à frente outras paisagens do sentido (LÉVY, 1993, p. 26).

A partir dessa reflexão, entendemos que as personagens, com suas narrativas engendradas com outras e com muitas referências, tal qual, por exemplo, a alusão aos castelos dos contos de fadas que aparece no trecho citado, podem ser compreendidas como centros móveis que dão acesso a outras redes que se tornam outros centros. Isso pode ser melhor compreendido quando observamos a menção feita no trecho acima, que descreve algumas características de Viridiana, a seu irmão Red Label. Na obra, a visão da cigana Carmen de que a moça fantasma representa seu verdadeiro amor já havia sido mencionada, mas é detalhada posteriormente. Dessa forma, quando Viridiana tem a ideia da compra de um castelo com espaço para o irmão materializar fantasmas, o narrador está lançando um nó para que o leitor possa acioná-lo e, mais à frente, adentrar a rede hipertextual do personagem Red Label, que assim se tornará o centro, sempre instável, da narrativa por alguns momentos.

Ainda no trecho citado há também outra entrada de leitura da obra, que é o duelo entre Deus e o Diabo. Em alguns momentos da narrativa esse tema se tornará o centro da rede. Esse centro, como destacou Pierre Lévy, salta a todo instante formando um mapa luminoso de referências.

Outro filho de Inácia Micaéla, Johnnie Walker, traz uma variedade de outros assuntos para a narrativa. Há a desconfiança de que ele se transforma, nas noites de lua cheia, em um lobisomem. Esse fato aciona a rede de lendas e causos do folclore brasileiro. O argumento colocado pela narrativa para tal transformação é que Inácia Micaéla tinha pouco leite e os filhos dela foram amamentados por uma loba. Fica clara aqui uma intertextualidade com a mitologia romana: a história dos gêmeos Rômulo e Remo, fundadores de Roma, que foram amamentados por uma loba. O mistério sobre o lobisomem perpassa toda a obra afligindo o personagem.

Tio Johnnie Walker tinha olhos verdes como Vó Inácia Micaéla, e era com os olhos verdes que acompanhava a chegada da lua cheia, a lua do lobisomem, sentindo-se irmão dos condenados que caminham para o muro de fuzilamento e ficam aguardando o comandante gritar “Pelotão, atirar” e dos que aguardam a cadeira elétrica nos corredores da morte. Lamentava nessas horas:

– Eu nunca beijei uma mulher numa noite de lua cheia (DRUMMOND, 2001, p. 59).

Os dilemas do personagem citado acima bem como todas as histórias da cultura popular que ele reescreve tornam-se, assim, o centro de alguns momentos da obra. A forma permite-nos vislumbrar o caráter reticular da mesma.

Paralela e simultaneamente ligada à história do suposto lobisomem Johnnie Walker, está sua sobrinha Catula. A história de Catula pode ser vista sob diversos prismas: a alegoria do Brasil mestiço, o duelo entre tradição e ruptura, já que, como será detalhado no terceiro capítulo deste trabalho, Catula é o duplo de sua avó Inácia Micaéla e também do fantasma de Tia Anunciata, mas, concomitantemente, representa o desvencilhamento com a tradição da família mineira, já que

Catula era a hora em que o Brasil e a Mãe África davam as mãos. Era branca, tinha cabelos fulvos e olhos verdes, mas quando uma frente fria vinha da Argentina, sentia um calafrio como a febre do incesto, espirrava três vezes e virava uma negra. A pele escurecia aos poucos. Catula ficava morena e depois mulata cor de canela, ganhava uma cor de chocolate, e, por fim, ficava negra e os cabelos iam do fulvo para o preto, mas os olhos continuavam verdes [...] (DRUMMOND, 2001, p.85).

O leitor que adentrar a rede surgida a partir dessa personagem lidará com esse mosaico de temas e intertextualidades que envolvem a mesma. Arrolada a história de Catula aparecem outras como as de suas amigas Gioconda (a sem braço) e Felipa (a eterna tuberculosa); de sua mãe Rose que, para manter o corpo sempre jovem, fez uma espécie de pacto e traz dentro de si uma solitária viciada em uísque; da fantasma inglesa Emily, entre outras histórias. Essas narrativas não são colocadas dentro da obra de maneira superficial ou sumária. Todas trazem tamanha diversidade de referências, que constituem uma rede própria de significados portadora de ícones que remetem a outras redes de forma múltipla e infundável como foi conceituado por Pierre Lévy.

As histórias citadas acima são uma pequena mostra da maneira como *O cheiro de Deus* disponibiliza ao leitor, dentro do princípio da multiplicidade e encaixe de escalas e do princípio da mobilidade de centros (LÉVY, 1993, p. 25-26), narrativas paralelas que se encaixam sem perder suas idiossincrasias.

## 2.2 UM BAÚ ONDE CABE TUDO

Todos os personagens são caracterizados através de referências advindas dos mais variados campos, fazendo com que o leitor acione a todo momento seus hipertextos pessoais. Em *O cheiro de Deus* encontramos bem mais de uma centena de intertextualidades das mais diversas origens. As metáforas e comparações que servem para desenhar os personagens advêm do cinema, das cantigas populares, de personagens,

autores, obras, marchinhas de carnaval, música erudita, folclore, figuras históricas, marcas de produto, personagens de Hollywood etc.

A partir do modernismo, a sociedade acostumou-se a moldar sua cultura numa espécie de mosaico no qual se entrecruzam as informações de várias áreas. As formas de intertextualidade sobre as quais o autor discorre são diversas. Entre outras, a saber, há a presença de alusões, referências, citações, paródias e paráfrases. A técnica intertextual especificamente utilizada é um detalhe menor. O que notamos ser mais enfático é esta profusão incessante de referências que tornam complicada a atividade de explicar separadamente cada um desses procedimentos intertextuais. Sem querer generalizar, achamos que o tipo de intertextualidade que melhor abarca as misturas intertextuais realizadas na obra é a apropriação.

Ao distinguir os procedimentos intertextuais em *Paródia, Paráfrase e Cia.*, Affonso Romano de Sant'Anna discorre sobre os níveis de desvio do texto original acarretados por cada um dos procedimentos. Dessa forma, ele põe a paráfrase e a estilização como maneiras de criar um novo texto que dialogue com o original a partir de similaridades, sem se contrapor às ideologias representadas pelo mesmo; e a paródia e a apropriação como procedimentos que frisam as diferenças entre a releitura e o original, mostrando, assim, uma atitude de dessacralização (SANT'ANNA, 2002, p. 47).

A apropriação, segundo Sant'Anna, trata-se de

um gesto devorador, onde o devorador se alimenta de uma fome alheia. Ou seja, ela parte de um material já produzido por outro, extornando-lhe o significado. É, de alguma forma, um desvelamento, ou, para usar uma expressão psicanalítica, um desrecalque e o retorno do oprimido (SANT'ANNA, 2002, p. 46).

Mais do que a paródia que, segundo Sant'Anna, apresenta-se como uma rebelião, pois “mata o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade” (SANT'ANNA, 2002, p. 32), a apropriação parece corresponder à forma como os textos se correlacionam no contexto do pós-modernismo. Não entram aqui as discussões acerca do plágio uma vez que até mesmo a noção de propriedade é colocada em xeque no pós-modernismo.

É como se todos os ícones culturais produzidos pela humanidade ao longo do tempo fossem dispostos em um baú de acesso irrestrito para a construção de novos textos. “Tirado de sua normalidade, o objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso”

(SANT'ANNA, 2002, p. 45). Às vezes, objetos/cenas/imagens comuns tornam-se renovados pela mudança de contexto.

Ainda segundo Sant'Anna (2002), com a característica de transformar objetos em símbolos, a técnica de apropriação nasceu com o dadaísmo, mas ganhou força a partir dos anos 1960 com o *pop art*. Esse movimento surgido ainda no início do século XX no contexto da ampla industrialização, avanço das tecnologias e, conseqüentemente, aumento do consumo, ganhou mais consistência a partir das décadas de 1950 e 1960 e foi marcado principalmente pela inserção dos símbolos dessa sociedade consumista na arte de forma geral.

Na tese de doutorado *A literatura pop de Roberto Drummond: arte pop, referencialidade e ficção*, Silvia de Cássia Rodrigues Damacena de Oliveira aborda a maneira como a *pop art* influenciou a escrita das primeiras obras de Roberto Drummond. Segundo a autora, nessas narrativas, “os objetos são apresentados como se tivessem vida – imponentes senhores que comandam a cena; e as pessoas como se fossem objetos programados para o prazer – corpos nus de mulheres; homens musculosos” (OLIVEIRA, 2008. p. 37).

Dessa forma, os ícones do cotidiano consumista passaram, de maneira espetacularizada, a compor obras de arte como as latas de sopa e a imagem serigrafada de Marilyn Monroe repetida, numa alusão a esse procedimento comum às propagandas, por Andy Warhol.

Ainda de acordo com Oliveira, nesse contexto a Coca-Cola torna-se campeã em representações, já que “é o símbolo do estilo de vida americano” (OLIVEIRA, 2008, p. 37). Um modo de vida marcado pelo consumo, pela industrialização e, sobretudo, pela massificação de cotidianos e sonhos.

Roberto Drummond, em suas primeiras obras, apoderou-se dessas características da *pop art* e tentou criar uma *literatura pop* que seguia o mesmo procedimento de tornar referências os produtos de massa, matéria-prima para sua escrita, na qual tais ícones aparecem sem uma ligação lógica, em uma profusão de referências que mistura, além dos ícones da cultura de massa, o folclore, a cultura popular, etc.

Em *O cheiro de Deus*, aparecem marca de sabonete, *jingles* publicitários, referências a artistas famosos na época, personagens do folclore brasileiro e, também, uma inserção do universo *pop* no nome de alguns personagens. O patriarca da família Drummond, denominado na narrativa como Vó Old Parr chamava-se, na verdade, João Antônio Drummond Neto, mas influenciado pela leitura das aventuras de Willian Wallace, passou a

usar o *kilt* (espécie de saio escocês) e, por fim, decidiu mudar judicialmente seu nome para Old Parr (uísque escocês). Posteriormente, deu a todos os filhos nomes de uísques, hábito que se estendeu também aos genros.

Em sua tese de doutorado intitulada *Entre(mentes)*, enlazes culturais em *O cheiro de Deus*, de Roberto Drummond, Maria Lucilene da Silva afirma que os nomes de uísques contribuem para uma maior abrangência das personagens. De acordo com ela,

em se tratando do sistema denominativo em *O cheiro de Deus*, é possível inferir que Roberto Drummond não o usa apenas como recurso estilístico, mas, sobretudo, como recurso estético. Os nomes, nesse sentido, não apenas caracterizam as personagens individualizando-as, mas também as universalizando. Por meio deles, elas já não são apenas “Os Drummond” de Minas, da região do Contestado; são representantes universais. [...] São os Drummond do Contestado, de Minas Gerais, do Brasil, mas também da Escócia, do mundo, pelos nomes que carregam (SILVA, 2007, p. 130).

Essas personagens com nomes de uísques parecem estar de acordo com a tentativa de Roberto Drummond de produzir uma *literatura pop*. No prefácio de seu primeiro livro *A morte de D. J. em Paris*, ele procurou mostrar o conceito com o qual procura trabalhar:

Literatura “pop” é um tipo de literatura difícil de definir porque é um troço que tá começando, tá nascendo. Mas, resumindo, seria assim uma literatura sem cerimônia, sem intelectualismo, uma literatura sem nenhum vínculo com a literatura tradicional. Acho que a literatura “pop” é um negócio capaz de fazer da literatura o que os Beatles fizeram na música – tornar a literatura um troço tão importante pra gente como esse cigarro que você tá fumando e que tá preenchendo um momento de sua vida, como um comprimido de AAS que você toma quando tá com dor de cabeça, entende? Uma literatura que o menino aí do elevador, numa hora de folga, num feriado, possa pegar e ler e entender à maneira dele (DRUMMOND, 1980, p. 3-4).

Alguns antagonismos podem ser apontados na citação acima. Primeiramente, a literatura feita por Roberto Drummond não perde seu vínculo com a literatura tradicional. Desde suas primeiras obras até a obra objeto de estudo desta pesquisa são feitas referências, alusões, citações e epígrafes de escritores, obras e personagens famosos, sejam da literatura nacional ou da estrangeira. Em *O cheiro de Deus*, obras/autores como *Por quem os sinos dobram* (Ernest Hemingway), *A montanha mágica* (Tomas Mann), *Morro dos ventos uivantes* (Emite Brönte), *Seara vermelha* (Jorge Amado), *Memórias do cárcere* (Graciliano Ramos), poemas de Pablo Neruda, entre outros tantos nomes, são percebidos com frequência. Em outro momento, são citados como amigos do personagem Red Label o

Pirotécnico Zacarias e o Amanuense Belmiro, personagens de obras homônimas na literatura brasileira, dos autores Murilo Rubião e Cyro dos Anjos, respectivamente.

Além dessa aproximação recorrente da literatura tradicional, podemos notar que, agregadas a essa relação, as outras inúmeras referências que a obra de Roberto Drummond traz, como já foi mencionado anteriormente, impossibilitam uma leitura tão fluida para “o garoto do elevador”, como o autor tentou demonstrar no excerto anterior.

Para Maria Lúcia Fernandes Guelfi, apesar de buscar a cumplicidade do leitor, a arte *pop*, por vezes, exige muito mais do que é possível nessa parceria, uma vez que

as técnicas e os mecanismos de criação, assimilando procedimentos da arte culta, são requintados e dão a esses novos produtos certa complexidade, que exige um público de sensibilidade bem mais sofisticado do que o homem de cultura mediana visado pela indústria cultural de massa (GUELFY, 1994, p. 287).

Apesar de mesclar, de forma arbitrária e sem juízos de valor, os símbolos da cultura de massa e da cultura erudita, a *literatura pop* almejada por Roberto Drummond se afasta de uma “literatura sem cerimônia, sem intelectualismo” defendida por ele.

Mesmo distanciando-se nas demais obras dessa *literatura pop* pregada em sua escrita incipiente, abrindo mão, de certa forma, do caráter de total crítica política, a apropriação desenfreada como recurso intertextual continuou sendo constante na obra de Roberto Drummond.

As exigências em relação aos conhecimentos do leitor também continuaram necessárias para uma interpretação mais completa da obra. Assim, o leitor é inquirido a lembrar desde uma marchinha carnavalesca “Cidade maravilhosa” para compreender a paródia: “Cidade tuberculosa/ cheia de micróbios mil/ cidade tuberculosa/sanatório do Brasil” (DRUMMOND, 2001, p. 220) em referência à cidade de Belo Horizonte; até a música sacra “Angelitos negros”, passando por boleros, nomes de jornais, médicos, políticos e outras personagens famosas na história do Brasil, apenas para citar aleatoriamente alguns exemplos.

Mas qual o poder que um procedimento intertextual fornece a uma narrativa? Sabemos que um dos atributos de uma narrativa para convencer o leitor é a verossimilhança. Uma das formas escolhidas por Roberto Drummond para enveredar o leitor por suas histórias é fazê-lo crer que por mais estranhas que elas possam parecer são passíveis de verdade, pelo menos da verdade imanente à própria narrativa, é enxertá-la com uma variedade tão grande de elementos da realidade: fatos históricos, produtos

culturais, personagens criadas a partir de pessoas reais, com documento, foto, história de vida etc, que o público possa crer totalmente na existência real de seus personagens. É como se ao ficcionalizar ao extremo a verdade, o autor buscasse, em um processo inverso, tornar real sua ficção. A realidade criada por ele pode até ser verossímil, entretanto, não é composta da realidade cotidiana, ligada à exatidão, racionalidade e objetividade com os quais estamos acostumados. Até porque, essa realidade é quase inalcançável.

Anteriormente discorremos sobre a maneira como o uso insistente dos mecanismos intertextuais, sobretudo pelo uso da apropriação presente na escrita de Roberto Drummond, desde suas primeiras obras, de certa maneira, busca a verossimilhança tentando pautar na realidade a ficção criada por ele.

Todavia, trata-se de uma procura insólita pelo real, uma vez que, como já tentamos mostrar no primeiro capítulo por meio dos conceitos de Fredric Jameson, o real tornou-se, no contexto do pós-modernismo, uma verdade inalcançável já que estamos acostumados com sua mera representação imagética. Acostumamo-nos com o simulacro e o real foi convertido em hiper-real. Segundo Jair Ferreira dos Santos, isso nos seduz porque “[...] é o real intensificado na cor, na forma, no tamanho, nas suas propriedades. É um quase sonho” (SANTOS, 1987, p. 13).

De acordo com Maria Lúcia Fernandes Guelfi, nascido no contexto da arte *pop*, inicialmente o hiper-realismo foi encarado apenas como uma volta à arte de representação em dissonância com o expressionismo abstrato que vigorava até os anos anteriores. Entretanto, paulatinamente os críticos foram adquirindo outra consciência sobre o assunto, ao perceberem que “[...] tais pinturas não eram exatamente realistas porque, na verdade, elas não representam o mundo exterior, mas constituem uma forma de metalinguagem artística. Suas referências são outras imagens, outros textos” (GUELFY, 1994, p. 207).

Apenas para citar um exemplo, a Belo Horizonte descrita em *O cheiro de Deus* como espaço de inúmeras clínicas e pensões sanatoriais destinadas ao tratamento de tuberculosos é real e foi verídica nas décadas de 1950 e 1960, quando o país estava assolado pela epidemia da doença e o ar de Belo Horizonte mostrava-se eficiente para a cura. Porém, aos poucos, a narrativa vai criando uma capital mineira que lida com a tuberculose de forma ambígua: entre o medo e uma certa pressa em viver, uma vez que “[...] de tanto conviver com a morte, todos acreditavam em Belo Horizonte que tinham a vida breve das borboletas” (DRUMMOND, 2001, p. 220).

A cidade que surge é hiper-real, marcada por referências ao “General Koch” (bacilo de Koch) e aos intentos lucrativos ligados à tuberculose e à administração das clínicas de

tratamento. O personagem Dimple, um dos filhos de Inácia Micaéla, construiu um tossômetro, aparelho parecido com uma sanfona, que servia para medir a quantidade de tosses durante a madrugada de Belo Horizonte e, conseqüentemente, o número de tuberculosos, pois a família era dona de 136 pensões senatoriais. Para ele, as tosses formavam em unísono uma sinfonia aos seus ouvidos sedentos de lucros. Vista pelos doentes de forma poética por representar, em suas ruas, a efemeridade da vida, devido à doença, ou tendo seu ar puro subjugado aos desmandos do capitalismo, a Belo Horizonte que surge mescla o real às imagens já sistematizadas no cotidiano, o que vai ao encontro das ideias de Baudrillard segundo o qual “tudo o que ‘consumimos’ é a própria tranquilidade selada pela distância ao mundo e que ilude, mais do que compromete, a alusão violenta ao real” (BAUDRILLARD, 2005, p. 25).

Dessa forma, o real aparece na obra com todos os seus pormenores e alusões verídicas. Há um desfile de nomes de políticos como Brigadeiro Eduardo Gomes, Bias Fortes, Benedito Valadares, Juscelino Kubitschek; personalidades desde o jogador Heleno de Freitas, passando pelos atores como César Romero, Rita Hayworth e o mineiro Chico Xavier; jornalistas como Helvécio de Oliveira Lima e Wilson Martins; nomes de jornais; marcas de produtos; fatos históricos, entre outros. É como se o leitor abrisse o almanaque de uma década e vislumbrasse a imagem de todos os seus ícones. Entretanto, mesclado a esse real documentado, o autor insere de forma natural o universo fantástico em suas narrativas.

Um exemplo dessa maneira concorde com a qual o autor entrecruza realidade e ficção aparece desde a dedicatória d’*O cheiro de Deus* onde Roberto Drummond, entre nomes de amigos, familiares e colaboradores, dedica a obra a uma das personagens: “Este livro é para Catula, que esperou por ele, e para os Drummond, estejam no Brasil, na Escócia, e onde houver mundo” (DRUMMOND, 2001. p. 7).

Assim, enveredados pelo realismo mágico, como no momento em que a rainha Elizabeth responde às cartas da fantasma inglesa que vive no castelo, personagens reais passam pelo processo de ficcionalização. Por vezes eles praticam atos, como as visitas de Juscelino Kubitschek à Inácia Micaéla, que poderiam realmente ter acontecido caso não estivéssemos falando de ficção. Por sua vez, os personagens da ficção, por conviverem com esse real em conformidade, parecem realmente existir.

Em suas “Notas sobre Roberto Drummond”, no livro *Mineiranças*, o crítico literário Fábio Lucas destacou a forma como as narrativas de Roberto Drummond abrem frestas para o hiper-realismo. Segundo ele, “personagens vivas da história contemporânea, do

cotidiano informativo do país, cruzam com as figuras da imaginação. Tudo dentro do acelerado ritmo do romancista. O selo do real colado nas costas da ilusão” (LUCAS, 1991, p. 285).

É preciso ressaltar aqui que essa junção entre real e ilusão mencionada pelo crítico é feita por uma cola (escrita) que coloca essas referências em um mesmo patamar, de maneira a confundi-las. Trata-se de uma apropriação de símbolos sem perceber a distinção entre as fronteiras da realidade e da ficção. Tudo se torna narrativa para ser (re)contada, independente de sua origem ou pertinência.

No primeiro capítulo, frisamos a forma como no pós-modernismo algumas fronteiras foram quebradas. Para Linda Hutcheon, “[...] as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre a ficção e a não ficção e – por extensão – entre a arte e a vida” (HUTCHEON, 1991, p. 27).

É preciso que mencionemos, neste ponto do trabalho que esse enlaçamento entre ficção e realidade que, como tentamos mostrar anteriormente, ganha, no romance *O cheiro de Deus*, aspectos do hiper-realismo pelo modo que torna o real representado de maneira hiperbólica e ligada a elementos da cultura de massa e, por isso, ficcionalizado, não se opõe à maneira que o fantástico é retratado na narrativa como realismo mágico.

Entendemos que, em *O cheiro de Deus*, o hiper-realismo está ligado mais à forma com a qual a narrativa foi elaborada. Já o realismo mágico<sup>10</sup> relaciona-se à maneira como o romance articula elementos ligados ao sobrenatural, contando até mesmo com elementos do folclore brasileiro como o saci, o lobisomem e a moça fantasma, dentro de certa normalidade.

Para esclarecermos melhor tal diferenciação, vale nos apegarmos a um dos muitos aspectos que podem ser analisados dentro d’*O cheiro de Deus*. Ao apoderar-se de forma hipertextual da cultura de massa, o autor retoma aspectos e atores consagrados do cinema, mostrando o quanto a relação entre literatura e cinema nem sempre se pauta no fornecimento de matéria do imaginário escrito da primeira para o segundo, mas também num processo inverso, no qual o texto literário também aparece contaminado pela imagem cinematográfica.

---

<sup>10</sup> Compreendemos que desde as considerações de Tzvetan Todorov na obra *Introdução à literatura fantástica*, as suposições que circundam esse tema têm sido alvo de polêmicas e mudanças taxonômicas. Mesmo percebendo que a complexidade de elementos trazida pela narrativa de *O Cheiro de Deus* poderia levar a um exame detalhado dessas nomenclaturas, optamos por aqui empregar o termo “realismo mágico” por notarmos que se trata de uma forma de conceber o real entremeado pela fantasia de maneira harmoniosa.

Um dos momentos marcantes do enredo no qual se torna visível as alusões ao cinema sendo utilizadas para metaforizar a ação das personagens é no episódio no qual a recém-casada protagonista Inácia Micaéla é levada pelo marido a conhecer “Cruz dos Homens”, no mítico “Contestado”, espaço criado dentro da obra para ser palco de cenas decisivas. No momento exato em que o casal chegou à praça da Matriz do referido lugarejo, dois irmãos gêmeos, que mais tarde ficaram conhecidos como Coronel Bim Bim e Beato dos Santos Anjos, de armas em punho, prepararam-se para se enfrentarem num duelo típico dos filmes de faroeste e Inácia Micaéla resolve intervir:

Os dois gêmeos eram altos e iguais em tudo. O mesmo cabelo alourado, o mesmo bigode, a mesma pele clara, os mesmos 20 anos. Ficaram calados ao vê-la, e a olhavam num misto de encanto e dúvida. O vento erguia o vestido dela e ela o segurava com as mãos, mãos longas, de dedos finos, mãos de pianista. Um irmão decidiu na hora servir a Deus e tomou Vó Inácia como uma aparição de Nossa Senhora com o disfarce de moça do Rio de Janeiro. O outro irmão nem sempre cumpria as leis de Deus e pensou em Tedda Bara, que tinha visto num filme no cinema em Vitória, e cujo nome não sabia pronunciar. Ao encarar os dois, Vó Inácia Micaéla foi tomada por uma vontade de rezar, se olhava um, e uma vontade de cantar, dançar, pecar, se olhava o outro. O duelo dos dois irmãos transferia-se para seu coração. Quis rezar, mas quis também cantar, e um calafrio, num dia tão quente, arrepiava sua pele como uma febre. Tentou rezar uma Ave-Maria, perseguida por uma canção. Decidiu nem rezar, nem cantar (DRUMMOND, 2001, p.19).

No decorrer da leitura desse trecho, por mais que o narrador já tenha descrito a personagem como “uma bela moça de olhos cor de musgo” (DRUMMOND, 2001, p.16), sobrepõe-se à imagem criada pelo leitor através da exploração semântica do signo linguístico (ECO, 2000, p.192) a imagem de uma Inácia Micaéla aos moldes do cinema, mais precisamente da atriz Tedda Bara. A atriz se torna metáfora da personagem. O caráter cinematográfico dessa cena é ressaltado ainda na passagem já citada “O vento erguia o vestido dela e ela o segurava com as mãos, mãos longas, de dedos finos, mãos de pianista” que parece fazer alusão à cena do filme *O pecado mora ao lado* no qual a atriz Marilyn Monroe imortaliza uma das mais célebres cenas da história do cinema: quando o vestido de Marilyn voa com o vento do metrô.

Dessa forma, o cenário fantástico criado pelo Contestado, a comparação da personagem com a atriz Tedda Bara, o duelo dos dois irmãos tal qual um filme de faroeste, contribuem para lermos a cena como se estivéssemos assistindo-a numa tela de cinema.

Em outro episódio da obra é narrado como o violento coronel Bim-Bim, fã do time de futebol Botafogo, tornava-se extremamente irritado se chamassem Heleno de Freitas,

jogador símbolo do Botafogo, de Gilda, apelido que ganhou da torcida do Fluminense, por causa do filme estrelado por Rita Haywarth.

A personagem do cinema apenas contribui para que o leitor perceba os problemas com o feminino sofridos pelo coronel. Apesar de possuir a violência e a fama que amedrontam todos, ele emite uma voz fina “de moça” e quando fica alegre uma mancha vermelha no formato de uma bailarina aparece no seu rosto. Dessa forma, a associação do jogador famoso do seu time do coração à personagem do cinema remete à sua própria masculinidade que, inúmeras vezes, é maculada. Aqui, o cinema torna-se, portanto, símbolo de dilemas pessoais.

Mas é Catula que mais recorre ao cinema para esculpir seus próprios atos. Quando é incitada a beijar o pretendente de sua amiga tuberculosa Felipa já que esta se achava debilitada demais para o ato, logo registra em seu diário: “Satã sempre quis ter alguma coisa comigo. Mas, de qualquer forma, eu respeitava Felipa e se o beijei na boca, beijo de língua, que aprendi com Ava Gardner no cinema, foi para atender o pedido de Felipa (...)” (DRUMMOND, 2001, p.319). Mais adiante, Catula descreve: “satã beija minha boca. Devo ser justa: sabe beijar. Beijou melhor que da vez em que o beijei em nome de Felipa. Beija tão bem como Clark Gable. Mas não beija tão bem como Humphrey Bogart beija. Vou ter que ensinar.” (DRUMMOND, 2001, p.319).

Catula casa-se numa cerimônia artificial já que não ama o noivo, apenas almeja livrar a família da falência. Na grande festa de casamento, a orquestra toca os sucessos dos filmes de Hollywood. Tal fato parece atestar a farsa daquele enlace. O cinema, nesse contexto, é visto como representação da fantasia e, em contraponto, os seres de ficção, personagens do romance *O cheiro de Deus*, recebem estatuto mimético do real.

Não parece ter sido a intenção do autor criar uma escrita fácil de ser adaptada para a grande tela, semelhante a roteiros de cinema, mas sim tornar sua própria escrita um espetáculo vivo diante do leitor. Se o texto literário é destinado à contemplação solitária e o filme dirigido à fruição coletiva (COSTA, 1996, p.199), Roberto Drummond massifica sua narrativa, tornando-a um espetáculo que, ainda na solidão hermenêutica da leitura, faça com que o leitor se imagine diante de uma grande tela e a narrativa vá ganhando mais ação.

Se, por um lado, a literatura faz nascer uma imagem conceitual no espírito e a imagem fílmica nos oferece “algo para se ver, e não para se imaginar gradualmente” (SCORSI, 2005, p.40), em *O cheiro de Deus*, tal imagem que deveria ser criada de forma paulatina no subjetivo do leitor é interpelada pela memória do cinema emaranhando-se no tecido narrativo. É notório que esse recurso imprime à narrativa um ritmo mais eloquente.

Roberto Drummond, ao inserir na fala de seus personagens, seres de ficção, imagens e atores sacralizados pelo cinema, garante verossimilhança à obra. É como se seus personagens fossem reais e apenas o cinema, ficção. Mais do que isso, ao explorar a intertextualidade com o cinema, o autor não restringe a imaginação do leitor à imagem de atores hollywoodianos, mas fornece uma outra opção. Além das tantas imagens e cenas que o texto literário pode oferecer para o leitor a partir de um vocábulo, perfilam-se também possibilidades imagéticas que entrecruzam a subjetividade do leitor com imagens sacralizadas pelo cinema. A obra passa a ser dirigida não somente ao espírito do leitor, como também aos olhos do espectador. (GUELFY, 2001, p. 130). Não se trata mais de assistir a um filme tentando ler a escrita que deu base a ele, mas sim, ler um romance como se suas imagens surgissem na grande tela.

Em ocasião do lançamento do romance *O cheiro de Deus*, o professor Alcemeiro Bastos publicou ensaio no Jornal do Brasil intitulado *O fantástico clã dos Drummond*. Após apresentar os principais elementos da obra, afirmou que o realismo praticado por Drummond é diferenciado da realidade empírica porque

o realismo peculiar de Roberto Drummond embaralha as *marcas*, distende a referencialidade até seu limite extremo, faz com que personagens de extração histórica dividam o espaço ficcional com figuras flagrantemente inventadas, e que o sobrenatural seja recebido como dado inquestionável (BASTOS, 2001, p. 4; grifo do autor).

Dessa forma, neste ponto não mais estamos discorrendo sobre o modo plástico do hiper-realismo com o qual alguns aspectos do romance são simbolizados e sim de um realismo que integra elementos muitas vezes antagônicos dentro do que é tido socialmente como racional e irracional. Assim, figuras históricas entrecruzam, dentro do realismo mágico da narrativa, com personagens monstruosas, como será mais bem detalhado no terceiro capítulo.

Esse entrelaçamento entre ficção e realidade acontece diante do leitor e com a colaboração da sua curiosidade. Tornou-se abrangente o universo pertencente à tessitura da narrativa e, jogado dentro desse universo de referencialidade criado pelo autor, o leitor torna-se seu cúmplice. É muitas vezes confidente, outras mero observador e até *voyeur*.

### **2.3 LEITOR: AUTOR**

De acordo com Umberto Eco, “[...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho” (ECO, 1994, p. 9). Sendo assim, muitos autores, embora cientes dessa interferência viva do leitor, preferem dar sequência à narrativa sem mencionar a presença desse elemento inerente à existência do texto. Entretanto, outros autores trazem no texto a presença onisciente desse leitor e muitas vezes dialogam com ele tornando evidente o pacto mencionado acima.

O narrador em *O cheiro de Deus* faz questão de usar o recurso machadiano de clamar ao leitor que assuma seu papel, que participe das loucuras e/ou intrigas da obra. Em alguns momentos ele apenas faz alusão ao papel do leitor como “ouvinte” e companheiro na narração como nos trechos seguintes: “[...] e há de aparecer em nossa narrativa [...]”; “[...] de quem falaremos mais na frente [...]”; “Convém ler o Diário da Cidade das Tosses e da Orgia, que Catula estava escrevendo, para nos inteirarmos de acontecimentos que estão por vir” (DRUMMOND, 2001, p. 16, 31, 313). Em algumas situações, o narrador convida o leitor a algumas ações: “Rezem uma Ave-Maria para as 5 irmãs, pois durante o cerco do coronel Bim Bim à fazenda do Rancho Fundo, Dodô, Dadá, Dêdeu, Dazinha e a Dô realizaram uma operação suicida [...]” (DRUMMOND, 2001, p. 141). Em outros momentos, ele atribui opiniões ao leitor, descrevendo, de maneira hipotética, a forma como o mesmo irá receber a narrativa, como fica exposto no exemplo a seguir.

Vocês dirão, leitores e leitoras, quando tomarem conhecimento dos fatos que vamos narrar a seguir:

– A culpa de tudo é de maio!

Dirão que a culpa é também das manhãs claras e bonitas e da circunstância, valha-nos Deus!, de vivermos nos trópicos (DRUMMOND, *op. cit.*, p. 351).

É óbvio que, diante de um livro impresso, o leitor pouco pode influenciar na sucessão dos fatos. Embora seja, como na citação anterior, indagado sobre o discorrer da narrativa, sabemos que ao leitor caberá apenas acompanhar o que vai sendo posto pelo narrador. Entretanto, como enfatiza Claudia Amigo Pino, comentar com o leitor os processos de criação “[...] trata-se de um artifício que permite ao leitor sentir-se mais incorporado, mais seduzido pela narrativa” (PINO, 2004, p. 38). Até porque a leitura só se realiza diante da presença de um leitor.

Ao analisar as transformações do leitor no decorrer do tempo, Roger Chartier, no livro *A aventura do livro, do leitor ao navegador* salienta a importância do seu papel na narrativa. Segundo ele, é a partir da maneira como o leitor, usando seus conhecimentos e experiências, recebe o texto que este vai se realizar e tomar forma. Chartier ressalta ainda

que há uma “[...] trilogia absolutamente indissociável se nos interessamos pelo processo de produção de sentido. O texto implica significações que cada leitor constrói a partir de seus próprios códigos de leitura, quando ele recebe ou se apropria desse texto de forma determinada” (CHARTIER, 1998, p. 152).

Precisamos lembrar que, conforme foi elucidado, no momento em que abordamos a literatura *pop* de Roberto Drummond, esse leitor que é incitado a participar da narrativa precisa ter certa base cultural, uma vez que o alto nível de referências feitas na obra entrecruza vários campos do saber. Segundo Maria Lúcia Fernandes Guelfi, a escrita de Roberto Drummond é uma literatura que

[...] exige um leitor sofisticado, familiarizado com os diferentes códigos, desde os mais eruditos aos refugos culturais, o lixo da cultura de massa, mas, ao mesmo tempo, o aspecto quase didático dos textos auto-explicativos, a sua natureza diretiva, bem como o caráter de jogo, de brincadeira fazem deles aparentemente simples e óbvios (GUELFY, 1994, p. 204).

A esse leitor, é requerido que ele compreenda as várias nuances de gêneros textuais trazidas pela obra e, sobremaneira, que entre em todos os labirintos lançados pela narrativa já que ela articula o leitor no espiral das construções em abismo.

No início deste capítulo discorreremos sobre a forma como, na obra *O cheiro de Deus*, uma narrativa leva à outra, de maneira incessante. Entretanto, cabe agora analisar as particularidades desse procedimento.

Para Umberto Eco, a leitura de uma narrativa nos oferece uma forma de fugir da nossa incapacidade de encontrar a verdade sobre o mundo real. Ainda segundo o autor, “[...] essa é a função consoladora da narrativa – razão pela qual as pessoas contam histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana” (ECO, 1994, p. 93).

A partir de tal consideração, torna-se fácil entender porque o sultão, em *As Mil e uma noites*, não reclama do fato de Sherazade emendar uma história na outra, tampouco os leitores protestam com a observação de que o narrador prolonga a história dessa protagonista justamente por ir enxertando outras muitas histórias na principal. Do mesmo modo, não causa irritação em *Os moedeiros falsos*, do escritor francês André Gide, a maneira como entrecruzam cartas, diários, bilhetes, com a voz do narrador. Antes pelo contrário, cada vez mais o romance envolve o leitor em um abismo de intimidades e confissões ao ponto de a participação do leitor, apesar de não explícita, tornar-se cada vez

mais densa, pois é como se o leitor também se tornasse cúmplice de articulações, confidências e aventuras.

Quanto mais uma narrativa remete à outra, mais tende a contar com esse leitor partícipe que, de certa forma, é sedento por narrativas em uma tentativa de que a ficção o retire do caos da realidade, ainda que seja lançando-o em outro.

Tzvetan Todorov aborda o processo de uma nova narrativa surgir a partir da aparição de um novo personagem. Uma história que surge da anterior e que “[...] ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o ‘eu estou aqui agora’ da nova seja contada” (TODOROV, 2006, p. 123). A esse procedimento, Todorov denominou de “encaixe” e o analisou principalmente em torno da obra *As Mil e uma noites*. É válido que observemos a forma como Todorov explica o encaixe para seguirmos o raciocínio sobre as narrativas em abismo. Para ele, o encaixe trata-se de

uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe (TODOROV, 2006, p. 126, grifos do autor).

O que parece é que as teorias de Todorov sobre o procedimento de encaixe estão em consonância com o conceito de *mise en abyme* baseado principalmente nos escritos de André Gide. Ao recorrer aos estudos do crítico Lucien Dallenbach, Claudia Amigo Pino define que

A *mise en abyme* corresponde a toda inserção de uma narrativa dentro de outra que apresente alguma relação de similitude com aquela que a contém. O objetivo desse recurso seria pôr em evidência a construção da obra. Ao ler um relato construído dentro de outro, o leitor seria levado a pensar que o primeiro relato também é uma construção, não um universo paralelo (PINO, 2004, p. 160).

O leitor de *O cheiro de Deus* se depara a todo momento com uma narrativa inserida dentro da outra. Por exemplo, quando Inácia Micaéla insiste em conhecer a fábrica de tecidos onde, supostamente, o dinheiro da família foi empregado, o filho Dimple, que havia investido o dinheiro em pensões sanatoriais, se vê em uma situação complicada e o

diálogo entre ele e a mãe é gravado sorrateiramente por Buchanan's e enxertado na narrativa como uma transcrição da gravação, com todas as marcas desse gênero textual.

Dentro desse mecanismo de textos de gêneros variados que são enxertados na narrativa, há também cartas dirigidas ao presidente Juscelino Kubitschek, cartas anônimas recebidas por Catula e, em certo momento, como já mencionado, o narrador dirige o leitor ao *Diário da cidade das tosses e da orgia*, escrito pela personagem Catula e, ao proceder à leitura de algumas páginas desse diário, mais uma vez o leitor é lançado em uma nova narrativa. Ao reclamar da forma como foi descrita em *O cheiro de Deus*, manuscrito feito pelo fantasma de Tia Anunciata, Catula resolve escrever uma carta à tia:

Fui tomada por tal irritação, que escrevi uma carta desaforada a Tia Anunciata, que transcrevo *ipsis litteris*, e não posso ser acusada por ninguém de legislar em causa própria, pois defendi as 5 Irmãs, invocando Machado de Assis, e dei uma lição de literatura a Tia Anunciata:

Minha senhora:

Até aqui, através de Tia Viridiana, nós do Clã dos Drummond, chefiado por Vó Inácia Micaéla, a temos tratado com toda a fidalguia, desde que se dignou aparecer no jardim do castelo gozando do direito de ir e vir que a cidade livre de Belo Horizonte concede a todos os fantasmas [...]

Creio, minha senhora, que além do desrespeito aos mais comezinhos direitos da pessoa humana, falta à senhora conhecimentos sobre o ato de escrever. [...]

Creio que faria bem à senhora, para corrigir, em tempo, o tratamento que deu às 5 irmãs, ler *Dom Casmurro*, no qual Machado de Assis, em vez de acusar Capitu de trair Bentinho, premiou-a com o benefício da dúvida, e deixou ao leitor a tarefa de condenar ou inocentar Capitu. É o que a senhora, Tia Anunciata, deveria fazer com as 5 irmãs [...] (DRUMMOND, 2001, p. 317).

Vamos acompanhar detalhadamente a forma como uma narrativa se encaixa a outra nesse ponto do romance: o leitor se envereda pela leitura de *O cheiro de Deus*, dentro dessa narrativa se depara com algumas páginas do diário escrito pela personagem Catula e em determinada parte do diário, aventura-se pela compilação da carta que Catula escreveu para o fantasma da tia Anunciata.

No excerto citado, o procedimento reflexivo a *mise en abyme* torna-se evidente. Notamos que, como é típico dessas narrativas em abismo, a impressão é que a escrita retoma a imagem de um espelho de frente para outro. As imagens (narrativas) vão se repetindo e embora possamos verificar diferenças de foco e tamanho das imagens que, jogando para a narrativa, correlacionam-se com as particularidades da história de cada personagem, o enredo vai se reproduzindo, reforçando seu caráter metalinguístico.

Ao recorrer ao fato de que Machado de Assis fez o uso, em *Dom Casmurro*, da ambiguidade ao descrever Capitu, Catula indaga sobre a legitimidade do que é narrado por

Tia Anunciata nos manuscritos de *O cheiro de Deus* e, conseqüentemente, questiona também a capacidade narrativa do próprio romance em questão, homônimo aos manuscritos de Tia Anunciata. A inserção de outros gêneros textuais, no caso, as páginas do diário de Catula e trechos dessa carta escrita por ela e endereçada a Tia Anunciata faz com que a narrativa, de maneira reticular, vá se desdobrando em outras: concomitantemente se repete, bem como se renova.

Vários fatos do enredo também chegam aos leitores como trechos de diário. Além do diário de Catula, há o *Diário do cerco do coronel*, igualmente escrito por ela, e o *Diário da expedição à Amazônia*, de autoria de Johnnie Walker, por ocasião de uma viagem. Também textos jornalísticos servem como suporte para criação de novas narrativas. A partir de uma ideia de Viridiana, filhos, netos, amigos e funcionários de Inácia Micaéla passaram a enxertar, na leitura diária do jornal, notícias fantasiosas para animá-la:

Era a leitura mágica. Com um exemplar do *Estado de Minas* nas mãos, pois Vó Inácia precisava sentir o cheiro do jornal e ouvir o ruído das páginas sendo manuseadas, para mais facilmente acreditar em suas invenções, passaram a inserir nos noticiários aquilo que eles não tinham, a alegria e magia. [...] E se um avião caía e todos os passageiros morriam, Catula lia o noticiário do acidente com sua voz rouca, sim, mas inventava um sobrevivente, cujo relato, sobre como escapou, emocionava não apenas a Catula, que o inventava, mas a Vó Inácia (DRUMMOND, 2001, p. 207).

Notamos que, tal qual outros trechos da obra que recorrem à sedução da oralidade, neste excerto, é a “voz rouca” de Catula que insere as personagens no encanto da ficcionalização dos eventos e se, de acordo com Leyla Perrone-Moisés no livro *Flores da escrivadinha*, a oralidade representa a forma de sedução mais tradicional, uma vez que evoca “os discursos sussurrados ao ouvido, tendo por modelo mítico o canto das sereias, que desviavam fatalmente os navegantes de sua rota” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 18), assim como os habitantes do castelo, somos, enquanto leitores, seduzidos pelas palavras. Não pela voz de Catula, mas por uma escrita sedutora que “é ainda mais perversa do que a fala sedutora, porque pretende agir sobre um interlocutor ausente, porque mexe com todos os desejos vagos, múltiplos que a linguagem é capaz de mobilizar e atingir por ela mesma” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 19).

Precisamos destacar que a intensidade com a qual o clã dos Drummond criou esse universo fabuloso para não colocar em risco a saúde da matriarca Inácia Micaéla foi tamanha que os próprios personagens encontraram-se presos nesse novelo fantasioso criado por eles. Todos passam a lidar com intrigas fabulosas com total normalidade. Por

exemplo, o romance entre Red Label e a moça fantasma de Belo Horizonte é visto com naturalidade e ternura. Também há um momento na narrativa no qual Inácia Micaéla dita ao neto Buchanan's uma carta endereçada ao Papa João XXIII confessando que certamente está cega por ter matado, sem querer, o menino que o Coronel Bim Bim contratou para tocá-la. O Conselho da família definiu que Buchanan's deveria escrever uma carta, como se fosse o Papa abonando Inácia da culpa e destacando-a como uma predestinada. Depois de lida por Catula, a carta tornou-se uma missiva com ares de verdadeira, uma vez que “No castelo, todos, até mesmo os 7 anões, passaram a acreditar na carta de João XXIII, que era lida, todo mês, depois do jantar por Catula, e foi reproduzida em fac-símile que Tia Viridiana pregou nas paredes dos banheiros.” (DRUMMOND, 2001, p. 211).

Lançados no abismo narrativo, passando de uma história a outra, sob o auxílio de gêneros diversificados, os leitores não conseguem, em *O cheiro de Deus*, distinguir se há alguma supremacia de uma narrativa em relação à outra. De acordo com Claudia Amigo Pino, “[...] por mais que se procure nas narrativas, por mais que se interprete, por mais – inclusive – que se construam novas narrativas através da desconstrução e relação entre as narrativas [...], nunca chegaremos à narrativa verdadeira” (PINO, 2004, p. 179).

Estamos analisando esse aspecto da não hierarquização de narrativas e a impossibilidade de se encontrar uma narrativa verdadeira em relação ao procedimento de *mise en abyme*, mas é visível o quanto essa concepção é consonante com alguns pontos discutidos no primeiro capítulo: o fim das metanarrativas (LYOTARD, 2006) e a impossibilidade de se encontrar o real, no terreno do pós-modernismo (JAMESON, 1997), entre outros.

No princípio quinto das características do hipertexto, Pierre Lévy discorreu sobre o Princípio da Topologia: “nos hipertextos, tudo funciona por proximidade, por vizinhança. Neles, o curso dos acontecimentos é uma questão de topologia, de caminhos” (LÉVY, 1993, p. 26). Dessa forma, embora constituindo redes diversas, o processo de construção em abismo acaba por reiterar a narrativa anterior. É um processo permanente de repetição e transformação.

Esse procedimento faz surgir personagens que espelham outros e, também, com as vicissitudes das muitas vozes e elementos que compõem a narrativa, causam certa inquietude e estranheza por fugirem dos lugares-comuns socialmente dados e constituírem-se como um *entre-lugar*, algo que não se pode denominar facilmente e, por isso, torna-se monstruoso, como abordaremos no capítulo seguinte.

“Eu quero a dúvida.  
Eu quero a ambiguidade,  
aquela coisa que é e que não é.”  
(Roberto Drummond)<sup>11</sup>

Este capítulo é dedicado à análise de *O cheiro de Deus* enquanto tecido detentor de uma escrita monstruosa. Partindo da concepção de *monstro* como figura transgressora que transpõe fronteiras culturais, simbolizando a relação de estranhamento com o desconhecido a representar tanto o que difere do ser quanto os perigos de adentrar o próprio “monstro” interior entre medos e desejos, analisaremos, primeiramente, em que medida o duplo se reverte numa tríade monstruosa, num espelho de três faces.

Investigamos, aqui, de que maneira mulheres representantes de três gerações do clã Drummond criam identidades que refletem e refratam imagens monstruosas, uma vez que surgem híbridas, e ampliam os limites entre o “eu” e o “outro”. Investigamos, também, como essa monstruosidade está presente em outras personagens da narrativa, sempre gerada pela ruptura com o comum e socialmente aceito.

Já habituados com o vocábulo ‘monstro’, como termo relacionado ao excêntrico, e diferenciado da nossa limitação binária de conceitos, analisamos ainda a forma como o estado de Minas Gerais é representado como espaço alegórico acolhedor dessas monstruosidades; e a própria narratividade de *O cheiro de Deus* como rede monstruosa por não ceder a conceitos tradicionais.

Valendo-nos da epígrafe deste capítulo, como fio condutor, vale ressaltar que algumas coisas, aparentemente tão simples, tornam-se enigmáticas. Estão tão próximas que a visão fica deturpada. É o caso sinestésico do cheiro de Deus, perseguido pela personagem Inácia Micaéla, em todo o tônus dramático do nosso objeto de estudo. Paulatinamente, ela vai percebendo que esse aroma reside nos elementos triviais. Em certa altura da narrativa declara: “Ah, rifle velho de guerra, cada um sabe como é o cheiro de Deus. Basta ter um coração simples, porque o cheiro de Deus está em todas as coisas deste mundo. Mas eu ainda procuro o cheiro de Deus e espero que a morte não me apronte uma cilada e me leve antes” (DRUMMOND, 2001, p. 375).

Dessa forma, por mais que Inácia Micaéla saiba que o cheiro de Deus, certamente, está em detalhes corriqueiros e, por isso mesmo, densos, como no cheiro das pessoas, ela teme não conseguir finalizar sua investigação. Com base na tentativa de se descobrir o cheiro sinestésico de Deus, vale dizer que o mistério em torno do enigma perpassa por toda

---

<sup>11</sup> DRUMMOND Roberto. Entrevista cedida a André Azevedo da Fonseca em 03/05/2001. Disponível em <http://azevedodafonseca.sites.uol.com.br/drummond1.html>. Acesso em 20 mar. 2011.

a obra. Por fim, Inácia Micaéla encontra uma resposta, ainda que muito subjetiva, mas com uma relação de intencionalidade, para se tentar elucidar questões outras. Porém, não consegue dar materialidade textual para o cheiro, e, com isso, distancia de um conceito finalizador.

Assim também se dá com a obra analisada neste trabalho. Por seu caráter enciclopédico de juntar referências de todos os tipos, de forma não hierarquizada, com a naturalidade da criança que se apossa de documentos e objetos considerados como muito importantes pelos adultos, dessacralizando-os; em uma primeira leitura, podemos supor que a compreensão, por conseguinte, também se dará de maneira fluida, entretanto, assim como uma narrativa aparece enredada dentro da outra em *O cheiro de Deus*, um viés de leitura leva a outro escancarando a nossa impotência diante da obra.

Tal qual a figura do Frankenstein, criatura monstruosa da obra *Frankenstein, ou, o moderno Prometeu*, de Mary Shelley, formado por partes de vários corpos e, exatamente por isso, torna-se monstruoso e assusta seu próprio criador, deparamo-nos em *O cheiro de Deus* com uma rede monstruosa de narrativas que prende o leitor na impossibilidade de decifrar suas idiossincrasias. O leitor enovela-se nas muitas narrativas que vão se abrindo.

E na grande rede entreaberta das narrativas, o tecido será desfiado em torno de três redes de significação, a saber: **rede triádica monstruosa**: o espelhamento dos desejos; **rede de encantamento**: Minas Gerais monstruosa e **rede textual disforme**: escrita monstruosa.

Vejamos, pois, a referenciação.

### **3. 1 REDE TRIÁDICA MONSTRUOSA: O ESPELHAMENTO DOS DESEJOS**

Sendo a literatura considerada, também, uma espécie de duplo, já que representa o texto de maneira mimética, é recorrente a temática do duplo com todas as interfaces contidas na discussão. O duplo remete, no seu caráter especular, à insegurança humana, à incompletude do ser e à cíclica busca de identidade. Como afirma Isaías Latuf Mucci,

no campo exuberante da literatura e da teoria da literatura, o duplo reina como tema quase absoluto, em todo caso reiterado, em todas as eras literárias. No fundo, no fundo, o que é a literatura, senão a representação de algo, o espelho de um real, a construção simbólica da realidade, o outro do real, a mimesis da mimesis da mimesis, tal qual a rosa infindável de Gertrud Stein?? O que é o

signo – lingüístico, literário e não-verbal – senão algo vicário, a marca de uma ausência, a presença de um objeto, o duplo de uma coisa? (MUCCI, 2006).<sup>12</sup>

Dessa forma, o duplo, sendo tema e concomitantemente aspecto intrínseco da literatura, pode ser apreendido com maior nitidez a partir do romantismo, já que a subjetividade presente nesse período levava ao interesse pelas nuances do ser. Mas o duplo está presente desde a antiguidade como “(...) constitutivo do ser humano, à busca de si, à busca de si no outro, espelho de uma identidade, talvez fugaz, quem sabe inapreensível, certamente misteriosa” (MUCCI, 2006).

A profunda insatisfação do homem com aquilo que se chama condição humana, a sensação de dilaceramento e separação reporta à teoria platônica dos andróginos em *O banquete*, no qual Platão já traz a questão dos duplos ao comentar sobre a união de perfeição primitiva que leva os deuses a se sentirem ameaçados e, por consequência, cometerem a bipartição, gerando a eterna busca do duplo.

A narrativa bíblica, por sua vez, também relata que o homem inicialmente é um único ser e depois do corte feito por Deus, inicia o encontro com a metade perdida que é, ao mesmo tempo, um ser diferente: Adão e Eva são únicos e concomitantemente distintos. A bíblia ainda traz, também, questões relacionadas ao duplo no enredo de gêmeos como Caim/Abel e Esaú/Jacó.

Sendo assim, o duplo, segundo o dicionário de termos literários coordenado por Carlos Ceia<sup>13</sup>, é entendido como extensão, sombra ou fantasma que assombra e inquieta o “eu”. Está presente em “exemplos, paradigmas, ícones do duplo, configurando um repertório inesgotável, que só tende, com a história das culturas, a ampliar-se, num processo de significação sempre em aberto” (MUCCI, 2006).

Em *O cheiro de Deus*, o duplo, além de estar inserido na narrativa de várias personagens, também está na escrita do romance propriamente dito, uma vez que, como já mencionado no segundo capítulo deste trabalho, a forma metalingüística como o romance foi construído o faz desdobrar também no texto de alguns personagens: o diário de Catula e o manuscrito de tia Anunciata, homônimo ao romance de Roberto Drummond.

O duplo manifesta-se em três personagens: Tia Anunciata, Vó Inácia Micaéla e Catula revertendo não só numa tríade especular, na qual o desejo torna-se símbolo dessas

<sup>12</sup> O Jogo Especular do Duplo. *Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, n.4, jan./jun., 2006. Disponível em: <[http://www.estrumental.com/recorte/artigos/edicao4/4artigo\\_latuf.htm](http://www.estrumental.com/recorte/artigos/edicao4/4artigo_latuf.htm)>. Acesso em 13 fev. 2010.

<sup>13</sup> DUPLO. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acessado em 15 mai. 2010.

três mulheres, como também a forma como tal duplicação se converte em elemento monstruoso, uma vez que revela o estranhamento tanto com a identidade individual como também com o seu duplo. Como atesta Júlio Jeha, monstros “nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio. Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca” (JEHA, 2007, p. 7).

Sendo assim, alguns tabus problematizados em *O cheiro de Deus* podem ser considerados monstruosos na medida em que geram desconforto e espanto. É o caso, entre outros, das relações incestuosas que se tornaram marca do clã dos Drummond desde Tia Anunciata:

– É mais um incesto dos Drummond que eu vou abençoar – disse o Cardeal Leme, amigo da família, a Vô Old Parr e a Vô Inácia Micaéla durante a cerimônia do casamento no Rio de Janeiro. – Mas que vocês sejam muito felizes, meus filhos, e nunca se esqueçam de Tia Anunciata (DRUMMOND, 2001, p.15).

Assim, já no início da obra, percebe-se o que vai se forjar no enredo como um dos principais elementos da tríade monstruosa: o fantasma que assombra a família Drummond no Brasil, Tia Anunciata:

Os Drummond do Brasil, cujos ancestrais vieram da Escócia, depois de uma passagem pela Ilha da Madeira, são filhos de um incesto consentido e abençoado pelas autoridades eclesiásticas brasileiras. Tios casavam-se com sobrinhas, sobrinhos com tias, primos-irmão com primas-irmãs e tanta mistura provocava a febre do incesto, os seus mil arrepios, e a fama de loucos que os Drummond do Brasil carregava. Loucos mansos, loucos varridos, loucos de toda espécie. Havia ainda a maldição vivida por Tia Anunciata, que tinha a ver com o incesto e tirava o sono dos Drummond (DRUMMOND, 2001, p.15).

Ambos os excertos da obra mencionam a maldição de Tia Anunciata, mas não detalham que tipo de maldição seria essa e tão pouco explicam por que isso tanto amedronta a família. A narrativa concerne à Tia Anunciata um elevado grau de mistério apenas insinuando hipóteses que relacionam a personagem ao incesto, à loucura, à realização de desejos.

Num dos episódios da narrativa, quando Vô Inácia Micaéla, após desarmar dois irmãos na praça da Matriz em “Cruz dos Homens” no mítico “Contestado”, espaço criado para ser palco de cenas decisivas, é acometida pela possessão de um demônio “doce, disfarçado de anjo, dado a tocar flauta, mais perigoso que os demônios que cospem nos

crucifixos” (DRUMMOND, 2001, p.22). Os familiares logo atribuem tal possessão à maldição de Tia Anunciata e chamam um padre para o ritual de exorcismo.

Vó Inácia Micaéla [...] diante do Padre Banderaux e, a sós com ela na varanda da casa-grande da fazenda, contou os pecados e os sonhos, falou de homens que queria amar, danças que queria dançar, com uma cobra enrolada nos seios nus, e disse que queria, no fundo do coração, fazer tudo o que Tia Anunciata fez (DRUMMOND, 2001, p. 25).

Como comprovação disso, percebe-se Tia Anunciata figurando-se como o duplo de Vó Inácia Micaéla. No auge da possessão, ela é atingida pelo desejo de vivenciar as experiências do seu *outro*, seu duplo que simboliza seus mais recônditos sentimentos de culpa e desejo. Para ela, a imagem da Tia Anunciata refere-se tanto à culpabilidade ancestral devido ao incesto, como também à representação de uma vida mais lasciva, na qual há uma realização plena de todos os desejos sem a preocupação com máscaras e/ou dogmas sociais. O duplo, simbolizado por Tia Anunciata, gera sentimentos tanto de atração como repulsa como é observado no estudo de Keppler sobre duplos na literatura, comentado por Pierre Brunel no *Dicionário de Mitos Literários*.

Para ele, o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto – dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo inferior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa) (BRUNEL, 1998, p.263).

Reciprocamente, Vó Inácia Micaéla, por também ter cometido o incesto, torna-se duplo, imagem especular da Tia Anunciata. O fantasma desta encara seu duplo Inácia Micaéla como forma de se eternizar, evitando verdadeiramente a morte. Já que “o duplo está ligado também [...] ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe, sendo o amor por si mesmo e a angústia da morte indissociáveis” (BRUNEL, 1998, p. 263).

Numa outra leitura, o *DUPLO* corresponde a uma duplicação do “eu”, onde, através da sua gênese, se procura obviar a finitude do *ser*. Assim, a ilusão do *DUPLO* cedo se transforma num mecanismo astucioso cujo objectivo é o de enganar a morte do próprio sujeito. É então usado pelo “eu”, como preciosa ferramenta impeditiva da sua morte, anulando a possibilidade de se coincidir enquanto si - próprio.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Carlos Ceia, s.v. "Duplo", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm>, consultado em 15 mai. 2010.

Tal desejo de perpetuação, através do duplo, vai se representar na terceira imagem dessa tríade: Catula. Neta de Inácia Micaéla, representa o duplo de Tia Anunciata, já que também possui desejos incestuosos pelo tio Johnnie Walker. Catula, apesar de viva, é fantasmagórica como tia Anunciata. A personagem é um ser que causa estranhamentos: “Era sempre assim: quando a viam nua, como branca ou como negra, os homens caíam de joelhos aos pés de Catula e, em vez de amá-la, rezavam para agradecer a Deus e a Exu por Catula existir” (DRUMMOND, 2001, p. 94). Catula traz a marca de Tia Anunciata.

[...] Tia Viridiana deixava pastéis de camarão e uma garrafa de Chianti e o fantasma de Tia Anunciata bebia toda a garrafa. Bêbada, Tia Anunciata gritava em inglês: “I love you, Catula: I am you”, que a Ana Clô traduziu para os 7 anos tentando acalmá-los, “ Eu te amo, Catula, eu sou você” ( DRUMMOND, 2001, p. 198).

Catula retrata a ânsia de tia Anunciata em continuar viva, perpetuando-se no corpo da sobrinha. Uma reflete-se no espelho de beleza, desejo e monstrosidade da outra. Não é possível ao leitor uma distinção clara entre as duas.

Tia Anunciata era tão bonita quanto Catula e, quando ficava bêbada [...] ficava nua e era jovem como Catula [...] ela tinha a mesma idade de Catula, a idade em que morreu depois de cometer o incesto. [...] Tia Anunciata também transformava-se em negra, como Catula, quando vinha uma frente fria da Argentina (DRUMMOND, 2001, p. 198).

Ambas personagens apresentam-se no campo da estranheza tanto por causa da condição fantasmagórica de Tia Anunciata como também pela transformação física fabulosa ocorrida de forma idêntica com essas personagens. Se, segundo Julio Jeha, “os monstros dão o rosto (ou não) ao nosso medo do desconhecido, que tendemos associar ao mal a ser praticado contra nós” (JEHA, 2007, p. 8), Tia Anunciata apresenta-se como figura monstruosa por representar os desejos ocultos. Tia Viridiana atesta, num certo momento da narrativa, esse caráter instigante de Tia Anunciata, justamente por estar ligado aos desejos e pensamentos inconscientes, quando afirma: “Tia Anunciata, Catula, [...] é o nosso inconsciente. E você lê Freud e sabe que, com o inconsciente, a gente não brinca” (DRUMMOND, 2001, p. 198).

Ainda segundo Julio Jeha, nossa experiência está baseada em fundamentos epistemológicos e ontológicos. Quando há uma mudança epistemológica gera uma outra ontológica forçando a expansão dos conhecimentos. Sendo assim, “sentimos que nossas expectativas de ordem - as fronteiras - , estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética, foram transgredidas. E transgressões geram monstros” ( JEHA, 2007, p. 21).

Diante de tais preceitos, nota-se que a tríade “Tia Anunciata – Vó Inácia Micaéla – Catula” torna-se monstruosa, uma vez que invade as fronteiras. A primeira constitui-se no estranho *entre-lugar*<sup>15</sup> entre os signos vida/morte e culpa/desejo; a segunda, simboliza uma das lendas do Contestado, “a lenda de Vó Inácia Micaéla, que manejava as armas de fogo com a perícia com que tocava Chopin ao piano” (DRUMMOND, 2001, p. 21); e também detinha a capacidade de “enxergar” pelos cheiros; já a terceira, por ultrapassar as fronteiras da raça, projeta o Brasil da pluralidade como será explicado mais à frente.

Se, por um lado, Tia Anunciata representa o duplo tanto de Vó Inácia Micaéla como também de Catula, por trazer o estigma do desejo incestuoso que persegue tais personagens, ela também projeta nas duas seu desejo de ser perene, não sucumbindo à morte. Assim, o espelho de três faces que existe na narrativa é flexível revelando um, ou outro duplo, como também revelando simultaneamente imagens variadas, que ora se assemelham, ora se distanciam num jogo em que a realidade e o devaneio se misturam.

Além de espelhar o fantasma da Tia Anunciata que, pelas semelhanças, acaba sendo seu próprio duplo, Catula também se torna a síntese dos desejos da avó, pois, no seu batizado, a avó já profetizou:

– Antônia Micaéla da Anunciação – disse Vó Inácia diante de Padre Zé Lopinho, na hora do batizado na matriz de Cruz dos Homens, você vai ser chamada de Catula e fazer por mim tudo que eu não fiz na vida, com medo de me transformar numa segunda Tia Anunciata (DRUMMOND, 2001, p. 85).

Assim, Catula identifica-se com Tia Anunciata fisicamente tornando-se um ser monstruoso/fantástico já que se transforma em outra raça com muita facilidade e também se une à avó como prolongamento dos desejos desta. Avó e neta, duplos que se refletem no espelho do desejo, na figura do incesto não explicado, dos segredos do clã familiar e da culpabilidade feminina: Tia Anunciata.

---

<sup>15</sup> O vocábulo *entre-lugar* atribuído não só à tríade monstruosa - Tia Anunciata, Vó Inácia Micaéla e Catula -, como também a outras personagens do romance por não se fixarem em descrições pré-estabelecidas e ocuparem um lugar fronteiro, ao quebrarem normas e regras, foi criado por Silviano Santiago no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, presente na obra *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Na ocasião, o termo foi utilizado por Santiago para designar a condição do escritor latino-americano de respeito ao texto original e a necessidade de criar uma oposição ao mesmo. Segundo o autor, essa posição inominável “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana” (SANTIAGO, 1978, p. 280).

Além das múltiplas imagens correlatadas acima, Catula também precisa conviver com seu *outro eu*. Catula ora é branca ora é negra. Não é uma, nem outra, é uma e outra. É a que carrega no nome o peso de uma tradição familiar, estudante de medicina, frequentadora dos salões da alta sociedade mineira, neta de Inácia Micaéla, figura forte na política da região e era também “amiga de loucos, poetas, travestis, pederastas ativos e passivos, suicidas, comunistas, mães-de-santo, pais-de-santo, umbandistas, videntes, sambistas e das almas de outro mundo” (DRUMMOND, 2001, p. 251).

Catula precisa (re)inventar sua própria identidade para fugir da monstruosidade que circunda seu ser. Para tal processo, é necessário (re)descobrir o passado e expurgar os estranhamentos geradores de monstros. Entender sua própria história através da história do fantasma da tia e dos dilemas familiares se faz necessário e para tal propósito ela recorre à escrita de um diário denominado *Diário da Cidade das Tosses e da Orgia*.

A escrita é a possibilidade de instaurar outra verdade, encontrar seu duplo, fugir de alguns dilemas. Nesse processo encontra os manuscritos de Tia Anunciata que surgem como outra possibilidade de, como num palimpsesto, compreender e (re)escrever seu próprio destino e a história de sua família.

Apenas os fantasmas estão acordados. Os fantasmas, o vento que vem da Serra do Curral, os cães, as tosses e eu, Catula, perseguida por meu fantasma preferido: Um Satanás com Cara de Anjo. [...] Queria ser uma moça fantasma: só assim, morta, eu não estaria sofrendo. Tia Anunciata já foi dormir. [...] Devia estar tão bêbada que esqueceu folhas do seu manuscrito no jardim, que encontrei quando ia para a aula na Escola de Medicina. Pertenciam a partes diferentes do livro *O Cheiro de Deus*, que Tia Anunciata está escrevendo, não tinha nexos, eu as deixei lá à noite, para que as encontrasse. Quando Tia Anunciata aparece no jardim do castelo o medo ocupa nossa alma e minha pele fica eriçada como se, enfim, um homem fosse me tomar nos braços e me amar (DRUMMOND, 2001, p. 313).

É por meio da escrita do diário que Catula vai recuperar os manuscritos de Tia Anunciata e tentar preencher de forma catártica as lacunas da vida. O exorcismo dos monstros individuais e familiares ocorrerá no decorrer da escrita.

Monstros familiares parecem se perpetuar de uma maneira quase cíclica. O realismo mágico, comumente usado por Roberto Drummond, surge nas personagens que ultrapassam a normalidade. Um exemplo é a personagem Rose, filha de Inácia Micaéla e mãe de Catula. Rose foge da habitual imagem de mãe amorosa e remete, com seu egoísmo, que não poupa nem a própria filha, à figura trágica de Medeia. Assim como a filha, Rose é portadora de um amor clandestino e incestuoso por seu irmão Johnnie Walker e, por isso,

mostra-se atroz em uma competição silenciosa de beleza com a própria filha mostrando seu lado perverso:

Tia Rose era uma mulher muito bonita, mas não precisava chegar diante do espelho mágico e perguntar para saber que, como branca ou como negra, Catula era a mulher mais bela jamais vista. Cansada de quebrar os espelhos, mesmo que ficassem mudos e não dissessem o que dizia à madrasta de Branca de Neve, Tia Rose começou a engordar. A solidão e o amor incestuoso pelo irmão Johnnie Walker levaram-na a ficar viciada em bombom de cereja. Catula tinha então 15 anos. Foi aí que Tia Rose vendeu a alma. Não, Tia Rose não vendeu a alma ao Diabo, em troca da eterna juventude e do corpo magro que enfeitiçava os homens mesmo quando chegou aos 40 anos. Mas encontrou, como sabia a Anã Clô, um demônio muito particular (DRUMMOND, 2001, p. 92).

Além da estranheza gerada pelo comportamento atípico da personagem Rose, como mãe, percebemos que o excerto exemplifica, mais uma vez, a forma como a escrita hipertextual de Roberto Drummond entrecruza várias narrativas.

Os espelhos reveladores de verdades incontestáveis e dolorosas estiveram presentes na literatura desde o mito de Narciso, passando pelos contos infantis e outras narrativas bastante simbólicas como o conto *O Espelho*, de Guimarães Rosa, e *Esboço de uma nova teoria da alma humana*, de Machado de Assis, apenas para citar alguns exemplos. Segundo Chevalier, ao espelho coube a sina de que “enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 393).

De acordo com Luiz Nazário, em *A natureza dos monstros*, mais do que um simples refletor do mundo, o espelho pode exercer função educativa e repressiva já que nos evidencia a forma como somos vistos. De acordo com Nazário, “o espelho é o olhar dos outros sobre mim; ele me dá tal como sou visto, e não como me imagino: conforma a subjetividade à objetividade. Dada a raridade da beleza, o espelho tem, para quase todos, um sentido castrador: o da humilhação do eros narcisista” (NAZÁRIO, 1998, p. 288).

Esse “olhar do outro” torna-se tão sedimentado no nosso interior que nem mesmo a presença do espelho é necessária para que a vulnerabilidade humana seja encarada. No caso da personagem Rose, mesmo quebrando os espelhos, ela tem a certeza da superioridade da beleza de Catula.

O excerto também nos remete ao dilema do mito de Fausto e quanto os desejos humanos podem trazer consequências desastrosas. Esse tema, com frequência, esteve presente na literatura e nas narrativas ligadas à cultura popular. Instruída por um feiticeiro chinês, Rose engoliu uma solitária viva para que, em troca, nunca engordasse. Batizou a

solitária com o nome de Berenice e passou a fazer todas as suas vontades. Como a tênia adorava uísque, tornou-se uma alcoólatra:

Era uma escrava de Berenice. Vivia bêbada porque bebia por Berenice e por ela própria. [...] Sua competição com Catula viveu a pior fase por esse tempo. Divertia-se seduzindo os amigos de Catula e flertava com os namorados da filha. “É a vontade de Berenice”, justificava-se (DRUMMOND, 2001, p. 92).

Para Catula, não foi tão difícil acostumar-se a conviver com uma mãe que criava um demônio particular porque precisou, desde muito cedo, habituar-se com o ódio que a mãe lhe revertia. Nas primeiras vezes que Catula tornou-se uma negra, aos três anos, Rose procurou ajuda da medicina e, sem soluções científicas, “vivia em guerra com as frentes frias que vinham da Argentina e bastava Catula virar negra para trancá-la dentro de casa” (DRUMMOND, 2001, p. 91). Dessa forma, além do preconceito de adultos e crianças, ainda menina, então com nove anos, Catula fixou na lembrança o momento em que sua mãe, ao vê-la beijando o primo Buchanan’s, deu-lhe um tapa na cara, gritando “– Negra vagabunda! [...] Puta sem vergonha!” (DRUMMOND, 2001, p. 91).

Se o preconceito racial é visivelmente latente na contemporaneidade, apesar de, por vezes, manifestar-se de maneira velada, então o que dizer sobre tais manifestações na época retratada pelo romance *O cheiro de Deus*, final da década de 1950 e início dos anos 1960? Catula, bem cedo, precisou acostumar-se com estranheza gerada pela sua transformação racial e “conviveu com toda espécie de racismo. Nos grupos escolares onde estudou em Belo Horizonte, quando transformava-se em negra, era isolada no recreio, sofria o que chamavam de ‘gelo’.” (DRUMMOND, 2001, p. 90).

Entretanto, essa flexibilização de raças ocorrida com Catula parece sugerir uma alegoria do Brasil mestiço, já que simboliza a coexistência da branca e da negra. Catula revela a tradição das famílias mineiras, uma vez que recebeu o nome dos antepassados do clã Drummond no seu batismo: Antônia Maria Micaéla da Anunciação de Sotbhally Cargill Drummond e Drummond. E é também, em detrimento da força de sua linhagem, como é típico na cultura popular, mais conhecida por um apelido: “Catula”. O autor Roberto Drummond parece ter projetado na personagem Catula um Brasil da pluralidade, onde o hibridismo racial não é problematizado por dicotomias e, sim, unido numa figura que é retratada de forma multívoca. Ao ser retratada pelo pintor brasileiro Alberto da Veiga Guignard, ele contemplou justamente essa imagem de uma Catula mista.

Pintou-a com grandes olhos verdes, bela como em seus melhores dias, com a metade do rosto branca e a outra metade negra, e os cabelos ao mesmo tempo fulvos e pretos, tendo ao fundo as igrejinhas de Minas, flutuando entre nuvens e anjos brancos e anjos negros, criando uma atmosfera de sonho. (DRUMMOND, 2001, p. 251)

No final da narrativa, fica explícito o quanto o romance, apesar de destacar a questão do preconceito racial, apresenta um tom otimista ao eternizar Catula como negra. É uma forma de enfatizar a importância de o Brasil aceitar-se como terreno da miscigenação racial, já que, segundo o tio Red Label, “Catula tem uma alma branca, refém do sentimento do pecado herdado dos portugueses, e uma alma negra, herdada da mãe África, para a qual não existia pecado (...)” (DRUMMOND, 2001, p. 88). Mais adiante, esse aspecto é ressaltado:

Catula não ri quando é branca. É um jogo, faz do ato de Catula rir alguma coisa que os homens têm que lutar para conseguir. Mas a Catula negra ri e faz festa, porque a Mãe África ri, é pobre, mas ri, e Portugal e a Espanha e o Brasil pensam que ser alegre é pecado, e se penitenciam. Mas Deus Não quer ver ninguém triste (DRUMMOND, 2001, p. 368).

Dessa forma, o enfoque escolhido é o da vitória desse trânsito de raças sobre noções moralistas de raça e pecado.

Voltando à discussão deste capítulo sobre monstruosidades, é preciso atentar-nos para o fato de que o preconceito de Rose em relação à filha Catula torna-se até mais assustador do que o fato de ela trazer, dentro de si, um verme de estimação. Isso se dá pela razão de seu comportamento destruir a imagem culturalmente implantada da figura materna como portadora de um amor incondicional. Não é raro notarmos que, diante de uma notícia de algum descaso de uma mãe pelos filhos, as pessoas costumam emitir comentários como: “essa mulher é um monstro”. Para Luiz Nazário, “as mulheres que divergem, mental ou biologicamente, do eterno feminino, tendem a ser monstrificadas” (NAZÁRIO, 1998, p. 117).

Sendo assim, vale dizer que o diferente, o não habitual, o que destrói imagens estratificadas em nossa sociedade quase sempre se apresenta como monstruoso. Seguindo essa lógica, Julio Jeha recorre a Aristóteles para afirmar que “deficiência ou excesso caracterizam um prodígio ou monstruosidade” (JEHA, 2007, p. 22).

Desse modo, até mesmo o excesso de algo considerado como sublime pela sociedade, como a beleza, pode gerar estranheza e, por conseguinte, tornar-se uma imagem monstruosa. É o caso de Buchanan’s, filho de Johnnie Walker e neto de Inácia Micaéla.

Buchanan's sofria por ter perdido a mãe muito cedo, ser filho de um homem que poderia ser o lobisomem do Contestado e reconhecer dentro de si a semente da loucura do avô. Na infância, ele era frequentemente confundido com uma menina por ter os cabelos grandes devido a uma promessa feita por sua tia Viridiana ao São José Menino em ocasião de febre tifoide, sofrida por Buchanan's. Entretanto, o que mais o assustava era o fardo de ser muito bonito e mostrar uma indefinição em relação ao seu gênero não só pelo cabelo:

[...] seu mal era ser um homem inacreditavelmente bonito, mas de uma beleza na fronteira entre o masculino e o feminino, mesmo quando fez 11 anos e cortou o cabelo de mulher. Não que Buchanan's fosse afeminado. Mas parecia que a definição entre ser um rapaz ou uma moça, olhando seu rosto e o corpo magro, ficava *sine die* (DRUMMOND, 2001, p. 74).

A beleza desmedida assustava o próprio Buchanan's e essa indefinição entre o masculino e o feminino, bem típica do pós-modernismo, no qual as definições totalizantes, como demonstramos no primeiro capítulo, foram contestadas, era vista como monstruosa por fugir da segurança das definições pré-estabelecidas. Além disso, ele também possui um duplo intrigante, pois “tinha a mesma idade de Catula e eram primos-irmãos, e tão parecidos que todos acreditavam que eram duas meninas gêmeas quando Buchanan's usava cabelo de mulher” (DRUMMOND, 2001, p. 74).

Percebemos com isso que a duplicação monstruosa que inicialmente atribuímos à tríade “Tia Anunciata – Vó Inácia – Catula” reitera o caráter hipertextual da obra ao remeter esse aspecto a outros personagens como Buchanan's, por exemplo. A maneira escolhida por ele para tentar expurgar esses elementos monstruosos inerentes ao seu ser também é a escrita. Buchanan's resolve detalhar em uma agenda os seus envolvimento amorosos listando as mulheres com quem já teve uma relação sexual. Isso era feito como tentativa de esquecer Gioconda, a sem braço, amiga de Catula, com quem teve sua iniciação amorosa.

Na forma como uma narrativa consegue levar a outras, a narrativa de Buchanan's está intrinsecamente ligada ao pai, à Catula, ao clã dos Drummond e dentre outras, à Gioconda. Observamos que a rede, por seu caráter colossal, também vai se monstrificando na medida em que mantém o leitor preso em suas artimanhas.

O próprio pai de Buchanan's é detentor de elementos que, apesar de ligados ao horror, de certa forma atraem as pessoas. Johnnie Walker, lobisomem em noites de lua cheia, instaurava uma grande vontade de pecar na população do Contestado, nas

madrugadas em que aparecia, “[...] pois era próprio daquele lobisomem provocar as loucuras do coração” (DRUMMOND, 2001, p. 69).

Esse fato pode estar relacionado à atração que muitas vezes o horror exerce nas pessoas. O “diferente” pode causar tanto estranhamento quanto sedução. De acordo com Luiz Nazário, o horrível “possui um estranho fascínio, uma atração que não é de ordem estético-erótica, mas animal-sexual, uma espécie de perversão do instinto que faz com que as mulheres – sobretudo, mas não exclusivamente – sintam-se atraídas por ele” (NAZÁRIO, 1988, p. 13).

Essa atração talvez explique a forma como o lugarejo de Cruz dos Homens tornava-se ébrio ao ouvir a cantiga entoada pelo lobisomem, nas noites de lua cheia, após tomar muito conhaque e jogar um cravo vermelho pela janela de Catula. A canção instaurava:

[...] uma vontade de amar e de pecar tão grande que as filas diante dos confessionários, na manhã seguinte, atravessavam a ponte de madeira, que lembrava um trem de ferro andando sobre o Rio Doce, e iam parar no confessionário das duas igrejas, diante de Padre Zé Lopão e de Padre Zé Lopinho (DRUMMOND, 2001, p. 59).

Com base no excerto, os padres citados representavam a divisão de Cruz dos Homens entre partidários da UDN e do PSD. Cada padre defendendo um dos lados, de forma que até mesmo as missas e filas de confissões eram distintas. Entretanto, ambos campos políticos mostravam as pessoas, nos momentos de aparição do lobisomem, em uma posição entre o temor/reprovação e simpatia/atração. Isso atesta o quanto, muitas vezes, ficamos em uma situação dúbia frente ao desconhecido. Segundo Luís da Câmara Cascudo, o lobisomem trata-se de “o mais popular dos animais fabulosos, com a maior área de influência e crédito pessoal” (CASCUDO, 2002, p. 335). Tal aspecto sugere o quanto é uma figura instigante: aterroriza e concomitantemente seduz.

O próprio Johnnie Walker choca-se com sua anormalidade e o espelho, assim como no caso de sua irmã gêmea Rose, mostrado anteriormente, vai ser uma espécie de símbolo para os dogmas sociais apontando sua monstruosidade:

Eu era metade lobisomem, metade homem, fugi pra ninguém me ver e eu senti que não era dono de mim, do meu gostar, do meu querer, do meu amar, do meu odiar, estava em guerra com o mundo: procurei um espelho, queria ver minha imagem, no que encontrei um espelho e olhei, vi a face do horror, tive medo de mim mesmo, que é o pior medo que existe, o medo que a guerra ia sentir se olhasse no espelho e foi crescendo uma saudade do que eu era ou fui, que de mim nada ficou, talvez só ficou um pouco da cor nos olhos (DRUMMOND, 2001, p. 157).

Através desse excerto, notamos que o narrador apodera-se da figura mítica, mas tenta elucidar mais seu lado humano. Não se apegando apenas à aparência monstruosa, mas também demonstrando os dilemas humanos que perpassam tal figura, a narrativa novamente utiliza aspectos da realidade para endossar a ficção. É como se o narrador nos dissesse: “Olhem, é tão verdade a lenda do lobisomem recontada através de gerações, que mostrarei a vocês como ele se sente”.

Essa indistinção entre realidade e ficção presente n’*O cheiro de Deus*, de Roberto Drummond, e já demonstrada no segundo capítulo, configura-se de diversas maneiras. Em algumas situações, figuras folclóricas, como o lobisomem ou fantasmas, como a moça fantasma de Belo Horizonte e a fantasminha Emily, conviviam com personagens históricos como o presidente, o papa e a rainha Elizabeth. Em outros momentos, retira o caráter monstruoso de alguns personagens sem deixar de reafirmá-los. É o caso do Saci, que, na narrativa, trata-se apenas de um menino negro, de uma perna só, a quem Catula presenteou com um gorro vermelho. Dessa forma, a assombração é explicada, não há hesitação, não há fantástico, no dizer de Todorov (1980), e ainda possui racionalidade.

### **3.2 REDE DE ENCANTAMENTO: MINAS GERAIS ALEGÓRICA**

Em momentos diversos da narrativa, a naturalidade de se lidar com seres ora fantásticos ora monstruosos é atribuída ao espaço alegórico no qual se desenrolam os fatos: Minas Gerais, ainda que de papel. Muitos escritores mineiros, num processo metalinguístico, já abordaram o *entre-lugar* de Minas Gerais que parece amenizar, ou aceitar, as contradições de si mesma. Tradicional, mesmo quando se pretende moderna, provinciana na sua própria capital, Minas Gerais desponta, em grande parte do legado de seus escritores, como terreno do oblíquo e do enigmático.

Guimarães Rosa, por exemplo, em *Ave Palavra*, sintetiza Minas como encruzilhada, onde ocorre a flexibilização dos antagonismos, como se pode perceber a partir do fragmento abaixo:

Sobre o que, em seu território, ela ajunta de tudo, os extremos, delimita, aproxima, propõe transição, une ou mistura: no clima, na flora, na fauna, nos costumes, na geografia, lá se dão encontro, concordemente, as diferentes partes do Brasil. Seu orbe é uma pequena síntese, uma encruzilhada: pois Minas Gerais é muitas. São, pelo menos, várias Minas (ROSA, 1985, p.270).

O próprio Roberto Drummond, em inúmeros textos, sobremaneira nas suas crônicas, abordou Minas Gerais como espaço plural: a política e as lendas folclóricas habitando o mesmo espaço; Deus e o Diabo evocados em preces comuns em Minas Gerais, a cultura popular e a erudita sendo arquivos comuns de experiência consultada.

Dessa forma, é válido ressaltar que muitos fatos abordados em *O cheiro de Deus* têm estranheza, ainda que justificada, pelo fato de que, supostamente, em “Minas Gerais nada era proibido, de forma que as mulas-sem-cabeça tinham olhos e enxergavam, os lobisomens falavam um dialeto parecido com o aramaico, as videntes enxergavam o dia de amanhã, os médiuns conversavam com o Além [...]” (DRUMMOND, 2001, p. 64).

O narrador de *O cheiro de Deus* reitera também que, em Belo Horizonte, “[...] o sobrenatural é natural como o sabiá cantando” (DRUMMOND, 2001, p. 151). Sendo assim, observamos que não apenas as personagens e os fatos desenrolados na narrativa, mas o próprio ambiente torna-se monstruoso: terreno para fatos incomuns e, por vezes, ilógicos. A narrativa reitera a cultura popular ao resgatar as histórias sobre a moça fantasma que habita a capital mineira:

Belo Horizonte tinha particular estima pelos fantasmas. Moças fantasmas, com seus esvoaçantes vestidos brancos, podiam ser vistas, depois da meia-noite, e uma delas, que aparecia no bairro da Serra, ficou tão famosa que ganhou um poema do poeta Carlos Drummond de Andrade, primo de Vó Inácia Micaéla e de Vó Old Parr (DRUMMOND, 2001, p. 168).

No excerto, percebemos a forma como a narrativa articula sua rede fazendo com que mesmo fatos absurdos ganhem verossimilhança. Inicialmente personagens e elementos monstruosos são justificados pela naturalidade com que Minas Gerais lida com fantasmas. Em seguida, a existência de tais fantasmas é atestada pela recorrência com que esses seres aparecem e pelo fato de um desses fantasmas já ter sido eternizado por um poema de Carlos Drummond de Andrade<sup>16</sup>, poeta que, segundo a narrativa, é primo do casal Old Parr e Inácia Micaéla que encabeça o clã Drummond a partir do qual a narrativa se desenrola. Um documento *a priori* ficcional, um poema, é utilizado como uma fonte histórica para comprovar a veracidade dos fatos narrados.

Todos esses elementos (personagens, fatos, espaços ligados ao fantástico e ao insólito, causando estranheza monstruosa) fazem com que a escrita, ao estabelecer-se em

---

<sup>16</sup> O poema de Carlos Drummond de Andrade em questão é “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte” e faz parte da obra *Sentimento do Mundo*.

um *entre-lugar*, indeterminando a própria conceituação e juntando elementos de uma série de campos, torne-se também monstruosa.

### 3.3 REDE TEXTUAL DISFORME: ESCRITA MONSTRUOSA

Não só as personagens que, seja pelo excesso, bizarrice ou aspecto fantasmagórico, apontam na narrativa *O cheiro de Deus* como configuração do monstruoso e o próprio espaço descrito no livro que, por lidar de maneira harmônica com antagonismos como o real e o ficcional causam estranheza; a própria escrita da narrativa torna-se, por vezes, monstruosa, ao apresentar ao leitor uma fórmula não definida que, além da fragmentação e do excesso hipertextual, também escolhe gêneros textuais distintos (como cartas, manuscritos, diários, gravações), apresentando uma estrutura disforme e não convencional.

Segundo Célia Magalhães em *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*, ao analisarmos a etimologia da palavra monstro, notamos que as suas duas acepções do latim, *monstrare* (mostrar) relacionado a uma mensagem divina; *emonere* (avisar), associado a presságios trágicos, são complementares (MAGALHÃES, 2003, p. 24) e atestam o monstro como “[...] algo ou alguém para ser mostrado (*monstrare*), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desrazão como um aviso (*monere*)” (MAGALHÃES, 2003, p. 25).

Partindo dessas considerações de Magalhães, parece forçoso indicar o processo de escrita de uma narrativa como portador de um aviso, mas, observando o vocábulo monstro como produto de uma desrazão ou, em outras palavras, algo que foge às regras e modelos pré-estabelecidos, verificamos que podemos, por esse viés de leitura da palavra monstro, atribuir à escrita de *O cheiro de Deus* um caráter monstruoso.

Revelamos, quase sempre, desconfiança e incredulidade diante de uma escrita enciclopédica, pois, mais do que compreendermos a literatura como literatura, deleitando-nos com seus elementos, em um comportamento bem humano, tentamos nomeá-la, na busca pela sensação de controle sobre tudo o que nos cerca.

Dessa forma, assim como Frankenstein, criatura híbrida que não alcança os padrões tidos culturalmente como belos, por não conseguir uma harmonia entre as várias partes cadavéricas que o compõem, e por isso causar horror ao seu criador, temos o ímpeto inicial de rejeitar a escrita que tenta abarcar tudo, tornando-se porta-voz de algo indizível e

sugestivo como o cheiro que impossibilita uma leitura linear e também a conclusão de impressões e sentimentos sobre o enredo e os personagens.

Isso revela nosso medo diante do que não podemos cercar com nossos saberes e conceitos. Revisitando Julio Jeha, “os monstros revelam o avesso da nossa concepção do real, apontando desencontros entre categorias” (JEHA; NASCIMENTO, 2009, p. 20). A nossa noção de verdade/real internalizada passa a ser colocada em xeque quando nos deparamos com uma escrita que nos dá a sensação de que estamos abrindo uma enciclopédia ou dicionário e que, antes de assimilarmos um conhecimento de maneira profícua, seremos levados à consulta de outro vocábulo tornando a rede de buscas e leituras infundável. Podemos pensar que ela terá um fim na última página ou palavra do livro já que, enquanto suporte textual, o romance finda na página 406. Entretanto, o poder sugestivo da obra, a começar pelo título, como foi demonstrado no segundo capítulo, deixa um cheiro de infinitas imagens lacunares que fazem com que continuemos a repensar seus mistérios.

Não é concedida ao leitor a concentração perene na sequência narrativa, porque o próprio texto, construído hipertextualmente de propósito, rompendo com a normalidade tradicional, oferece aspectos que levam à dispersão. Ora são as imagens que vão se sobrepondo como no momento em que dona Santuza, mãe da amiga de Catula, Filipa, conversa com um investigador e “[...] tirou um leque da bolsa e no que abriu apareceu uma bailarina japonesa num passo de dança” (DRUMMOND, 2001, p. 270). Ora são termos e fatos que, apesar de aparecerem desfocados dos seus contextos originais, tal qual um *palimpsesto*, não deixam de também ser retomados, tornando a narrativa irreverente. Vejamos:

Uma vez, o castelo foi o cenário de um baile carnavalesco que recebeu o título de “No mundo encantado de Branca de Neve”. Foi então festivamente invadido pela Branca de Neve e os 7 anões, a Bela Adormecida, Ali Babá e os 40 ladrões, o Lobo Mau e Chapeuzinho Vermelho, e o Barba Azul, mas tudo terminou em pancadaria e a intervenção da polícia, quando Ali Babá, cheio de ciúmes do Lobo Mau com a Branca de Neve, agrediu seu rival, com a ajuda dos 40 ladrões, e houve tanta pancadaria que a polícia foi chamada (DRUMMOND, 2001, p. 177).

Os exemplos destacados pela citação são apenas uma minúscula mostra da forma como a narrativa mobiliza elementos que tornam a leitura, em certos momentos, irreverente, tumultuada, monstruosa.

Ao observarmos o trânsito das grandes cidades, percebemos que, de maneira contraditória, ele exige uma grande concentração do condutor pelo grande fluxo de automóveis, pessoas e placas, mas também oferece uma infinidade de atrações para o olhar: *outdoors*, faixas, letreiros luminosos, etc. A própria via leva à distração. Assim acontece em *O cheiro de Deus*. É impossível percorrer suas páginas sem enveredar também pelos outros tantos “apelos” elucidados.

Ao discutir a maneira como a escrita monstruosa avulta em *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis, Lyslei Nascimento esclarece que:

Se a enciclopédia é uma reunião de textos variados, em sua tentativa de circunscrever todo o saber, sua abrangência poderia ser infinita, portanto, em certa medida, como se fora de série fosse, torna-se extraordinária tal qual o monstro híbrido denominado de besta no livro de *Apocalipse* (JEHA; NASCIMENTO, 2009, p. 50).

O capítulo 13 do livro de *Apocalipse* descreve a besta como “uma Fera que tinha dez chifres e sete cabeças; sobre os chifres, dez diademas; e nas suas cabeças, nomes blasfematórios. [...] era semelhante a uma pantera: os pés como de urso, e as faces como de leão” (BÍBLIA SAGRADA, 2004, p. 1567).

Sendo assim, se a besta apocalíptica configura-se como monstro pelo excesso de membros e a estranheza de alguns elementos que a compõem, a enciclopédia é vista como um texto que foge às regras pela quantidade de referências e informações e, por conseguinte, a escrita com esse atributo, tal qual a enciclopédia, também se torna monstruosa.

Torna-se necessário apontar aqui o porquê dessa narrativa monstruosa, bem como o contexto no qual ela nasce. Segundo Célia Magalhães, a criação de monstros na literatura pós-colonial latino-americana se deve à maneira criada para lidar com a supremacia da lógica ocidental. De acordo com a autora, o realismo mágico nasceu como “gênero literário próprio para lidar com a descrição da realidade das Américas e simultaneamente com a visão de maravilhamento do europeu [...]” (MAGALHÃES, 2003, p. 40); e afirma ainda que se tornou “capaz de construir monstros alternativos que representam uma condição menos cerceada pela racionalidade ocidental, e, portanto, propensa à mutação e à instabilidade” (MAGALHÃES, 2003, p. 40).

Silviano Santiago, por sua vez, em um artigo denominado *A ameaça do lobisomem*, corrobora com essa ideia de que o realismo mágico é fruto do lugar de *outramento* vivenciado pela América Latina. Para ele, podemos perceber esse espaço enquanto uma

região mediana na qual as distinções entre o “eu” e o “outro” (exótico) tornam-se confusas. Santiago reitera que

na literatura latino-americana essa região mediana teve um nome. Dê-se a ele a alcunha de "realismo fantástico" ou de "real maravilhoso", pouco importa, ambas e outras alcunhas descrevem situações familiares para nós, já que servem para açambarcar a longa História da cultura latino-americana do modo como foi revelada pela escrita ficcional (SANTIAGO, 1991, p. 32).

Apesar de a narrativa de Roberto Drummond ser fortemente influenciada pelo jornalismo e, concernente com outros escritores que surgiram na década de 1970, buscar fazer uso da realidade como matéria-prima para a ficção e usar reiteradamente a escrita como forma de criticar o sistema vigente; o realismo mágico sempre esteve presente em suas obras, desde as primeiras, e, como explica Maria Lúcia Fernandes Guelfi, “[...] se concretiza num discurso onírico, metafórico e alegórico, pretendendo sempre dramatizar as situações políticas do momento” (GUELFÍ, 1994, p. 234).

Encerrando o nosso jogar de redes, apreendemos que os monstros, objetos de nosso estudo neste capítulo, bem como a escrita monstruosa, surgem no contexto de vanguarda, de ruptura com a tradição e servem para diluir paradigmas e fronteiras estabelecidas pela cultura ocidental.

Para tanto, vale lembrar Generosa Souto, quando esclarece que

os monstros podem ser, portanto, um homem, uma fobia, um horror, castigos, julgamentos e tristeza sem medida. E podem ser representados por uma criatura, uma pessoa, um objeto ou até mesmo um lugar. Já as monstruosidades são os atos e os excessos de maldades desmedidas cometidas pelos monstros, tais como crueldade, atrocidades, barbaridades, fofocas, inveja, mentiras, enfim, maleficências. É a representação do mal que adquire diversas formas de acordo com as características que lhe são atribuídas, segundo a corporificação que lhes dá a cultura da sociedade. No Medievo, os pecados capitais corporificam os monstros. Eles são alegorias como o vício, a gula, a ira, a luxúria (SOUTO, 2011, p. 101).

O que tentamos discutir neste terceiro capítulo foi o aprofundamento da temática proposta, a hipertextualidade, tema central desta pesquisa. A intenção foi exemplificar, focalizando uma das muitas janelas hipertextuais da narrativa, a maneira como o labor literário de Roberto Drummond, em torno de uma escritura contemporânea, abre redes de subtemas, que levam a outras redes, de maneira fluida e, por vezes, assustadora e encantatória.

“Eu quero a dúvida.  
Eu quero a ambiguidade,  
aquela coisa que é e que não é.”  
(Roberto Drummond)<sup>11</sup>

Este capítulo é dedicado à análise de *O cheiro de Deus* enquanto tecido detentor de uma escrita monstruosa. Partindo da concepção de *monstro* como figura transgressora que transpõe fronteiras culturais, simbolizando a relação de estranhamento com o desconhecido a representar tanto o que difere do ser quanto os perigos de adentrar o próprio “monstro” interior entre medos e desejos, analisaremos, primeiramente, em que medida o duplo se reverte numa tríade monstruosa, num espelho de três faces.

Investigamos, aqui, de que maneira mulheres representantes de três gerações do clã Drummond criam identidades que refletem e refratam imagens monstruosas, uma vez que surgem híbridas, e ampliam os limites entre o “eu” e o “outro”. Investigamos, também, como essa monstruosidade está presente em outras personagens da narrativa, sempre gerada pela ruptura com o comum e socialmente aceito.

Já habituados com o vocábulo ‘monstro’, como termo relacionado ao excêntrico, e diferenciado da nossa limitação binária de conceitos, analisamos ainda a forma como o estado de Minas Gerais é representado como espaço alegórico acolhedor dessas monstruosidades; e a própria narratividade de *O cheiro de Deus* como rede monstruosa por não ceder a conceitos tradicionais.

Valendo-nos da epígrafe deste capítulo, como fio condutor, vale ressaltar que algumas coisas, aparentemente tão simples, tornam-se enigmáticas. Estão tão próximas que a visão fica deturpada. É o caso sinestésico do cheiro de Deus, perseguido pela personagem Inácia Micaéla, em todo o tônus dramático do nosso objeto de estudo. Paulatinamente, ela vai percebendo que esse aroma reside nos elementos triviais. Em certa altura da narrativa declara: “Ah, rifle velho de guerra, cada um sabe como é o cheiro de Deus. Basta ter um coração simples, porque o cheiro de Deus está em todas as coisas deste mundo. Mas eu ainda procuro o cheiro de Deus e espero que a morte não me apronte uma cilada e me leve antes” (DRUMMOND, 2001, p. 375).

Dessa forma, por mais que Inácia Micaéla saiba que o cheiro de Deus, certamente, está em detalhes corriqueiros e, por isso mesmo, densos, como no cheiro das pessoas, ela teme não conseguir finalizar sua investigação. Com base na tentativa de se descobrir o cheiro sinestésico de Deus, vale dizer que o mistério em torno do enigma perpassa por toda

---

<sup>11</sup> DRUMMOND Roberto. Entrevista cedida a André Azevedo da Fonseca em 03/05/2001. Disponível em <http://azevedodafonseca.sites.uol.com.br/drummond1.html>. Acesso em 20 mar. 2011.

a obra. Por fim, Inácia Micaéla encontra uma resposta, ainda que muito subjetiva, mas com uma relação de intencionalidade, para se tentar elucidar questões outras. Porém, não consegue dar materialidade textual para o cheiro, e, com isso, distancia de um conceito finalizador.

Assim também se dá com a obra analisada neste trabalho. Por seu caráter enciclopédico de juntar referências de todos os tipos, de forma não hierarquizada, com a naturalidade da criança que se apossa de documentos e objetos considerados como muito importantes pelos adultos, dessacralizando-os; em uma primeira leitura, podemos supor que a compreensão, por conseguinte, também se dará de maneira fluida, entretanto, assim como uma narrativa aparece enredada dentro da outra em *O cheiro de Deus*, um viés de leitura leva a outro escancarando a nossa impotência diante da obra.

Tal qual a figura do Frankenstein, criatura monstruosa da obra *Frankenstein, ou, o moderno Prometeu*, de Mary Shelley, formado por partes de vários corpos e, exatamente por isso, torna-se monstruoso e assusta seu próprio criador, deparamo-nos em *O cheiro de Deus* com uma rede monstruosa de narrativas que prende o leitor na impossibilidade de decifrar suas idiossincrasias. O leitor enovela-se nas muitas narrativas que vão se abrindo.

E na grande rede entreaberta das narrativas, o tecido será desfiado em torno de três redes de significação, a saber: **rede triádica monstruosa**: o espelhamento dos desejos; **rede de encantamento**: Minas Gerais monstruosa e **rede textual disforme**: escrita monstruosa.

Vejamos, pois, a referenciação.

### **3. 1 REDE TRIÁDICA MONSTRUOSA: O ESPELHAMENTO DOS DESEJOS**

Sendo a literatura considerada, também, uma espécie de duplo, já que representa o texto de maneira mimética, é recorrente a temática do duplo com todas as interfaces contidas na discussão. O duplo remete, no seu caráter especular, à insegurança humana, à incompletude do ser e à cíclica busca de identidade. Como afirma Isaías Latuf Mucci,

no campo exuberante da literatura e da teoria da literatura, o duplo reina como tema quase absoluto, em todo caso reiterado, em todas as eras literárias. No fundo, no fundo, o que é a literatura, senão a representação de algo, o espelho de um real, a construção simbólica da realidade, o outro do real, a mimesis da mimesis da mimesis, tal qual a rosa infundável de Gertrud Stein?? O que é o

signo – lingüístico, literário e não-verbal – senão algo vicário, a marca de uma ausência, a presença de um objeto, o duplo de uma coisa? (MUCCI, 2006).<sup>12</sup>

Dessa forma, o duplo, sendo tema e concomitantemente aspecto intrínseco da literatura, pode ser apreendido com maior nitidez a partir do romantismo, já que a subjetividade presente nesse período levava ao interesse pelas nuances do ser. Mas o duplo está presente desde a antiguidade como “(...) constitutivo do ser humano, à busca de si, à busca de si no outro, espelho de uma identidade, talvez fugaz, quem sabe inapreensível, certamente misteriosa” (MUCCI, 2006).

A profunda insatisfação do homem com aquilo que se chama condição humana, a sensação de dilaceramento e separação reporta à teoria platônica dos andróginos em *O banquete*, no qual Platão já traz a questão dos duplos ao comentar sobre a união de perfeição primitiva que leva os deuses a se sentirem ameaçados e, por consequência, cometerem a bipartição, gerando a eterna busca do duplo.

A narrativa bíblica, por sua vez, também relata que o homem inicialmente é um único ser e depois do corte feito por Deus, inicia o encontro com a metade perdida que é, ao mesmo tempo, um ser diferente: Adão e Eva são únicos e concomitantemente distintos. A bíblia ainda traz, também, questões relacionadas ao duplo no enredo de gêmeos como Caim/Abel e Esaú/Jacó.

Sendo assim, o duplo, segundo o dicionário de termos literários coordenado por Carlos Ceia<sup>13</sup>, é entendido como extensão, sombra ou fantasma que assombra e inquieta o “eu”. Está presente em “exemplos, paradigmas, ícones do duplo, configurando um repertório inesgotável, que só tende, com a história das culturas, a ampliar-se, num processo de significação sempre em aberto” (MUCCI, 2006).

Em *O cheiro de Deus*, o duplo, além de estar inserido na narrativa de várias personagens, também está na escrita do romance propriamente dito, uma vez que, como já mencionado no segundo capítulo deste trabalho, a forma metalingüística como o romance foi construído o faz desdobrar também no texto de alguns personagens: o diário de Catula e o manuscrito de tia Anunciata, homônimo ao romance de Roberto Drummond.

O duplo manifesta-se em três personagens: Tia Anunciata, Vó Inácia Micaéla e Catula revertendo não só numa tríade especular, na qual o desejo torna-se símbolo dessas

---

<sup>12</sup> O Jogo Especular do Duplo. *Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, n.4, jan./jun., 2006. Disponível em: <[http://www.estrumental.com/recorte/artigos/edicao4/4artigo\\_latuf.htm](http://www.estrumental.com/recorte/artigos/edicao4/4artigo_latuf.htm)>. Acesso em 13 fev. 2010.

<sup>13</sup> DUPLO. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acessado em 15 mai. 2010.

três mulheres, como também a forma como tal duplicação se converte em elemento monstruoso, uma vez que revela o estranhamento tanto com a identidade individual como também com o seu duplo. Como atesta Júlio Jeha, monstros “nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio. Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca” (JEHA, 2007, p. 7).

Sendo assim, alguns tabus problematizados em *O cheiro de Deus* podem ser considerados monstruosos na medida em que geram desconforto e espanto. É o caso, entre outros, das relações incestuosas que se tornaram marca do clã dos Drummond desde Tia Anunciata:

– É mais um incesto dos Drummond que eu vou abençoar – disse o Cardeal Leme, amigo da família, a Vô Old Parr e a Vô Inácia Micaéla durante a cerimônia do casamento no Rio de Janeiro. – Mas que vocês sejam muito felizes, meus filhos, e nunca se esqueçam de Tia Anunciata (DRUMMOND, 2001, p.15).

Assim, já no início da obra, percebe-se o que vai se forjar no enredo como um dos principais elementos da tríade monstruosa: o fantasma que assombra a família Drummond no Brasil, Tia Anunciata:

Os Drummond do Brasil, cujos ancestrais vieram da Escócia, depois de uma passagem pela Ilha da Madeira, são filhos de um incesto consentido e abençoado pelas autoridades eclesiásticas brasileiras. Tios casavam-se com sobrinhas, sobrinhos com tias, primos-irmão com primas-irmãs e tanta mistura provocava a febre do incesto, os seus mil arrepios, e a fama de loucos que os Drummond do Brasil carregava. Loucos mansos, loucos varridos, loucos de toda espécie. Havia ainda a maldição vivida por Tia Anunciata, que tinha a ver com o incesto e tirava o sono dos Drummond (DRUMMOND, 2001, p.15).

Ambos os excertos da obra mencionam a maldição de Tia Anunciata, mas não detalham que tipo de maldição seria essa e tão pouco explicam por que isso tanto amedronta a família. A narrativa concerne à Tia Anunciata um elevado grau de mistério apenas insinuando hipóteses que relacionam a personagem ao incesto, à loucura, à realização de desejos.

Num dos episódios da narrativa, quando Vô Inácia Micaéla, após desarmar dois irmãos na praça da Matriz em “Cruz dos Homens” no mítico “Contestado”, espaço criado para ser palco de cenas decisivas, é acometida pela possessão de um demônio “doce, disfarçado de anjo, dado a tocar flauta, mais perigoso que os demônios que cospem nos

crucifixos” (DRUMMOND, 2001, p.22). Os familiares logo atribuem tal possessão à maldição de Tia Anunciata e chamam um padre para o ritual de exorcismo.

Vó Inácia Micaéla [...] diante do Padre Banderaux e, a sós com ela na varanda da casa-grande da fazenda, contou os pecados e os sonhos, falou de homens que queria amar, danças que queria dançar, com uma cobra enrolada nos seios nus, e disse que queria, no fundo do coração, fazer tudo o que Tia Anunciata fez (DRUMMOND, 2001, p. 25).

Como comprovação disso, percebe-se Tia Anunciata figurando-se como o duplo de Vó Inácia Micaéla. No auge da possessão, ela é atingida pelo desejo de vivenciar as experiências do seu *outro*, seu duplo que simboliza seus mais recônditos sentimentos de culpa e desejo. Para ela, a imagem da Tia Anunciata refere-se tanto à culpabilidade ancestral devido ao incesto, como também à representação de uma vida mais lasciva, na qual há uma realização plena de todos os desejos sem a preocupação com máscaras e/ou dogmas sociais. O duplo, simbolizado por Tia Anunciata, gera sentimentos tanto de atração como repulsa como é observado no estudo de Keppler sobre duplos na literatura, comentado por Pierre Brunel no *Dicionário de Mitos Literários*.

Para ele, o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto – dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo inferior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa) (BRUNEL, 1998, p.263).

Reciprocamente, Vó Inácia Micaéla, por também ter cometido o incesto, torna-se duplo, imagem especular da Tia Anunciata. O fantasma desta encara seu duplo Inácia Micaéla como forma de se eternizar, evitando verdadeiramente a morte. Já que “o duplo está ligado também [...] ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe, sendo o amor por si mesmo e a angústia da morte indissociáveis” (BRUNEL, 1998, p. 263).

Numa outra leitura, o *DUPLO* corresponde a uma duplicação do “eu”, onde, através da sua gênese, se procura obviar a finitude do *ser*. Assim, a ilusão do *DUPLO* cedo se transforma num mecanismo astucioso cujo objectivo é o de enganar a morte do próprio sujeito. É então usado pelo “eu”, como preciosa ferramenta impeditiva da sua morte, anulando a possibilidade de se coincidir enquanto si - próprio.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Carlos Ceia, s.v. "Duplo", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm>, consultado em 15 mai. 2010.

Tal desejo de perpetuação, através do duplo, vai se representar na terceira imagem dessa tríade: Catula. Neta de Inácia Micaéla, representa o duplo de Tia Anunciata, já que também possui desejos incestuosos pelo tio Johnnie Walker. Catula, apesar de viva, é fantasmagórica como tia Anunciata. A personagem é um ser que causa estranhamentos: “Era sempre assim: quando a viam nua, como branca ou como negra, os homens caíam de joelhos aos pés de Catula e, em vez de amá-la, rezavam para agradecer a Deus e a Exu por Catula existir” (DRUMMOND, 2001, p. 94). Catula traz a marca de Tia Anunciata.

[...] Tia Viridiana deixava pastéis de camarão e uma garrafa de Chianti e o fantasma de Tia Anunciata bebia toda a garrafa. Bêbada, Tia Anunciata gritava em inglês: “I love you, Catula: I am you”, que a Ana Clô traduziu para os 7 anos tentando acalmá-los, “ Eu te amo, Catula, eu sou você” ( DRUMMOND, 2001, p. 198).

Catula retrata a ânsia de tia Anunciata em continuar viva, perpetuando-se no corpo da sobrinha. Uma reflete-se no espelho de beleza, desejo e monstrosidade da outra. Não é possível ao leitor uma distinção clara entre as duas.

Tia Anunciata era tão bonita quanto Catula e, quando ficava bêbada [...] ficava nua e era jovem como Catula [...] ela tinha a mesma idade de Catula, a idade em que morreu depois de cometer o incesto. [...] Tia Anunciata também transformava-se em negra, como Catula, quando vinha uma frente fria da Argentina (DRUMMOND, 2001, p. 198).

Ambas personagens apresentam-se no campo da estranheza tanto por causa da condição fantasmagórica de Tia Anunciata como também pela transformação física fabulosa ocorrida de forma idêntica com essas personagens. Se, segundo Julio Jeha, “os monstros dão o rosto (ou não) ao nosso medo do desconhecido, que tendemos associar ao mal a ser praticado contra nós” (JEHA, 2007, p. 8), Tia Anunciata apresenta-se como figura monstruosa por representar os desejos ocultos. Tia Viridiana atesta, num certo momento da narrativa, esse caráter instigante de Tia Anunciata, justamente por estar ligado aos desejos e pensamentos inconscientes, quando afirma: “Tia Anunciata, Catula, [...] é o nosso inconsciente. E você lê Freud e sabe que, com o inconsciente, a gente não brinca” (DRUMMOND, 2001, p. 198).

Ainda segundo Julio Jeha, nossa experiência está baseada em fundamentos epistemológicos e ontológicos. Quando há uma mudança epistemológica gera uma outra ontológica forçando a expansão dos conhecimentos. Sendo assim, “sentimos que nossas expectativas de ordem - as fronteiras - , estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética, foram transgredidas. E transgressões geram monstros” ( JEHA, 2007, p. 21).

Diante de tais preceitos, nota-se que a tríade “Tia Anunciata – Vó Inácia Micaéla – Catula” torna-se monstruosa, uma vez que invade as fronteiras. A primeira constitui-se no estranho *entre-lugar*<sup>15</sup> entre os signos vida/morte e culpa/desejo; a segunda, simboliza uma das lendas do Contestado, “a lenda de Vó Inácia Micaéla, que manejava as armas de fogo com a perícia com que tocava Chopin ao piano” (DRUMMOND, 2001, p. 21); e também detinha a capacidade de “enxergar” pelos cheiros; já a terceira, por ultrapassar as fronteiras da raça, projeta o Brasil da pluralidade como será explicado mais à frente.

Se, por um lado, Tia Anunciata representa o duplo tanto de Vó Inácia Micaéla como também de Catula, por trazer o estigma do desejo incestuoso que persegue tais personagens, ela também projeta nas duas seu desejo de ser perene, não sucumbindo à morte. Assim, o espelho de três faces que existe na narrativa é flexível revelando um, ou outro duplo, como também revelando simultaneamente imagens variadas, que ora se assemelham, ora se distanciam num jogo em que a realidade e o devaneio se misturam.

Além de espelhar o fantasma da Tia Anunciata que, pelas semelhanças, acaba sendo seu próprio duplo, Catula também se torna a síntese dos desejos da avó, pois, no seu batizado, a avó já profetizou:

– Antônia Micaéla da Anunciação – disse Vó Inácia diante de Padre Zé Lopinho, na hora do batizado na matriz de Cruz dos Homens, você vai ser chamada de Catula e fazer por mim tudo que eu não fiz na vida, com medo de me transformar numa segunda Tia Anunciata (DRUMMOND, 2001, p. 85).

Assim, Catula identifica-se com Tia Anunciata fisicamente tornando-se um ser monstruoso/fantástico já que se transforma em outra raça com muita facilidade e também se une à avó como prolongamento dos desejos desta. Avó e neta, duplos que se refletem no espelho do desejo, na figura do incesto não explicado, dos segredos do clã familiar e da culpabilidade feminina: Tia Anunciata.

---

<sup>15</sup> O vocábulo *entre-lugar* atribuído não só à tríade monstruosa - Tia Anunciata, Vó Inácia Micaéla e Catula -, como também a outras personagens do romance por não se fixarem em descrições pré-estabelecidas e ocuparem um lugar fronteiro, ao quebrarem normas e regras, foi criado por Silviano Santiago no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, presente na obra *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Na ocasião, o termo foi utilizado por Santiago para designar a condição do escritor latino-americano de respeito ao texto original e a necessidade de criar uma oposição ao mesmo. Segundo o autor, essa posição inominável “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana” (SANTIAGO, 1978, p. 280).

Além das múltiplas imagens correlatadas acima, Catula também precisa conviver com seu *outro eu*. Catula ora é branca ora é negra. Não é uma, nem outra, é uma e outra. É a que carrega no nome o peso de uma tradição familiar, estudante de medicina, frequentadora dos salões da alta sociedade mineira, neta de Inácia Micaéla, figura forte na política da região e era também “amiga de loucos, poetas, travestis, pederastas ativos e passivos, suicidas, comunistas, mães-de-santo, pais-de-santo, umbandistas, videntes, sambistas e das almas de outro mundo” (DRUMMOND, 2001, p. 251).

Catula precisa (re)inventar sua própria identidade para fugir da monstruosidade que circunda seu ser. Para tal processo, é necessário (re)descobrir o passado e expurgar os estranhamentos geradores de monstros. Entender sua própria história através da história do fantasma da tia e dos dilemas familiares se faz necessário e para tal propósito ela recorre à escrita de um diário denominado *Diário da Cidade das Tosses e da Orgia*.

A escrita é a possibilidade de instaurar outra verdade, encontrar seu duplo, fugir de alguns dilemas. Nesse processo encontra os manuscritos de Tia Anunciata que surgem como outra possibilidade de, como num palimpsesto, compreender e (re)escrever seu próprio destino e a história de sua família.

Apenas os fantasmas estão acordados. Os fantasmas, o vento que vem da Serra do Curral, os cães, as tosses e eu, Catula, perseguida por meu fantasma preferido: Um Satanás com Cara de Anjo. [...] Queria ser uma moça fantasma: só assim, morta, eu não estaria sofrendo. Tia Anunciata já foi dormir. [...] Devia estar tão bêbada que esqueceu folhas do seu manuscrito no jardim, que encontrei quando ia para a aula na Escola de Medicina. Pertenciam a partes diferentes do livro *O Cheiro de Deus*, que Tia Anunciata está escrevendo, não tinha nexos, eu as deixei lá à noite, para que as encontrasse. Quando Tia Anunciata aparece no jardim do castelo o medo ocupa nossa alma e minha pele fica eriçada como se, enfim, um homem fosse me tomar nos braços e me amar (DRUMMOND, 2001, p. 313).

É por meio da escrita do diário que Catula vai recuperar os manuscritos de Tia Anunciata e tentar preencher de forma catártica as lacunas da vida. O exorcismo dos monstros individuais e familiares ocorrerá no decorrer da escrita.

Monstros familiares parecem se perpetuar de uma maneira quase cíclica. O realismo mágico, comumente usado por Roberto Drummond, surge nas personagens que ultrapassam a normalidade. Um exemplo é a personagem Rose, filha de Inácia Micaéla e mãe de Catula. Rose foge da habitual imagem de mãe amorosa e remete, com seu egoísmo, que não poupa nem a própria filha, à figura trágica de Medeia. Assim como a filha, Rose é portadora de um amor clandestino e incestuoso por seu irmão Johnnie Walker e, por isso,

mostra-se atroz em uma competição silenciosa de beleza com a própria filha mostrando seu lado perverso:

Tia Rose era uma mulher muito bonita, mas não precisava chegar diante do espelho mágico e perguntar para saber que, como branca ou como negra, Catula era a mulher mais bela jamais vista. Cansada de quebrar os espelhos, mesmo que ficassem mudos e não dissessem o que dizia à madrasta de Branca de Neve, Tia Rose começou a engordar. A solidão e o amor incestuoso pelo irmão Johnnie Walker levaram-na a ficar viciada em bombom de cereja. Catula tinha então 15 anos. Foi aí que Tia Rose vendeu a alma. Não, Tia Rose não vendeu a alma ao Diabo, em troca da eterna juventude e do corpo magro que enfeitiçava os homens mesmo quando chegou aos 40 anos. Mas encontrou, como sabia a Anã Clô, um demônio muito particular (DRUMMOND, 2001, p. 92).

Além da estranheza gerada pelo comportamento atípico da personagem Rose, como mãe, percebemos que o excerto exemplifica, mais uma vez, a forma como a escrita hipertextual de Roberto Drummond entrecruza várias narrativas.

Os espelhos reveladores de verdades incontestáveis e dolorosas estiveram presentes na literatura desde o mito de Narciso, passando pelos contos infantis e outras narrativas bastante simbólicas como o conto *O Espelho*, de Guimarães Rosa, e *Esboço de uma nova teoria da alma humana*, de Machado de Assis, apenas para citar alguns exemplos. Segundo Chevalier, ao espelho coube a sina de que “enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 393).

De acordo com Luiz Nazário, em *A natureza dos monstros*, mais do que um simples refletor do mundo, o espelho pode exercer função educativa e repressiva já que nos evidencia a forma como somos vistos. De acordo com Nazário, “o espelho é o olhar dos outros sobre mim; ele me dá tal como sou visto, e não como me imagino: conforma a subjetividade à objetividade. Dada a raridade da beleza, o espelho tem, para quase todos, um sentido castrador: o da humilhação do eros narcisista” (NAZÁRIO, 1998, p. 288).

Esse “olhar do outro” torna-se tão sedimentado no nosso interior que nem mesmo a presença do espelho é necessária para que a vulnerabilidade humana seja encarada. No caso da personagem Rose, mesmo quebrando os espelhos, ela tem a certeza da superioridade da beleza de Catula.

O excerto também nos remete ao dilema do mito de Fausto e quanto os desejos humanos podem trazer consequências desastrosas. Esse tema, com frequência, esteve presente na literatura e nas narrativas ligadas à cultura popular. Instruída por um feiticeiro chinês, Rose engoliu uma solitária viva para que, em troca, nunca engordasse. Batizou a

solitária com o nome de Berenice e passou a fazer todas as suas vontades. Como a tênia adorava uísque, tornou-se uma alcoólatra:

Era uma escrava de Berenice. Vivia bêbada porque bebia por Berenice e por ela própria. [...] Sua competição com Catula viveu a pior fase por esse tempo. Divertia-se seduzindo os amigos de Catula e flertava com os namorados da filha. “É a vontade de Berenice”, justificava-se (DRUMMOND, 2001, p. 92).

Para Catula, não foi tão difícil acostumar-se a conviver com uma mãe que criava um demônio particular porque precisou, desde muito cedo, habituar-se com o ódio que a mãe lhe revertia. Nas primeiras vezes que Catula tornou-se uma negra, aos três anos, Rose procurou ajuda da medicina e, sem soluções científicas, “vivia em guerra com as frentes frias que vinham da Argentina e bastava Catula virar negra para trancá-la dentro de casa” (DRUMMOND, 2001, p. 91). Dessa forma, além do preconceito de adultos e crianças, ainda menina, então com nove anos, Catula fixou na lembrança o momento em que sua mãe, ao vê-la beijando o primo Buchanan’s, deu-lhe um tapa na cara, gritando “– Negra vagabunda! [...] Puta sem vergonha!” (DRUMMOND, 2001, p. 91).

Se o preconceito racial é visivelmente latente na contemporaneidade, apesar de, por vezes, manifestar-se de maneira velada, então o que dizer sobre tais manifestações na época retratada pelo romance *O cheiro de Deus*, final da década de 1950 e início dos anos 1960? Catula, bem cedo, precisou acostumar-se com estranheza gerada pela sua transformação racial e “conviveu com toda espécie de racismo. Nos grupos escolares onde estudou em Belo Horizonte, quando transformava-se em negra, era isolada no recreio, sofria o que chamavam de ‘gelo’.” (DRUMMOND, 2001, p. 90).

Entretanto, essa flexibilização de raças ocorrida com Catula parece sugerir uma alegoria do Brasil mestiço, já que simboliza a coexistência da branca e da negra. Catula revela a tradição das famílias mineiras, uma vez que recebeu o nome dos antepassados do clã Drummond no seu batismo: Antônia Maria Micaéla da Anunciação de Sotbhally Cargill Drummond e Drummond. E é também, em detrimento da força de sua linhagem, como é típico na cultura popular, mais conhecida por um apelido: “Catula”. O autor Roberto Drummond parece ter projetado na personagem Catula um Brasil da pluralidade, onde o hibridismo racial não é problematizado por dicotomias e, sim, unido numa figura que é retratada de forma multívoca. Ao ser retratada pelo pintor brasileiro Alberto da Veiga Guignard, ele contemplou justamente essa imagem de uma Catula mista.

Pintou-a com grandes olhos verdes, bela como em seus melhores dias, com a metade do rosto branca e a outra metade negra, e os cabelos ao mesmo tempo fulvos e pretos, tendo ao fundo as igrejazinhas de Minas, flutuando entre nuvens e anjos brancos e anjos negros, criando uma atmosfera de sonho. (DRUMMOND, 2001, p. 251)

No final da narrativa, fica explícito o quanto o romance, apesar de destacar a questão do preconceito racial, apresenta um tom otimista ao eternizar Catula como negra. É uma forma de enfatizar a importância de o Brasil aceitar-se como terreno da miscigenação racial, já que, segundo o tio Red Label, “Catula tem uma alma branca, refém do sentimento do pecado herdado dos portugueses, e uma alma negra, herdada da mãe África, para a qual não existia pecado (...)” (DRUMMOND, 2001, p. 88). Mais adiante, esse aspecto é ressaltado:

Catula não ri quando é branca. É um jogo, faz do ato de Catula rir alguma coisa que os homens têm que lutar para conseguir. Mas a Catula negra ri e faz festa, porque a Mãe África ri, é pobre, mas ri, e Portugal e a Espanha e o Brasil pensam que ser alegre é pecado, e se penitenciam. Mas Deus Não quer ver ninguém triste (DRUMMOND, 2001, p. 368).

Dessa forma, o enfoque escolhido é o da vitória desse trânsito de raças sobre noções moralistas de raça e pecado.

Voltando à discussão deste capítulo sobre monstrosidades, é preciso atentar-nos para o fato de que o preconceito de Rose em relação à filha Catula torna-se até mais assustador do que o fato de ela trazer, dentro de si, um verme de estimação. Isso se dá pela razão de seu comportamento destruir a imagem culturalmente implantada da figura materna como portadora de um amor incondicional. Não é raro notarmos que, diante de uma notícia de algum descaso de uma mãe pelos filhos, as pessoas costumam emitir comentários como: “essa mulher é um monstro”. Para Luiz Nazário, “as mulheres que divergem, mental ou biologicamente, do eterno feminino, tendem a ser monstrificadas” (NAZÁRIO, 1998, p. 117).

Sendo assim, vale dizer que o diferente, o não habitual, o que destrói imagens estratificadas em nossa sociedade quase sempre se apresenta como monstruoso. Seguindo essa lógica, Julio Jeha recorre a Aristóteles para afirmar que “deficiência ou excesso caracterizam um prodígio ou monstrosidade” (JEHA, 2007, p. 22).

Desse modo, até mesmo o excesso de algo considerado como sublime pela sociedade, como a beleza, pode gerar estranheza e, por conseguinte, tornar-se uma imagem monstruosa. É o caso de Buchanan’s, filho de Johnnie Walker e neto de Inácia Micaéla.

Buchanan's sofria por ter perdido a mãe muito cedo, ser filho de um homem que poderia ser o lobisomem do Contestado e reconhecer dentro de si a semente da loucura do avô. Na infância, ele era frequentemente confundido com uma menina por ter os cabelos grandes devido a uma promessa feita por sua tia Viridiana ao São José Menino em ocasião de febre tifoide, sofrida por Buchanan's. Entretanto, o que mais o assustava era o fardo de ser muito bonito e mostrar uma indefinição em relação ao seu gênero não só pelo cabelo:

[...] seu mal era ser um homem inacreditavelmente bonito, mas de uma beleza na fronteira entre o masculino e o feminino, mesmo quando fez 11 anos e cortou o cabelo de mulher. Não que Buchanan's fosse afeminado. Mas parecia que a definição entre ser um rapaz ou uma moça, olhando seu rosto e o corpo magro, ficava *sine die* (DRUMMOND, 2001, p. 74).

A beleza desmedida assustava o próprio Buchanan's e essa indefinição entre o masculino e o feminino, bem típica do pós-modernismo, no qual as definições totalizantes, como demonstramos no primeiro capítulo, foram contestadas, era vista como monstruosa por fugir da segurança das definições pré-estabelecidas. Além disso, ele também possui um duplo intrigante, pois “tinha a mesma idade de Catula e eram primos-irmãos, e tão parecidos que todos acreditavam que eram duas meninas gêmeas quando Buchanan's usava cabelo de mulher” (DRUMMOND, 2001, p. 74).

Percebemos com isso que a duplicação monstruosa que inicialmente atribuímos à tríade “Tia Anunciata – Vó Inácia – Catula” reitera o caráter hipertextual da obra ao remeter esse aspecto a outros personagens como Buchanan's, por exemplo. A maneira escolhida por ele para tentar expurgar esses elementos monstruosos inerentes ao seu ser também é a escrita. Buchanan's resolve detalhar em uma agenda os seus envolvimento amorosos listando as mulheres com quem já teve uma relação sexual. Isso era feito como tentativa de esquecer Gioconda, a sem braço, amiga de Catula, com quem teve sua iniciação amorosa.

Na forma como uma narrativa consegue levar a outras, a narrativa de Buchanan's está intrinsecamente ligada ao pai, à Catula, ao clã dos Drummond e dentre outras, à Gioconda. Observamos que a rede, por seu caráter colossal, também vai se monstrificando na medida em que mantém o leitor preso em suas artimanhas.

O próprio pai de Buchanan's é detentor de elementos que, apesar de ligados ao horror, de certa forma atraem as pessoas. Johnnie Walker, lobisomem em noites de lua cheia, instaurava uma grande vontade de pecar na população do Contestado, nas

madrugadas em que aparecia, “[...] pois era próprio daquele lobisomem provocar as loucuras do coração” (DRUMMOND, 2001, p. 69).

Esse fato pode estar relacionado à atração que muitas vezes o horror exerce nas pessoas. O “diferente” pode causar tanto estranhamento quanto sedução. De acordo com Luiz Nazário, o horrível “possui um estranho fascínio, uma atração que não é de ordem estético-erótica, mas animal-sexual, uma espécie de perversão do instinto que faz com que as mulheres – sobretudo, mas não exclusivamente – sintam-se atraídas por ele” (NAZÁRIO, 1988, p. 13).

Essa atração talvez explique a forma como o lugarejo de Cruz dos Homens tornava-se ébrio ao ouvir a cantiga entoada pelo lobisomem, nas noites de lua cheia, após tomar muito conhaque e jogar um cravo vermelho pela janela de Catula. A canção instaurava:

[...] uma vontade de amar e de pecar tão grande que as filas diante dos confessionários, na manhã seguinte, atravessavam a ponte de madeira, que lembrava um trem de ferro andando sobre o Rio Doce, e iam parar no confessionário das duas igrejas, diante de Padre Zé Lopão e de Padre Zé Lopinho (DRUMMOND, 2001, p. 59).

Com base no excerto, os padres citados representavam a divisão de Cruz dos Homens entre partidários da UDN e do PSD. Cada padre defendendo um dos lados, de forma que até mesmo as missas e filas de confissões eram distintas. Entretanto, ambos campos políticos mostravam as pessoas, nos momentos de aparição do lobisomem, em uma posição entre o temor/reprovação e simpatia/atração. Isso atesta o quanto, muitas vezes, ficamos em uma situação dúbia frente ao desconhecido. Segundo Luís da Câmara Cascudo, o lobisomem trata-se de “o mais popular dos animais fabulosos, com a maior área de influência e crédito pessoal” (CASCUDO, 2002, p. 335). Tal aspecto sugere o quanto é uma figura instigante: aterroriza e concomitantemente seduz.

O próprio Johnnie Walker choca-se com sua anormalidade e o espelho, assim como no caso de sua irmã gêmea Rose, mostrado anteriormente, vai ser uma espécie de símbolo para os dogmas sociais apontando sua monstruosidade:

Eu era metade lobisomem, metade homem, fugi pra ninguém me ver e eu senti que não era dono de mim, do meu gostar, do meu querer, do meu amar, do meu odiar, estava em guerra com o mundo: procurei um espelho, queria ver minha imagem, no que encontrei um espelho e olhei, vi a face do horror, tive medo de mim mesmo, que é o pior medo que existe, o medo que a guerra ia sentir se olhasse no espelho e foi crescendo uma saudade do que eu era ou fui, que de mim nada ficou, talvez só ficou um pouco da cor nos olhos (DRUMMOND, 2001, p. 157).

Através desse excerto, notamos que o narrador apodera-se da figura mítica, mas tenta elucidar mais seu lado humano. Não se apegando apenas à aparência monstruosa, mas também demonstrando os dilemas humanos que perpassam tal figura, a narrativa novamente utiliza aspectos da realidade para endossar a ficção. É como se o narrador nos dissesse: “Olhem, é tão verdade a lenda do lobisomem recontada através de gerações, que mostrarei a vocês como ele se sente”.

Essa indistinção entre realidade e ficção presente n’*O cheiro de Deus*, de Roberto Drummond, e já demonstrada no segundo capítulo, configura-se de diversas maneiras. Em algumas situações, figuras folclóricas, como o lobisomem ou fantasmas, como a moça fantasma de Belo Horizonte e a fantasminha Emily, conviviam com personagens históricos como o presidente, o papa e a rainha Elizabeth. Em outros momentos, retira o caráter monstruoso de alguns personagens sem deixar de reafirmá-los. É o caso do Saci, que, na narrativa, trata-se apenas de um menino negro, de uma perna só, a quem Catula presenteou com um gorro vermelho. Dessa forma, a assombração é explicada, não há hesitação, não há fantástico, no dizer de Todorov (1980), e ainda possui racionalidade.

### **3.2 REDE DE ENCANTAMENTO: MINAS GERAIS ALEGÓRICA**

Em momentos diversos da narrativa, a naturalidade de se lidar com seres ora fantásticos ora monstruosos é atribuída ao espaço alegórico no qual se desenrolam os fatos: Minas Gerais, ainda que de papel. Muitos escritores mineiros, num processo metalinguístico, já abordaram o *entre-lugar* de Minas Gerais que parece amenizar, ou aceitar, as contradições de si mesma. Tradicional, mesmo quando se pretende moderna, provinciana na sua própria capital, Minas Gerais desponta, em grande parte do legado de seus escritores, como terreno do oblíquo e do enigmático.

Guimarães Rosa, por exemplo, em *Ave Palavra*, sintetiza Minas como encruzilhada, onde ocorre a flexibilização dos antagonismos, como se pode perceber a partir do fragmento abaixo:

Sobre o que, em seu território, ela ajunta de tudo, os extremos, delimita, aproxima, propõe transição, une ou mistura: no clima, na flora, na fauna, nos costumes, na geografia, lá se dão encontro, concordemente, as diferentes partes do Brasil. Seu orbe é uma pequena síntese, uma encruzilhada: pois Minas Gerais é muitas. São, pelo menos, várias Minas (ROSA, 1985, p.270).

O próprio Roberto Drummond, em inúmeros textos, sobremaneira nas suas crônicas, abordou Minas Gerais como espaço plural: a política e as lendas folclóricas habitando o mesmo espaço; Deus e o Diabo evocados em preces comuns em Minas Gerais, a cultura popular e a erudita sendo arquivos comuns de experiência consultada.

Dessa forma, é válido ressaltar que muitos fatos abordados em *O cheiro de Deus* têm estranheza, ainda que justificada, pelo fato de que, supostamente, em “Minas Gerais nada era proibido, de forma que as mulas-sem-cabeça tinham olhos e enxergavam, os lobisomens falavam um dialeto parecido com o aramaico, as videntes enxergavam o dia de amanhã, os médiuns conversavam com o Além [...]” (DRUMMOND, 2001, p. 64).

O narrador de *O cheiro de Deus* reitera também que, em Belo Horizonte, “[...] o sobrenatural é natural como o sabiá cantando” (DRUMMOND, 2001, p. 151). Sendo assim, observamos que não apenas as personagens e os fatos desenrolados na narrativa, mas o próprio ambiente torna-se monstruoso: terreno para fatos incomuns e, por vezes, ilógicos. A narrativa reitera a cultura popular ao resgatar as histórias sobre a moça fantasma que habita a capital mineira:

Belo Horizonte tinha particular estima pelos fantasmas. Moças fantasmas, com seus esvoaçantes vestidos brancos, podiam ser vistas, depois da meia-noite, e uma delas, que aparecia no bairro da Serra, ficou tão famosa que ganhou um poema do poeta Carlos Drummond de Andrade, primo de Vó Inácia Micaéla e de Vó Old Parr (DRUMMOND, 2001, p. 168).

No excerto, percebemos a forma como a narrativa articula sua rede fazendo com que mesmo fatos absurdos ganhem verossimilhança. Inicialmente personagens e elementos monstruosos são justificados pela naturalidade com que Minas Gerais lida com fantasmas. Em seguida, a existência de tais fantasmas é atestada pela recorrência com que esses seres aparecem e pelo fato de um desses fantasmas já ter sido eternizado por um poema de Carlos Drummond de Andrade<sup>16</sup>, poeta que, segundo a narrativa, é primo do casal Old Parr e Inácia Micaéla que encabeça o clã Drummond a partir do qual a narrativa se desenrola. Um documento *a priori* ficcional, um poema, é utilizado como uma fonte histórica para comprovar a veracidade dos fatos narrados.

Todos esses elementos (personagens, fatos, espaços ligados ao fantástico e ao insólito, causando estranheza monstruosa) fazem com que a escrita, ao estabelecer-se em

---

<sup>16</sup> O poema de Carlos Drummond de Andrade em questão é “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte” e faz parte da obra *Sentimento do Mundo*.

um *entre-lugar*, indeterminando a própria conceituação e juntando elementos de uma série de campos, torne-se também monstruosa.

### 3.3 REDE TEXTUAL DISFORME: ESCRITA MONSTRUOSA

Não só as personagens que, seja pelo excesso, bizarrice ou aspecto fantasmagórico, apontam na narrativa *O cheiro de Deus* como configuração do monstruoso e o próprio espaço descrito no livro que, por lidar de maneira harmônica com antagonismos como o real e o ficcional causam estranheza; a própria escrita da narrativa torna-se, por vezes, monstruosa, ao apresentar ao leitor uma fórmula não definida que, além da fragmentação e do excesso hipertextual, também escolhe gêneros textuais distintos (como cartas, manuscritos, diários, gravações), apresentando uma estrutura disforme e não convencional.

Segundo Célia Magalhães em *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*, ao analisarmos a etimologia da palavra monstro, notamos que as suas duas acepções do latim, *monstrare* (mostrar) relacionado a uma mensagem divina; *emonere* (avisar), associado a presságios trágicos, são complementares (MAGALHÃES, 2003, p. 24) e atestam o monstro como “[...] algo ou alguém para ser mostrado (*monstrare*), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desrazão como um aviso (*monere*)” (MAGALHÃES, 2003, p. 25).

Partindo dessas considerações de Magalhães, parece forçoso indicar o processo de escrita de uma narrativa como portador de um aviso, mas, observando o vocábulo monstro como produto de uma desrazão ou, em outras palavras, algo que foge às regras e modelos pré-estabelecidos, verificamos que podemos, por esse viés de leitura da palavra monstro, atribuir à escrita de *O cheiro de Deus* um caráter monstruoso.

Revelamos, quase sempre, desconfiança e incredulidade diante de uma escrita enciclopédica, pois, mais do que compreendermos a literatura como literatura, deleitando-nos com seus elementos, em um comportamento bem humano, tentamos nomeá-la, na busca pela sensação de controle sobre tudo o que nos cerca.

Dessa forma, assim como Frankenstein, criatura híbrida que não alcança os padrões tidos culturalmente como belos, por não conseguir uma harmonia entre as várias partes cadavéricas que o compõem, e por isso causar horror ao seu criador, temos o ímpeto inicial de rejeitar a escrita que tenta abarcar tudo, tornando-se porta-voz de algo indizível e

sugestivo como o cheiro que impossibilita uma leitura linear e também a conclusão de impressões e sentimentos sobre o enredo e os personagens.

Isso revela nosso medo diante do que não podemos cercar com nossos saberes e conceitos. Revisitando Julio Jeha, “os monstros revelam o avesso da nossa concepção do real, apontando desencontros entre categorias” (JEHA; NASCIMENTO, 2009, p. 20). A nossa noção de verdade/real internalizada passa a ser colocada em xeque quando nos deparamos com uma escrita que nos dá a sensação de que estamos abrindo uma enciclopédia ou dicionário e que, antes de assimilarmos um conhecimento de maneira profícua, seremos levados à consulta de outro vocábulo tornando a rede de buscas e leituras infundável. Podemos pensar que ela terá um fim na última página ou palavra do livro já que, enquanto suporte textual, o romance finda na página 406. Entretanto, o poder sugestivo da obra, a começar pelo título, como foi demonstrado no segundo capítulo, deixa um cheiro de infinitas imagens lacunares que fazem com que continuemos a repensar seus mistérios.

Não é concedida ao leitor a concentração perene na sequência narrativa, porque o próprio texto, construído hipertextualmente de propósito, rompendo com a normalidade tradicional, oferece aspectos que levam à dispersão. Ora são as imagens que vão se sobrepondo como no momento em que dona Santuza, mãe da amiga de Catula, Filipa, conversa com um investigador e “[...] tirou um leque da bolsa e no que abriu apareceu uma bailarina japonesa num passo de dança” (DRUMMOND, 2001, p. 270). Ora são termos e fatos que, apesar de aparecerem desfocados dos seus contextos originais, tal qual um *palimpsesto*, não deixam de também ser retomados, tornando a narrativa irreverente. Vejamos:

Uma vez, o castelo foi o cenário de um baile carnavalesco que recebeu o título de “No mundo encantado de Branca de Neve”. Foi então festivamente invadido pela Branca de Neve e os 7 anões, a Bela Adormecida, Ali Babá e os 40 ladrões, o Lobo Mau e Chapeuzinho Vermelho, e o Barba Azul, mas tudo terminou em pancadaria e a intervenção da polícia, quando Ali Babá, cheio de ciúmes do Lobo Mau com a Branca de Neve, agrediu seu rival, com a ajuda dos 40 ladrões, e houve tanta pancadaria que a polícia foi chamada (DRUMMOND, 2001, p. 177).

Os exemplos destacados pela citação são apenas uma minúscula mostra da forma como a narrativa mobiliza elementos que tornam a leitura, em certos momentos, irreverente, tumultuada, monstruosa.

Ao observarmos o trânsito das grandes cidades, percebemos que, de maneira contraditória, ele exige uma grande concentração do condutor pelo grande fluxo de automóveis, pessoas e placas, mas também oferece uma infinidade de atrações para o olhar: *outdoors*, faixas, letreiros luminosos, etc. A própria via leva à distração. Assim acontece em *O cheiro de Deus*. É impossível percorrer suas páginas sem enveredar também pelos outros tantos “apelos” elucidados.

Ao discutir a maneira como a escrita monstruosa avulta em *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis, Lyslei Nascimento esclarece que:

Se a enciclopédia é uma reunião de textos variados, em sua tentativa de circunscrever todo o saber, sua abrangência poderia ser infinita, portanto, em certa medida, como se fora de série fosse, torna-se extraordinária tal qual o monstro híbrido denominado de besta no livro de *Apocalipse* (JEHA; NASCIMENTO, 2009, p. 50).

O capítulo 13 do livro de *Apocalipse* descreve a besta como “uma Fera que tinha dez chifres e sete cabeças; sobre os chifres, dez diademas; e nas suas cabeças, nomes blasfematórios. [...] era semelhante a uma pantera: os pés como de urso, e as faces como de leão” (BÍBLIA SAGRADA, 2004, p. 1567).

Sendo assim, se a besta apocalíptica configura-se como monstro pelo excesso de membros e a estranheza de alguns elementos que a compõem, a enciclopédia é vista como um texto que foge às regras pela quantidade de referências e informações e, por conseguinte, a escrita com esse atributo, tal qual a enciclopédia, também se torna monstruosa.

Torna-se necessário apontar aqui o porquê dessa narrativa monstruosa, bem como o contexto no qual ela nasce. Segundo Célia Magalhães, a criação de monstros na literatura pós-colonial latino-americana se deve à maneira criada para lidar com a supremacia da lógica ocidental. De acordo com a autora, o realismo mágico nasceu como “gênero literário próprio para lidar com a descrição da realidade das Américas e simultaneamente com a visão de maravilhamento do europeu [...]” (MAGALHÃES, 2003, p. 40); e afirma ainda que se tornou “capaz de construir monstros alternativos que representam uma condição menos cerceada pela racionalidade ocidental, e, portanto, propensa à mutação e à instabilidade” (MAGALHÃES, 2003, p. 40).

Silviano Santiago, por sua vez, em um artigo denominado *A ameaça do lobisomem*, corrobora com essa ideia de que o realismo mágico é fruto do lugar de *outramento* vivenciado pela América Latina. Para ele, podemos perceber esse espaço enquanto uma

região mediana na qual as distinções entre o “eu” e o “outro” (exótico) tornam-se confusas. Santiago reitera que

na literatura latino-americana essa região mediana teve um nome. Dê-se a ele a alcunha de "realismo fantástico" ou de "real maravilhoso", pouco importa, ambas e outras alcunhas descrevem situações familiares para nós, já que servem para açambarcar a longa História da cultura latino-americana do modo como foi revelada pela escrita ficcional (SANTIAGO, 1991, p. 32).

Apesar de a narrativa de Roberto Drummond ser fortemente influenciada pelo jornalismo e, concernente com outros escritores que surgiram na década de 1970, buscar fazer uso da realidade como matéria-prima para a ficção e usar reiteradamente a escrita como forma de criticar o sistema vigente; o realismo mágico sempre esteve presente em suas obras, desde as primeiras, e, como explica Maria Lúcia Fernandes Guelfi, “[...] se concretiza num discurso onírico, metafórico e alegórico, pretendendo sempre dramatizar as situações políticas do momento” (GUELFÍ, 1994, p. 234).

Encerrando o nosso jogar de redes, apreendemos que os monstros, objetos de nosso estudo neste capítulo, bem como a escrita monstruosa, surgem no contexto de vanguarda, de ruptura com a tradição e servem para diluir paradigmas e fronteiras estabelecidas pela cultura ocidental.

Para tanto, vale lembrar Generosa Souto, quando esclarece que

os monstros podem ser, portanto, um homem, uma fobia, um horror, castigos, julgamentos e tristeza sem medida. E podem ser representados por uma criatura, uma pessoa, um objeto ou até mesmo um lugar. Já as monstruosidades são os atos e os excessos de maldades desmedidas cometidas pelos monstros, tais como crueldade, atrocidades, barbaridades, fofocas, inveja, mentiras, enfim, maleficências. É a representação do mal que adquire diversas formas de acordo com as características que lhe são atribuídas, segundo a corporificação que lhes dá a cultura da sociedade. No Medievo, os pecados capitais corporificam os monstros. Eles são alegorias como o vício, a gula, a ira, a luxúria (SOUTO, 2011, p. 101).

O que tentamos discutir neste terceiro capítulo foi o aprofundamento da temática proposta, a hipertextualidade, tema central desta pesquisa. A intenção foi exemplificar, focalizando uma das muitas janelas hipertextuais da narrativa, a maneira como o labor literário de Roberto Drummond, em torno de uma escritura contemporânea, abre redes de subtemas, que levam a outras redes, de maneira fluida e, por vezes, assustadora e encantatória.

## (IN)CONCLUSÃO

Nem ciência, nem religião  
Sem explicação  
Puro estado de contemplação.  
(Vander Lee)

A busca humana por explicações sempre existiu e está relacionada à nossa incompletude. Não é à toa que uma das primeiras frases emitidas por uma criança é “por quê?”. Estendemos nossa dúvida existencialista acerca das nossas origens a todas as cenas e elementos da vida. Queremos ter certeza sobre a veracidade dos fatos noticiados pelos jornais, inquirimos sobre a originalidade de uma fotografia, averiguamos qual é o verdadeiro compositor dos versos de uma nova canção que ouvimos. É como se tentássemos sugar, nos demais seres, a procedência não encontrada em nós mesmos, em uma busca por explicações para coisas até mesmo fechadas para respostas racionais, como o cheiro de Deus.

Finda a narrativa de *O cheiro de Deus*, a personagem Inácia Micaéla descobre que o cheiro de Deus “tinha a ver com a loucura no coração e com os perfumes da vida que levam os homens e mulheres a morrer de amor” (DRUMMOND, 2001, p. 406). Ao final de sua saga, depois de ter catalogado diversos odores suspeitos de ser o cheiro de Deus, ela percebe que ele está relacionado a um sentimento sempre presente em sua vida: o amor.

Mas, se, condizente com as palavras de Guimarães Rosa, “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 1988, p. 52), a busca realizada por Inácia Micaéla não foi em vão. Para cumprir seu objetivo, ela apurou ao extremo seu olfato de cega e, assim, passou a compreender melhor as alegrias e mazelas constituintes do que é humano.

Com esse simbólico “fim” de pesquisa, também nos sentimos, em certa medida, como descobridores de respostas já, outrora, alcançadas. Para explicar a tecnologia existente no romance *O cheiro de Deus*, descobrimos que, por vezes, o que é tido como inovador, já existia em inúmeras obras. Entretanto, o processo pelo qual fomos rastreando essas respostas muito nos ensinou sobre as relações entre textos, enquanto tecidos que metaforizam a forma humana de processar o pensamento.

Assim, confirmamos a hipótese de que aspectos atribuídos ao texto eletrônico também poderiam ser verificados em textos impressos e que isso já acontecia em textos antigos, como a Bíblia. Mas, a partir dessa certeza, também descobrimos que mecanismos

ligados ao universo cibernético servem para explicar o modo de o ser humano agir na contemporaneidade. Ligamos, em um aparato eletrônico ou em um texto impresso, referências de vários campos porque esse procedimento bem sintetiza o modo como nosso cérebro articula os conhecimentos.

Contemporaneamente, os textos se constroem de maneira fragmentada, reticular, superficial e sem hierarquias, não só porque apreendemos essas características dos meios tecnológicos, mas também porque é a maneira pós-moderna de lidar com o texto. A hipertextualidade está condizente com as principais características do pós-modernismo, mas nem por isso é restrito a esse contexto. O que tentamos mostrar no primeiro capítulo foi que cada época tem suas próprias tecnologias de lidar com o texto que não significam, necessariamente, mudanças radicais na relação entre texto e leitor.

Descobrimos que as buscas por explicações totalizantes estão em descrédito porque as noções de realidade, verdade, centro, entre outras, passaram a ser questionadas a partir do advento do pós-modernismo. Diante dessa realidade, nos propusemos, neste trabalho, mais do que apresentar explicações, como enfatiza os versos da epígrafe, salientar as muitas possibilidades de leitura da obra. A contemplação da multiplicidade aqui substitui as respostas finalizadoras.

Dessa forma, tentamos, no segundo capítulo, investigar o procedimento hipertextual presente na narrativa d'*O cheiro de Deus*, uma vez que já tínhamos vislumbrado, no primeiro capítulo, as principais teorias que abarcam o tema. Assim, percebemos que a leitura do romance trata-se de um processo de assídua sedução de todos os nossos sentidos, porque o baú aberto de referências trazidas pela narrativa fornece não só o prazer da leitura, mas o aguçamento do olfato através da descrição metafórica de variados tipos de cheiro, além de uma viagem a outras épocas por meio de uma diversa trilha musical que acompanha as cenas e personagens. Viagem sinestésica completa, com direito ao cheirinho da pipoca, quando assistimos trechos de muitos filmes como se tivéssemos acesso a um controle remoto de acesso irrestrito aos principais ícones do cinema.

Tal qual o caleidoscópio aqui descrito, vemos surgir, através dos hipertextos criados pela obra enredos que se repetem, ao mesmo tempo em que se renovam, embaralhando as marcas da realidade e da ficção e chamando o leitor para esse processo. A narrativa hipertextual exige sua cumplicidade. Até porque, se as noções de originalidade, autoria etc estão sendo polemizadas a partir do pós-modernismo, o acervo cultural parece mesmo pertencer a todos e, ao mesmo tempo, a ninguém.

Assim, como se todos participassem de um baile de carnaval com marchinhas de outrora, entramos nas danças das narrativas, sendo lançados a hipertextos que se destoam nas suas minúcias por se tratarem de páginas de diário, manuscritos de fantasma deixados pelo jardim, cartas forjadas, notícias poéticas etc, mas também se unem, de maneira reticular, por serem relativizadas dentro da narrativa.

Em consonância com esse atributo, abarcamos em uma só pesquisa termos muitas vezes vistos de maneira dissonante como hiper-realismo e realismo mágico, porque entendemos que eles coexistem dentro do romance. O primeiro está a serviço da representação estética dos símbolos da cultura de massa inseridos na narrativa dentro dos preceitos da *literatura pop* defendida por Roberto Drummond. O segundo relaciona-se com as histórias orais, os causos mineiros que corporificam de forma natural o sobrenatural e o estranho, correlacionando-os a personagens e fatos verídicos. A influência das fontes históricas herdada do jornalismo praticado pelo escritor até o final da vida se mistura com sua parcela de narrador acostumado a ouvir tantas histórias em Minas Gerais.

Desse modo, após colocar as teorias gerais sobre o tema no primeiro capítulo e mostrar, no segundo, as muitas hipóteses de leitura da obra através de seus hipertextos, resolvemos adentrar de maneira mais pormenorizada num dos caminhos de leitura da narrativa, mostrando, no terceiro capítulo, aspectos, personagens e a própria escrita como formadores de redes monstruosas.

Ao abordar duplos, mães monstruosas e figuras folclóricas, de certa maneira retomamos o primeiro capítulo ao evidenciar o quanto tais monstros estão interligados. Uma rede em si, por sua grandeza e polivalência de membros constituintes já não é um monstro causador de medo pela sua capacidade de multiplicar-se sempre? E o duplo não reitera nossa busca por si mesmo? A procura sempre enigmática do “outro” para confirmar nossa “normalidade”?

Ao invés de uma conclusão propriamente dita que poderá sugerir fechamento de uma rede, tecemos uma nova: diante dos enigmas da esfinge, lançamos outras perguntas na esperança de que deste trabalho surjam outros hipertextos capazes de, sobretudo, acender outras indagações sobre o tema. Está tecida a rede: resta emaranhar novos fios a partir das provocações cerzidas nesta costura.

## REFERÊNCIAS

### Referências do autor

- DRUMMOND, Roberto. *A morte de D.J. em Paris*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1980.
- DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. 10 ed. São Paulo: Siciliano, 1991
- DRUMMOND, Roberto. *O Cheiro de Deus*. Rio de Janeiro. Objetiva, 2001.
- DRUMMOND, Roberto. Por que sonhas, Minas? In: LOPES, Carlos Herculano (seleção e prefácio). *Roberto Drummond*. São Paulo: Global, 2005. p. 57-58. (Coleção Melhores Crônicas/ direção Edla van Steen).

### Referências sobre o autor

- BASTOS, Alcmeno. O fantástico clã dos Drummond. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 16 de agosto de 2001, p.4.
- BRAZ, Erivelton Felício. *Memória pop: Um leitura de O cheiro de Deus de Roberto Drummond*. 2009. 117f. Dissertação (Mestrado em letras: teoria literária e crítica da cultura) - Departamento de Letras, Artes e Cultura, Universidade Federal de São João Del Rey, São João Del Rey, 2009.
- FONSECA, A. A. Eu quero a ambigüidade (entrevista com Roberto Drummond). Revelação: jornal-laboratório do curso de Comunicação Social da UNIUBE, Uberaba, v. 213, p. 4-5, 6 mai. 2002. Disponível em: <http://azevedodafonseca.sites.uol.com.br/drummond1.html>. Acesso em 13 mai. 2011.
- GUELFÍ, Maria Lúcia Outeiro Fernandes. Narciso na sala de espelhos: *Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção*. Rio de Janeiro, 1994. 394 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea. *Ipotesi - revista de estudos literários UFJF*, de Fora: Editora UFJF, n. 1, v. 5, p. 119-131, jan./jun. 2001.
- LUCAS, Fábio. *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- OLIVEIRA, Silvia de Cássia Rodrigues Damacena. 2008. 496f. *A literatura pop de Roberto Drummond: arte pop, referencialidade e ficção*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2008.
- PONTES, Paula Rodrigues. *O Cheiro de Deus: Novas Visões Sobre a Literatura. Sitemason*. Disponível no endereço eletrônico: <http://sitemason.vanderbilt.edu/files/kVcYqk/Pontes%20Paula%20Rodrigues.pdf>. Acesso em 13 mai. 2011.
- SILVA, Maria Lucilene da. *Entre (mentes)*, Enlace culturais em *O Cheiro de Deus*, de Roberto Drummond. 194f. Tese (Doutorado em Literatura brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2007.

## Referências gerais

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do Mundo*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos*. 2 ed. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda, 2006.
- BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrazine de Honoré de Balzac*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BENJAMIM, Walter. O narrador (1936). In: *Os pensadores – história das grandes idéias do mundo ocidental*, vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BÍBLIA SAGRADA, N. T. *Apocalipse*. 53. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2004. Cap. 13, p. 1567.
- BÍBLIA SAGRADA, A. T. *Eclesiaste*. 53. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2004. Cap. 01, p. 816.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 7. ed. São Paulo: Globo, 1997.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CALEIDOSCÓPIO. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 25 mai. 2011.
- CÂMARA, André Luís Pires Leal. *Na encruzilhada da Lopes Chaves: encontros e descaminhos em Mário de Andrade*. 2004. 109f. Dissertação ( Mestrado em letras: estudos literários) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Quieroz; Publifolha, 2000.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. Ed. São Paulo: Global, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun / Roger Chartier*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos*. Trad.: Vera da Costa e Silva *et al.* 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- COSCARELLI, C. V. (Org.) *Novas tecnologias, novos textos, novas formas de pensar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- COSCARELLI, Carla Viana. Leitura, literatura e hipertextualidade. In.: *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: CESPUC, 2007.
- COSTA, Luiz Angélico da. O texto literário no cinema: convergências e divergências. In: *XXVII SENAPULLI*. Ouro Preto, 1996.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 1. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DUPLO. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 15 mai. 2010.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa: EDICÕES 70, 2000.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e inderteminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. tradução Giovanni Cutolo 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Ed. bilíngue. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. (Caderno Viva-Voz).
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GOMES, Cristina. *O cheiro das palavras: o olfato na narrativa literária*. 118f. Dissertação (Mestrado em teoria literária). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo e sociedade de consumo. *Novos estudos/ CEBRAP*. n. 12, p. 16-26, São Paulo, jun. 1985.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- JEHA, Julio (org.) *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. Org. *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. 2. ed. São Paulo: MARTINS FONTES, 1996.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. C. I. da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva – por uma antropologia do ciberespaço*. Trad. L. P. Rouanet. São Paulo: Loyola, 1998.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição Pós-Moderna*. 9ª ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro; José Olympio, 2006.
- MACHADO, Arlindo. O sonho de Marlamé. In *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas digitais*. São Paulo: Edusp, 1996.
- MAGALHÃES, Celia. *Os Monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MUCCI, Latuf Isaías. O Jogo Especular do Duplo. *Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, n. 4, jan./jun., 2006. Disponível em:

<[http://www.estrumental.com/recorte/artigos/edicao4/4artigo\\_latuf.htm](http://www.estrumental.com/recorte/artigos/edicao4/4artigo_latuf.htm)>. Acesso em 10 mai. 2010.

NAZÁRIO, Luiz. *Da Natureza dos Monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

NEGREIROS, Eliete. *Canção brasileira, a nossa bela alma*. São Paulo: Camerati, 1992. CD.

NEITZEL, Adair A. *O jogo das construções hipertextuais*: Cortázar, Calvino e Tristessa. Florianópolis, 2002.314f. Tese (Doutoramento em Teoria Literária) - Centro de Comunicação e expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

NOGUEIRA, Maria das Graças Fernandes. Literatura, história e memória em ação: o texto em construção. *Revista txt-leituras transdisciplinares de telas e textos UFMG*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 8, edição comemorativa, p. 19-26, jul./dez., 2008.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. 3. ed. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivãzinha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê, 2004.

PLATÃO. *A República*: Livro VII. Tradução de Elza Moreira Marcelina. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

POSSENTI, Sírio. Notas um pouco céticas sobre o hipertexto e construção de sentido. *Educar*. Curitiba: Editora UFPR, n. 20, p. 59-75. 2002.

REHEM, Reheniglei Araújo. *Hipertexto.com.literatura: o processo em obras de Italo Calvino*. 2007 189f. Tese (Doutorado em Letras: teoria literária) - Faculdade de Letras, Departamento de Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Ave Palavra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Minas Gerais, p. 269- 275.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2002.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaio sobre Dependência Cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SANTIAGO, Silviano. A ameaça do lobisomem. *Revista de Literatura Comparada*. Florianópolis: ABRALIC, 1991.

SANTOS, Jair Ferreira. *O que é o Pós-Modernismo*. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SCORSI, Rosalia de Ângelo. Cinema na literatura. *Revista Pro-Posições*. Campinas, v. 16, n. 2 (47), p. 37-54, maio/ago. 2005. Revista quadrimestral.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SOUTO, Generosa. Representação dos monstros e monstruosidades na literatura e no cinema. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 4, p. 97-102, out./dez. 2011.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4. ed. Apresentação e Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

XAVIER, Antônio Carlos. Leitura, texto e hipertexto. In: MARCUSCHI, L. A. & XAVIER, A. C. S. (Orgs.). *Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção do sentido*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 170-181.