

2 Desmontando a armadilha

Em meados de 2002, ao ter contato pela primeira vez com o nome de Carlos Sussekind – e a sugestão de dois romances seus como objeto de estudo, por serem bastante peculiares e servirem exemplarmente para uma investigação acerca de estratégias narrativas pós-modernas – pouco sabia o que esperar desses dois romances: *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez*. Ouvira rumores de serem tentativas de exorcizar a onipresença do diário do pai do autor, Carlos Sussekind de Mendonça, escrito ao longo de trinta anos. Em cerca de trinta mil páginas, o pai havia registrado minuciosamente a vida familiar (seus pequenos dramas financeiros e afetivos), as políticas interna e externa, as mazelas da vida urbana no Rio de Janeiro das décadas de 1930 a 1950. O filho, leitor obsessivo do diário do pai, parecia ter sido sugado para a vida representada no texto do diário, negligenciando a lógica de uma vida, digamos, não textual.

Relendo o que acabo de escrever como parágrafo introdutório, percebo ter cometido um ligeiro deslize. Caso estivesse escrevendo uma peça de ficção, poderia permitir-me um falseamento da realidade; em se tratando de um trabalho acadêmico, um pacto de sinceridade parece estabelecer-se compulsoriamente ou, no mínimo, parece ser previsto e subentendido. Os tais rumores aos quais me referi anteriormente pouco diziam, antes de uma primeira leitura da obra de Carlos Sussekind. Um diário, a relação entre um pai e um filho, uma narrativa pós-moderna... todas as imagens geradas a partir do pouco que havia ouvido ou lido sobre o autor não passariam de prefigurações de uma obra jamais escrita por ele. Todos os pequenos comentários poderiam e foram efetivamente localizados dentro da obra, mas não exatamente como minha impulsividade de leitor os havia configurado e como foram expostos no parágrafo anterior.

Como leitor ávido desde a infância, a voracidade da primeira leitura naturalmente impedia um exercício crítico, simultâneo ao deleite de entregar-me à magia das palavras formando frases, do surgimento dos parágrafos, da interrupção providencial dos capítulos e, por fim, à ilusão de haver testemunhado toda uma remontagem de uma cosmogênese e de uma ontogênese (que, em alguns casos,

assemelhava-se à minha própria história de vida). Quando finalmente liberto do transe a que a narrativa havia me lançado, o olhar afetivo certamente prevalecia sobre o olhar crítico. Uma segunda leitura sempre se fazia necessária para, em alguns casos, extrair subsídios para uma análise mais estruturada e coerente. Com *Armadilha para Lamartine*, primeiro romance lido e primeiro contato com a obra do autor, existiu um excesso de zelo para que a voracidade não dominasse o ato da leitura e, conseqüentemente, deixasse pouco espaço para uma aproximação sensata e madura. Em outros termos, havia o cuidado em evitar uma leitura “gastronômica”⁵, em função de uma leitura crítica.

2.1 O “amor tátil”

Caetano Veloso já tinha cantado a transcendentalidade dos livros, sem, no entanto, esquecer-se de que são também objetos palpáveis e aos quais, segundo ele, podemos dedicar um “amor tátil”, como aquele “que votamos aos maços de cigarro”⁶. Preferindo o próprio objeto livro à imagem do maço de cigarros, explorei a edição de *Armadilha para Lamartine*, de 1998, pela Companhia das Letras, com lentidão e reserva. A leitura do romance deveria começar antes mesmo de virar as páginas, em uma espécie de exploração sensorial que envolveria o tato, a audição, o olfato (esqueçamos o paladar! Não são somente as páginas em branco as que podem conter venenos mortais) e, não menos importante, a visão. Ler o livro que se me oferecia como promessa de desafio e, talvez, deleite. Pensando nele, o livro, como uma autêntica *metáfora do universo*, decidi-me a dedicar-lhe algum tempo em sua roupagem, na imagem que não é sugerida pela leitura, mas que se oferece à leitura. As marcas arbitrárias que compõem a linguagem na qual o livro está escrito, tendo sido elas mesmas, um dia, desenhos e símbolos abstratos, poderiam inspirar uma leitura das imagens através de uma simetria inversa, cuja eficácia deveria ser recíproca. E a reciprocidade começaria então com a leitura do invólucro, da embalagem do livro.

⁵ Cf. ECO, U., “O texto, o prazer, o consumo”. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*, p. 101.

⁶ VELOSO, C., Livros. In: *Livro*, Faixa 2 (4 min 30 s).

A extensão dessa primeira leitura, em alguma medida uma leitura semiótica, não tem em si mesma outro objetivo senão o de revelar um processo de aproximação, conhecimento e reconhecimento entre o leitor e o objeto livro. Eventualmente, a leitura dos signos constantes do invólucro poderá ser relacionada à leitura do conteúdo, seja de forma elucidativa ou complementar⁷. Entretanto, não se deve exigir que tal diálogo se efetive. A leitura que ora se faz, inspira-se mais no “amor tátil” do que em pressupostos semiológicos. Ao virar a página, tudo pode (e, talvez, deva) contradizer o que se acaba de expor.

A princípio, a intenção era somente explorar a capa da edição de 1998, ainda disponível nas livrarias. Não cogitava da possibilidade de acesso às capas das edições anteriores, tampouco que tal exploração se revelasse fértil ao ponto de auxiliar na reflexão das estratégias narrativas. Não estava claro, até aquele momento, em que medida as considerações sobre as escolhas das capas teriam reflexo nas questões pendentes nas obras de Carlos Sussekind.

Não sendo capaz de resistir à tentação, após contato com a edição de 1991 de *Armadilha para Lamartine*, resolvi ampliar um pouco o esboço de leitura semiológica das capas. Antes disso, duas imagens textualizadas emergem como que para ilustrar (tão plásticas que são) a leitura dessa outra imagem. A primeira é aquela que nos oferece Foucault, a partir de sua leitura da tela de Velasquez: “O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar,

⁷. O esboço da leitura de um “texto” que reúne signos de naturezas diversas, como o que aqui se dá incluindo imagens e palavras, remete à idéia de *consignação*, como a entende Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo*: não “o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. (...) A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal.” Já na primeira parte de *Armadilha para Lamartine*, o leitor toma conhecimento da existência de um jornal escrito pelos internos do Sanatório Três Cruzes, chamado “O Ataque”, que traz ilustrações de “índios e caubóis”, representando respectivamente os internos, ou loucos, e os médicos. Mais adiante, em *Que pensam vocês que ele fez*, a importância do signo pictórico em relação ao texto se tornará muito mais evidente. Lamartine escreve três roteiros para história em quadrinhos; após a saída de casa, Espártaco envia para o filho, durante vinte e cinco anos, pequenos cartões desenhados por ele, que serão chamados enigmáticamente de “trens sem maquinista”. Além disso, Anita, irmã de Lamartine, interpretará o hábito do pai de colar, em um álbum, fotos de pessoas, ilustres conhecidos e desconhecidos, de acordo com semelhanças de pose e de fisionomia, como uma outra linguagem para “escrever” suas impressões que não podem ser escritas no diário textual. (Cf. DERRIDA, J., *Mal do arquivo: uma impressão freudiana*, p.14.)

pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos.”⁸
De elemento estrangeiro ao quadro, o espectador passa a fazer parte dele, ainda que de maneira invisível. A outra imagem, de Roland Barthes, também põe em dúvida a distinção entre o território do que olha e o território do que é olhado:

Em frente a minha casa, do outro lado da rua, na altura de minhas janelas, há um apartamento aparentemente vazio; no entanto, uma vez ou outra, como nas melhores novelas policiais, ou mesmo fantásticas, uma presença, uma luz dentro da noite, um braço que abre ou fecha uma janela. Não vejo ninguém, olho, escuto, chego à conclusão de que não sou olhado – e deixo abertas as minhas cortinas. Mas, talvez seja exatamente o contrário: talvez eu seja, sem cessar e intensamente, olhado pelo que está escondido. A lição a se tirar daqui seria que, à força de olhar, talvez nos esqueçamos de que também somos olhados. Ou então: no verbo “olhar”, as fronteiras do ativo e do passivo não são nítidas.⁹

Dessa forma, passei à capa da segunda edição de *Armadilha para Lamartine*: sabendo que não me encontro no território privilegiado daqueles que olham somente. No fundo creme, opaco, de um papel não plastificado ou laminado, uma ilustração vazada, à primeira vista, encontra-se encimada pelo título do livro e pelo nome do autor (ou melhor, daquilo que mais adiante chamarei de “entidade autoral”) e, abaixo dela, o nome da editora. Na ilustração, um homem jovem, de óculos, cabelos revoltos, feição séria, lança um olhar de repreensão em direção ao espectador. Deitado no que aparenta ser uma cama, está recostado em um travesseiro ou almofada, tendo ao fundo, compondo o ambiente, somente uma janela veneziana. Em suas mãos, folhas soltas ou páginas de um livro do qual não se vê elemento algum identificador. O jovem da ilustração, incomodado pelo olhar intruso, interrompe sua leitura e mantém seu olhar inquiridor. Embora seja uma temeridade identificar esse personagem da capa com algum personagem do livro, impossível é resistir ao impulso de ver nele o jovem Lamartine. Na cena, captada por algum olho não identificado, é difícil controlar a curiosidade de saber o que ele lê, se o diário de Espártaco ou o *L'effondrement de Nietzsche*, que ganhara de presente do pai. Deduz-se, com alguma segurança, que é sobre a leitura e sobre a vigilância, sobre a harmonia e sua quebra, a matéria do livro que se vê à frente. E como será visto adiante, a partir da leitura da capa da terceira edição, nesta não há uma intenção de enfatizar algum caráter humorístico da obra, nem de apontar para imprecisões autorais. Há um invólucro digno de uma

⁸ FOUCAULT, M., *As palavras e as coisas – Uma arqueologia das ciências humanas*, p.4.

⁹ BARTHES, R., *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*, p.278.

obra literária séria: um texto de orelha, assinado pelo poeta Armando Freitas Filho, e trechos de comentários e resenhas sobre o romance, transcritos de jornais e revistas.

Com fundo preto e letras cinzas, a capa da edição de 1998 traz pequenas ilustrações, também em tons de cinza, que reproduzem colagens de Carlos Sussekind. Somente o nome do autor e da editora estão impressos na capa. O título do livro está impresso em uma tarja, ou cinta removível, vermelha, com um tipo em preto vazado com o vermelho do fundo. O efeito imediato – algo como uma promessa de terror, suspense e medo ou, simplesmente, a utilização de um estilo meio gótico descontextualizado – da visão da tarja vermelha foi a conexão com as embalagens de medicamentos vendidos somente com prescrição médica. Um outro efeito sugere, à distância, a consagração por prêmios literários, comumente indicados através da aposição de uma faixa anunciando o prêmio. A armadilha do título não seria destinada ao leitor, mas a outrem. No entanto, o que se lê elevando-se daquele fundo vermelho é como um aviso ao leitor para que, mesmo tendo adquirido voluntariamente o livro, não seja surpreendido pelo artil preparado pelo autor.

Removida a tarja vermelha, vêm-se as ilustrações, cinco, dispostas duas na metade superior da capa, logo abaixo do nome do autor, uma ao centro e duas na metade inferior, acima do nome da editora. Lidas da esquerda para a direita e de cima para baixo parecem sugerir a própria gênese do livro a ser lido. A primeira ilustração mostra a silhueta do perfil de um menino observando a silhueta de um homem, sentado a uma certa distância. O homem está inclinado para a frente, com a cabeça baixa, com o cotovelo apoiado sobre uma suposta mesa, não enquadrada na ilustração. As silhuetas, em cinza escuro, não contêm traços precisos, como convém à natureza das silhuetas, com exceção de um pequeno detalhe: a mão do homem sentado está realçada em preto, como uma espécie de sinalização do *punctum*¹⁰ barthesiano, caso fosse sua natureza auto-referir-se dessa forma. A

¹⁰ Em fotografia, o *punctum* se opõe ao *studium* por ser um detalhe quase acidental que, embora contingente, pode desviar a atenção do todo para si. Ele se expande e “ao mesmo tempo que permanece um ‘detalhe’, preenche toda a fotografia.” Nas ilustrações de Carlos Sussekind, esse detalhe é eloqüente e, em uma análise mais aprofundada, poderia ser interpretado como o elemento que concede ao quadro sua significação e essência (BARTHES, R., *A Câmara Clara*, p.44 et. seq.).

interpretação imediata e inevitável é a do menino observando o homem pensativo, talvez angustiado, preso a tensões e misérias que se tornam mais digeríveis na posição assumida por ele. Poderia, ainda, representar a inércia que antecede o fim, o momento de refletir sobre a vida ou o desaparecimento dela.

As duas figuras humanas dessa ilustração, menino e homem ou filho e pai, remetem imediatamente à presença de uma natureza ambivalente ou binária. A figura do pai e do filho, por exemplo, traz em si uma imagem sedimentada de religiosidade entronizada no imaginário ocidental: o sacrifício do filho, feito em nome do pai. E vale notar que, mais adiante, em seu surto psicótico, Lamartine identificar-se-á com a figura do Cristo reencarnado. Ao contrário desse, julgará o Pai pelo sofrimento imposto por conta da libertação. E a analogia não se resume a esse caso específico. No romance seguinte, o filho escreverá um diário apócrifo, no qual o pai terá exposto o constrangedor destino de ter perdido a amante, juntamente com o controle sobre suas funções fisiológicas – incluindo-se, nessa categoria, um priapismo e um desejo sexual sem possibilidades de saciedade.

As tonalidades de cinza são três e informam tempo e espaço da cena descrita. A silhueta do menino, mais escura, contra um fundo cinza bem mais claro, aponta para a ausência física do menino na ilustração. É sua sombra sobre o fundo o que se vê. O fundo mais claro faz com que a sombra do menino esteja mais próxima do que a silhueta do homem sentado. E esta, sim, presente fisicamente na cena da ilustração. As três tonalidades de cinza informam que o menino está fisicamente fora da cena e que é dia. Informam também que o homem observado não se dá conta disso. Sua presença física no quadro estaria reduzindo à sombra as outras figuras que porventura venham a circundá-lo.

Várias seriam as conjeturas acerca da cena oferecida por essa primeira ilustração e cada uma estaria tão próxima quanto distante de qualquer expectativa do leitor que de nada valeria procurar nelas a tal chave interpretativa para aquilo que está comprimido entre quatro capas – o calhamaço de folhas impressas, normalmente decomponíveis em cadernos, costurados e colados para, por fim, serem cobertos pelas tais capas. O êxito ou o fracasso, a sobrevivência ou o perecimento do conteúdo livro podem, às vezes, estar nas mãos do capista inapto ou desinformado. A dialética existente entre embalagem e conteúdo, porém, está

fora do escopo desta leitura das imagens. Ela se pauta pelas impressões imediatas, ou nem tão imediatas, suscitadas no leitor pela narrativa imagética. São apenas expectativas de diálogo que poderão ou não se realizar entre as partes.

A segunda ilustração atrai pela aparente quebra do fluxo lógico e cronológico convencional que se estabeleceu a partir da leitura da ilustração precedente. Vê-se o perfil de um homem sentado diante de uma mesa ou prancheta de desenho, com uma folha de papel em branco a sua frente (ou disposta fora do enquadramento e, assim, podendo ser um caderno onde serão registrados eventos do cotidiano). Seu braço direito estende-se sobre a folha de papel, empunhando o que parece ser um lápis ou uma caneta, em uma posição semelhante a de desenhistas, ilustradores ou arquitetos. Tem também o cotovelo esquerdo supostamente apoiado sobre uma superfície qualquer não enquadrada e a outra mão, em punho, sustentando o queixo. Seu rosto, embora direcionado para a folha de papel, está levemente virado para a direita, como se estivesse de frente. Sua figura em cinza escuro traz dois círculos em cinza mais claro representando seus olhos ou, mais especificamente, um par de óculos. A auto-referência do enunciador, característica tão pós-moderna¹¹, é a responsável pela quebra da expectativa, iniciada com a primeira ilustração. O elemento que se mostra como o *punctum* da ilustração permite leituras diversas pela riqueza simbólica do objeto que se forma dentro do objeto da ilustração: o antebraço e o punho do braço que segura a caneta formam a figura de um cutelo. O cabo, na altura do pulso, tem a mão como sua extensão. Seria essa figura ambivalente a arma escolhida (faca e caneta – corte e recorte) para realizar o sacrifício ordenado por Deus a Abraão?¹²

A terceira ilustração, no centro da capa, isolada, parece, à primeira vista, uma ampliação da cena descrita na primeira. Um menino observa um homem sentado a uma escrivaninha. O menino está de pé, a uma certa distância. O

¹¹ Domicio Proença resume o que chama de “constelação de traços” atribuídos a uma estética pós-moderna na literatura. Dentre eles, refere-se ao “exercício da metalinguagem” como traço recorrente, através do qual “passa a importar mais o fazer da obra do que os conteúdos de vida que possa revelar.” Assim, o processo e a linguagem têm primazia em relação ao conteúdo. Nesta leitura, supõe-se que o personagem da segunda ilustração seja o próprio desenhista, estando ou não narrando uma vivência pessoal sua através dos desenhos (Cf. PROENÇA F., D., *Pós-modernismo e literatura*, p.41).

¹² Esta mesma ilustração já havia sido utilizada na primeira edição de *Armadilha para Lamartine*, de 1976, onde ocupa a posição central da capa. Sendo a única ilustração, encontra-se encimada pelo nome do autor e título do livro, em arco, tendo ao centro a menção ao prólogo de Helio Pellegrino, que nas edições posteriores tornar-se-á posfácio.

homem, sentado à escrivaninha que agora se deixa mostrar, inclina-se para a frente e tem a cabeça baixa. Ao contrário da primeira ilustração, sua mão direita não sustenta a cabeça em gesto de desespero ou dor. Duas tonalidades de cinza informam espaço e tempo: é noite e ambos os personagens parecem estar no mesmo local, no mesmo cômodo onde está a escrivaninha. Sobre ela, há um abajur como elemento corroborante da noite que envolve os dois personagens. A posição central e isolada dessa ilustração pode estar sugerindo ser a cena o ponto crucial da narrativa, situada entre causa e efeito e funcionando como um marco entre o fato antecedente e o estado de coisas conseqüente.

A quarta e a quinta ilustrações vêm, mais uma vez, sugerir uma quebra ou um desdobramento do fluxo narrativo através da inserção de novos signos. Nelas vêm-se um fundo cinza quase branco, e a sombra de um homem usando chapéu de abas largas, como um caubói. Abaixo dele, três figuras claramente representando índios, com cocares de penas na cabeça. A sombra denota que o caubói está observando os três índios. O índio do meio segura uma folha de papel, dobrada ao meio, como um jornal. Pela primeira vez, surgem traços distintivos de fisionomia. Os dois índios das extremidades têm desenhados, com traços simples, em preto, nariz e olhos. O do meio, mais difuso e diluído entre os outros dois, não possui rosto, mas se mostra claramente imerso em algum ato que requer concentração, como a leitura. Ele poderia ser o resultado da perda de identidade causada pela onipresença do homem nas ilustrações anteriores.

A quinta ilustração mostra, em primeiro plano, um índio completamente paramentado, sentado sobre algo que parece ser um banco de jardim. Suas pernas cruzadas sugerem ter havido um processo de aculturação, de assimilação do gestual civilizado. Ou, ainda, as pernas cruzadas podem aventar a existência de uma farsa, uma identidade real diferente daquela sugerida pela vestimenta. O índio segura uma folha de papel e uma caneta, na posição de quem desenha ou toma notas. Ao fundo do quadro, um homem anda ou posa, com as mãos na cintura, e dirige seu olhar ao índio. Ele usa o chapéu de abas largas de caubói. Os traços distintivos que inexistem nas primeiras ilustrações e que vão surgindo em um crescendo atingem nesta quinta um ápice. O índio é claramente uma presença física no enquadramento. A pena do seu cocar é branca como a folha na qual irá

desenhar ou escrever. Sua vestimenta é cinza mais escuro e seus longos cabelos (falsos?) são pretos. O fundo é cinza claro, porém mais escuro do que o cinza do homem com chapéu de abas largas ao fundo. O índio, indiscutivelmente parte integrante do que seria o *studium*¹³ da ilustração, tem seu pé direito à mostra, como consequência da perna direita estar cruzada sobre a esquerda. Tão nítida e definida, sua figura contrasta com a outra ao fundo. Essa, novamente uma quase silhueta, uma quase sombra não fosse sua tonalidade clara, se distingue somente por pequenos e discretos traços pretos que apontam para o vão formado entre o torso e o braço esquerdo com a mão na cintura, o chapéu de abas largas e um traço composto que junta olhos, nariz e boca ao colarinho da camisa.

O índio que desenha ou escreve o roteiro das ilustrações poderia ser o mesmo personagem que se revela enunciador, na segunda ilustração. Nesta, sabe-se que usa um par de óculos. Na outra é impossível saber, visto que seu rosto está virado na direção do homem ao fundo da ilustração. O gesto de empunhar a caneta em direção à folha de papel, entretanto, é o mesmo. Se na segunda ilustração o enunciador se mostrava, como um narrador em primeira pessoa que relembra sua infância, na quinta ilustração haveria uma outra instância enunciativa narrando o enunciador dentro da ilustração. O *mise-en-abîme* sugerido na quinta ilustração é, também, aquilo que deveria encerrar uma narrativa imagética, auxiliar ou suplementar, inerente ao suporte livro. O que, realmente, essas figuras representarão somente será conhecido através da leitura da primeira parte de *Armadilha para Lamartine*, os textos intitulados “As duas mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”. Através da leitura, tomar-se-á conhecimento das escolhas narrativas e da organização proposta. Elas, então, poderão ser relacionadas ao enquadramento de um enunciador homodiegético, por um enunciador extradiegético. Por ora, o livro ainda é um objeto “táctil” e capas possuem, ou podem possuir, orelhas. Esse livro opta por ser um rosto não desfigurado.

¹³ Em seu sentido de “aplicação a uma coisa” e “uma espécie de investimento geral” do contexto da ilustração (Cf. BARTHES, R., *A câmara clara*, p.45.).

2.2 A quiromancia das orelhas

As orelhas da edição de 1998 de *Armadilha para Lamartine* trazem dois textos: o primeiro, assinado pelo psicanalista Francisco Daudt, ocupa $\frac{3}{4}$ do espaço; o segundo, um texto não assinado informa sobre o autor e sua obra, certamente escrito pelo editor. Ainda tendo-se em mente que desconhecemos seu conteúdo, a não ser por pequenas informações recolhidas aqui e ali, as palavras na orelha de um livro costumam servir como uma espécie de texto publicitário, intencionalmente cativante, e, de certa forma, laudatório. Além disso, quando se tem à frente um romance não-convencional (ou, como poderíamos arriscar, um romance pós-moderno em toda sua excelência), o texto da orelha teria a incumbência de desmitificar a inacessibilidade do texto, prometendo uma leitura fluida e prazerosa através do oferecimento de uma ou mais chaves interpretativas.

Não é intenção efetuar uma análise minuciosa do texto de Francisco Daudt. Algumas considerações, no entanto, podem ser feitas a partir da reconstituição das possíveis primeiras impressões de um leitor de *Armadilha para Lamartine*. O pacto instaurado entre leitor e texto de orelha remete a algumas características de um outro pacto, o autobiográfico, proposto por Phillippe Lejeune. A sugestão de que a responsabilidade por toda a enunciação seja assumida pela pessoa cujo nome consta na capa e que essa assinatura atesta a existência de uma pessoa real, de acordo com algumas convenções sociais, leva-nos a crer que existe, de fato, um psicanalista chamado Francisco Daudt e um autor chamado Carlos Sussekind. Quanto ao primeiro, pouco resta a não ser compactuarmos com o fato de que ele existe e escreveu um texto que será, mais adiante, comentado. Embora seu nome não conste na capa, aparece em sua extensão material, a orelha, território que representa a fronteira entre o mundo ficcional (textual) e o mundo real. O segundo, no entanto, nos faz voltar à capa e confrontar nomes: o nome constante na capa, Carlos & Carlos Sussekind, provoca um estranhamento. O pacto entre leitor e autor passa a ser uma espécie de pacto entre leitor e autores ou um pacto entre leitor e uma “entidade autoral”. Essa expressão retornará, com frequência, ao longo da análise do romance. Em vez de remeter a um conceito rigidamente estabelecido, o esboço do conceito que denomino “entidade autoral” aponta mais

para uma situação de dúvida. Há diversas reflexões acerca da figura do autor que colocam como prioritária uma distinção entre a figura do escritor, e seu *status* ontológico, da figura do autor – entidade abstrata que serve, por um lado, de máscara para o escritor enquanto indivíduo, representando sua *persona* literária, e, por outro lado, como elemento funcional dentro do espaço onde se relacionam o discurso e a história, no texto literário. A terminologia empregada para identificar tantos os elementos quanto suas relações é extensa e está longe de encontrar um consenso. O que se tem como quase certo é que, a partir do local da emissão do discurso narrativo, pode-se estabelecer a existência de três elementos cuja presença parece estar eternamente vinculada à obra em seu aspecto exterior, empírico e civil, e em seu universo abstrato, ficcional e funcional, qual sejam: o autor real (em oposição ao conceito de autor implícito, pois este “não enuncia”), a voz narrativa¹⁴ e o narrador. Tenta-se não incorrer no erro de confundi-los e pensá-los como uma só instância, passível de distinção somente entre aquela fora do mundo da obra (e, logo, dentro do “mundo real”) e aquela pertencente ao universo ficcional.

Verificar-se-á na obra de Carlos Sussekind que objetos de fetiche teórico, como são os conceitos acima mencionados (ou, ainda, como propõe Barthes ao sugerir somente a divisão entre o *Autor* e o *Scriptor*), não se excluem. Ao contrário, não há nenhum “órbita autoral”: a figura do autor empírico aderiu tão fortemente aos personagens que o papel do autor se enfraqueceu, gerando essa tal “entidade autoral”, que - se possuísse voz - seria a instância capaz de explicar as intencionalidades da estrutura narrativa. Ao mesmo tempo em que se percebe ou se necessita imaginar a existência dessa “entidade autoral”, nota-se também que a figura mais cristalizada do autor se dissipou e praticamente desapareceu na obra de Carlos Sussekind. Imaginar um autor que se crê um ser onipotente é negar à obra sua realização. Não seria somente a imposição de um mecanismo de segurança a oferecer um significado ao texto. Buscar esse autor seria forjar a

¹⁴ O conceito de voz narrativa, aqui empregado, é entendido como o conjunto de signos que caracterizam a instância narrativa. Nela, estão incluídos os traços característicos do narrador e as regras que norteiam as relações entre aquilo que narra e aquilo que é narrado. A voz narrativa seria mais abrangente do que os conceitos de pessoa e ponto-de-vista, de Genette, cuja distinção básica resume-se à informação fornecida: o conceito de pessoa fornece informações sobre “quem fala”, enquanto o ponto-de-vista fornece informação sobre “quem vê” (Cf. PRINCE, G., *A Dictionary of Narratology*, p.102-3.).

dissolução de uma figura já inteiramente formada pelo amálgama de identidades e escrituras.

De volta ao texto, o psicanalista, em poucas linhas, adianta a experiência do autor, Carlos Sussekind, em um sanatório, a realização de obras literárias e a sua aclamação como um “escritor cult”. Francisco Daudt revela que a armadilha do título está armada para o leitor e confessa ter sido ele mesmo vítima dela. Entre outras coisas, admite que só após ter lido e relido o texto é que foi capaz de captar suas sutilezas. Com sinceridade – ou sarcasmo – declara não tê-los ainda entendido, o livro e o autor. Por fim, oferece uma dica ao leitor: “(...) leia o livro como a mais fiel das autobiografias, ou seja, tudo é inventado, e o leitor é conduzido a ter várias impressões sobre o autor e nenhuma segurança sobre nenhuma delas” (APL, texto de orelha).

Desnecessário dizer que o conselho iconoclasta do psicanalista destrói qualquer possibilidade de um pacto de verdade inerente a um texto que se pretenda autobiográfico, de acordo com a conceituação proposta por Phillipe Lejeune sobre o pacto autobiográfico. Além disso, desencaminha uma leitura que, até o presente momento, prometia ser a de uma obra de ficção. O que Francisco Daudt parece estar sugerindo é que *Armadilha para Lamartine* deva ser lido assim como algo mais próximo a uma ficção autobiográfica que, segundo Antonio Candido, se realiza quando

os elementos imaginários se radicalizam a tal ponto a produzirem uma quebra no já tênue fio a unir invenção pura e realidade verificável. A verificabilidade, existindo, se dará no interior mesmo do próprio universo do narrado – a escrita da vida de um personagem realizada por ele próprio.¹⁵

A conceituação de Antonio Candido acerca da ficção autobiográfica se prestaria, assim, à classificação do romance que está prestes a ser lido, caso fosse a intenção categorizá-lo.

Uma última denúncia, mais grave, é feita pelo “orelhista”: segundo ele, Carlos Sussekind seria “um fraudador mentiroso” que teria adulterado

¹⁵ CANDIDO, A., “Poesia e ficção na autobiografia”. In: _____, *A educação pela noite e outros ensaios*, p.51.

“descaradamente os diários do próprio pai” e feito uma ficção com graça. Neste ponto, faz-se relevante recorrer a informações básicas que serão, por isso, o pilar de sustentação deste estudo da obra de Sussekind. Os diários do pai, Carlos Sussekind de Mendonça, realmente existiram. O filho, Carlos Sussekind, “o fraudador mentiroso”, teria se apropriado dos diários do pai e feito com eles uma obra de ficção da qual se torna impossível separar o que é texto original do pai e texto reescrito ou adulterado pelo filho. Em outras palavras, reafirma-se o que Antonio Candido diz sobre apenas ser verificável a realidade do universo narrado. E isso se torna ainda mais coerente se dermos voz ao próprio autor que, em entrevista à poeta Ana Cristina César, em 1976, afirma ter se colocado na pele do “velho Carlos” e escrito por ele¹⁶ aquilo que seriam as anotações do diário referentes ao período em que esteve internado no sanatório. Posto dessa forma, sabe-se que um cruzamento inevitável entre realidade e ficção estará permeando todas as páginas seguintes. O leitor, então, compreenderá que, ao mencionar a internação em um sanatório, ela vai se referir ao autor empírico e será retrabalhada como matéria ficcional. Porém um pequeno sabor de “história real” persistirá ao longo da leitura (teria um leitor incauto a pretensão de divisar, na obra, indícios de realidade e ficção? Caso afirmativo, seriam muitos os desafios a serem enfrentados, uma vez que o autor, ao longo dos anos, se mostrará propenso a permitir que a realidade absorva dados da ficção, em movimento inverso àquele que seguiu, ao ficcionalizar a realidade familiar.).

O segundo texto da orelha, aparentemente um recurso editorial¹⁷, funciona como um perfeito complicador do já não tão claro panorama estabelecido a partir da simples leitura da capa e do primeiro texto da orelha. Alguns *flashes* que obscurecem a visão do leitor podem ser apontados:

- o texto refere-se a Carlos & Carlos Sussekind como duas “pessoas” das quais a ficção não se dissocia;

¹⁶ CESAR, A. C., “Para conseguir suportar essa tonteira”. In: ____, *Escritos no Rio*, p. 55-63.

¹⁷ *Ibid.*, p.57. Na entrevista a Ana César, Sussekind revela ser o autor do segundo texto da orelha, que teria como objetivo elucidar a dupla autoria constante da capa.

- leva a crer que teria havido uma co-autoria e que a separação das “autorias” seria uma tarefa impossível, assim como a de desvincular a imagem das “pessoas reais”, pai e filho, dos personagens da ficção.

O primeiro problema, a co-autoria, não se sustentaria se tomada a acepção primeira da palavra, que, conforme o Dicionário Aurélio, considera como co-autor “aquele que produz com outrem um trabalho ou uma obra”. Ora, a apropriação, através da reescritura, dos textos do diário do pai não significa absolutamente tratar-se de uma “autoria” de comum acordo. Além disso, a impossibilidade de desvinculação da imagem das pessoas reais, pai e filho, dos personagens de ficção pode implicar no fortalecimento da proposta autobiográfica sugerida pelo texto anterior, ainda que mascarada de ficção.

Ainda indeciso, no segundo parágrafo autor do texto admite duas flexões para o verbo realizar em: “Carlos & Carlos realizou (zaram)...”. Já não mais aceita piamente a sua afirmação imediatamente anterior a respeito da co-autoria. A dúvida pode ser proveniente do fato de serem dois ou apenas um o autor do livro, ou seja, seriam dois “Carlos” autores ou uma unidade formada pelos dois e eleita “entidade autoral”? Finalmente, de forma desconexa, fornece a informação de que o “diário de origem, escrito ao longo de trinta anos, tinha 30 mil páginas”, flagrantemente uma tentativa de desembaralhamento de uma situação que, desde o início, já não se preza pela clareza e objetividade. O leitor, que havia entendido ser presa de uma armadilha do autor, parece tornar-se vítima das informações fornecidas pelos paratextos dessa edição de *Armadilha para Lamartine*. Ao considerarmos esse fato, podemos vinculá-lo a uma característica predominante na estética pós-moderna: a indeterminação.

Uma breve comparação entre os elementos paratextuais da terceira edição e os da segunda reforça ainda mais a impressão das inconsistências e contradições presentes no espaço das informações práticas e, supostamente, corretas. Na edição de 1991, o texto da orelha ressalta a qualidade literária de uma obra de ficção que se fundamenta em documentos e testemunhos. Armando Freitas Filho sugere que a melhor epígrafe para o romance talvez fosse um trecho de Drummond, de seu “Poema-orelha”, no qual além de brincar com espaços convencionais (“Esta é a orelha do livro / por onde o poeta escuta / se dele falam mal / ou se o amam. /

Uma orelha ou uma boca/ sequiosa de palavras?”¹⁸), alude também à perda da capacidade de distinguir entre vida e invenção, tal a intensidade da urdidura entre o jogo e a confissão. Sobre a incapacidade ou impossibilidade de se deslindar o jogo da confissão, Drummond resume seu poema, resumindo também o romance de Sussekind: “Tudo vivido? Nada. / Nada vivido? Tudo.”

O texto, que na edição de 1998 se encontra na orelha sucedendo ao texto de Francisco Daudt, na de 1991, está situado na penúltima página do livro, após o posfácio de Helio Pellegrino. Esse espaço comumente delimita os domínios ficcionais e empíricos do suporte livro. É nele que são veiculadas informações práticas, oficiais, e esclarecedoras. Nessa segunda edição, o texto divide a página com uma foto de Carlos Sussekind de Mendonça com seu filho, Carlos Sussekind. A fotografia, como documento familiar, como um tipo de “denominador rígido”, para utilizar a expressão de Pierre Bourdieu¹⁹, apresenta um menino, de pé, com os braços sobre os ombros do pai, que está sentado ao seu lado. Os dois olham para a câmera, em pose. Ao fundo, o mesmo tipo de janela veneziana da ilustração da capa. O abraço para a foto, trazendo juntos os corpos do pai e do filho, parece representar – imageticamente – a entidade autoral que formam e da qual são incapazes de se desprender. As figuras, unidas pelo abraço, constituem-se em uma só imagem, uma só entidade, que tem o texto como expressão mais genuína.

A utilização da fotografia, por outro lado, abrange questões representacionais mais amplas. O registro fotográfico como prova incontestável do vivido dialoga com o poema de Drummond, citado no texto da orelha da edição de 1991. O registro diário feito por Espártaco, com toda minúcia e objetividade, esboça uma imagem que, inadvertidamente, seria considerada uma variação do registro fotográfico. No entanto, o primeiro oculta, enquanto o segundo dissimula. A fotografia somente registra aquilo que se oferece ao registro. O enquadramento da foto deixa de fora um universo que é parte

¹⁸ ANDRADE, C. D., *Nova reunião: 19 livros de poesia.*, texto de orelha.

¹⁹ Ao discorrer sobre a escrita biográfica, Bourdieu atribui ao nome próprio um valor de designador rígido, cuja função seria delimitar os espaços pertinentes às histórias de vida e aos romances de ficção. Sua utilização emprestaria à narrativa uma identidade social. A foto faz o trajeto inverso, emprestando ao nome *Carlos & Carlos Sussekind* uma identidade social que não teriam enquanto entidade autoral (Cf. BOURDIEU, P., “A ilusão biográfica”. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. (Org). *Usos e abusos da história oral*, p.184.).

indissociável daquilo que é privilegiado tematicamente pela foto. No caso desta foto,



Figura 1 – Fotografia de Carlos Sussekind de Mendonça e Carlos Sussekind.

trata-se obviamente de uma referência à entidade autoral, para a qual foi utilizado um documento de família. O autor é fotografado com seu pai, em um determinado momento de suas vidas, cujo contexto talvez jamais venhamos a conhecer. A maneira como se mostram – como uma dupla – é intenção do objeto da fotografia ou arranjo do olho que fotografa? A leitura da obra de Carlos Sussekind permite compreender seu personagem (ou contrapartida ficcional), Lamartine, como um eterno menino. E, além das intencionalidades que resultaram na foto em si, a escolha dela é, por seu turno, uma indicação da imagem que se quer cristalizada: um ser ambivalente, composto de uma metade adulta e outra metade infantil.

2.3 Sobre paratextos

O *Dicionário Internacional de Termos Literários* (DITL) apresenta o verbete “paratexto”, termo cunhado por Gerard Genette, em 1981, como sendo todo o material de um livro que não seja o texto original que constitui o livro. Assim, a capa, as ilustrações, fotos do autor, notas, textos editoriais, entre outros, seriam uma espécie de ante-sala do livro. Um espaço no qual o leitor adentra sem perder o livre-arbítrio: dessa ante-sala ele pode prosseguir para o interior do texto ou virar as costas e abandonar a jornada. A responsabilidade desses elementos

paratextuais é maior do que simplesmente decorar as folhas mais rígidas que protegem o recheio textual. Eles são, por sua vez, textos também e têm como função estabelecer o contexto com o qual o leitor irá ou não manter uma relação mais próxima através da leitura. Formam a imagem que determinará o sucesso ou o fracasso do livro, sob o aspecto de um empreendimento editorial.

Os dois tipos de paratextos definidos por Genette são: os paratextos autorais e os editoriais, segundo Virginie Leymarie, a autora do verbete “paratexte”, do DITL²⁰. O primeiro se constitui de toda informação sob a responsabilidade do autor e se subdivide em um peritexto e um epitexto (público e/ou privado). Sob a denominação de peritexto, Genette classifica os seguintes elementos:

- *o nome do autor*: pode constar o seu nome civil, um pseudônimo ou a simples omissão de um nome, no caso de obras anônimas;

- *o título do livro*: sua função, além de identificar a obra, é também a de designar seu conteúdo e valorizá-lo enquanto objeto ou produto;

- *a dedicatória*: expõe algum tipo de relação entre o autor e o destinatário da dedicatória;

- *a epígrafe*: uma citação que pode apontar para o tema do livro e que teria três funções: como comentário (ou justificativa) sobre o título do livro; como comentário do texto do livro; como comentário abonador do autor da citação a respeito da obra ou do autor do livro. Não se trata necessariamente do teor daquilo que é dito, mas de quem o diz;

- *o prefácio*: Genette compara ao prólogo do teatro. O posfácio seria uma variedade de prefácio e estaria também incluído nessa categoria.

- *as notas*: podem ser do autor, do editor, do tradutor, e apresentam uma relação estreita com o texto por serem capazes de esclarecer pontos obscuros ou fornecer referências mais amplas do que aquelas possíveis de serem veiculadas pelo texto;

²⁰ LEYMARIE, V., “Paratexte”. In: *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. Disponível em: < <http://www.ditl.info> > . Acesso em: 15 dez. 2003

Ainda segundo Leymarie, a definição de Genette para epitexto é a de “todo elemento paratextual que não se encontra materialmente anexado ao texto no mesmo volume, mas que circula em uma espécie de ‘ar-livre’, em um espaço físico e social virtualmente limitado.”²¹ Esses elementos, quando denominados públicos, se encontram em todo o contexto de diálogo do autor com algum tipo de interlocutor. Seria o caso de entrevistas em ocasiões de lançamentos de novos títulos ou de qualquer entrevista, mesmo sem um motivo definido. Incluem-se, nessa categoria, as falas em colóquios e palestras.

Os epitextos privados apontam para uma presença interposta entre o autor e público, para o qual a obra se destina. Estão divididos em três grupos: as correspondências do autor versando sobre seu processo criativo e estabelecendo nexos de sentido para passagens difusas em sua obra; os diários íntimos (e, nesse caso, a presença interposta é a do próprio autor, como destinatário do texto diarístico); os diários de trabalho, mantidos ao longo do processo de redação da obra e tendo como tema central a elaboração e consecução da obra.

O segundo grande grupo de paratextos, os editoriais, constitui-se também de peritextos e epitextos. O peritexto editorial seria a “zona de texto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal do editor (...). Esse aspecto do paratexto é essencialmente espacial e material.”²² Nele, estão inseridos: a capa; a faixa (ou cinta), na qual podem figurar informações sobre prêmios recebidos, ou a foto do autor, ou qualquer outra mensagem paratextual sobre a obra, na forma de trechos de resenhas, texto publicitário, ou *press-release*, habitualmente localizados na quarta-capa. O epitexto editorial resume-se às informações constantes do catálogo da editora, para fins comerciais.

2.3.1 As primeiras armadilhas

Na tentativa de mapear os traços distintivos das produções artísticas pós-modernas, Ihab Hassan oferece onze traços que, segundo ele, “se aplicariam

²¹ GENETTE, G., Apud. LEYMARIE, V., Ibid.

²² Ibid.

genericamente às artes pós-modernas”²³: indeterminação, fragmentação, descanonização, apagamento do eu, inapresentável, ironia, hibridação, carnavalização, performance, construcionismo e imanência. O próprio Hassan assume o fato de os onze traços propostos não serem suficientes ou eficazes na definição da estética pós-moderna:

Repito: estes onze traços não definem o pós-modernismo, embora nos ajudem a aferir o clima do seu discurso. Em todo o caso, eles sinalizam as dificuldades em fazer sentido numa época de “indetermanência” (indeterminação instalada em imanência), em que os signos se espalham como folhas levadas pelo vento e o que é autoridade vai murchando no frio Outono [sic] dos nossos descontentamentos.²⁴

Não se mostram necessários nem relevantes, no presente estudo, a localização e o reconhecimento exaustivo desses traços no próprio corpo do romance – uma vez que apontá-los seria desviar um exercício de leitura envolvente e transformar o processo em mero exercício de etiquetagem. Alguns deles são visíveis a olho nu, outros careceriam de uma abordagem mais minuciosa para que, no contexto ao qual pertencem, viessem a ter uma importância significativa para o conjunto textual e contextual. Quanto ao seu contexto, o romance tem sido entendido também como uma alegoria da censura à livre expressão ideológica ou artística e uma conseqüente punição, pela tortura física e psicológica, daqueles que ousaram transgredir os limites impostos pelo sistema. No entanto, o que figurará como ponto de interesse será mesmo a estrutura do romance, a sua configuração. Nela, a indeterminação prevalece como o traço mais ostensivo por perpassar níveis diversos.

Um leitor com hábitos mais sistemáticos, como o de ler textos de orelha, prefácios, posfácios, comentários de leitores ilustres etc., ao se deparar com a abundância de textos subsidiários contidos na edição de 1998 de *Armadilha para Lamartine* terá a certeza de tratar-se de uma obra literária que não se pretende transparente, tradicional e, conseqüentemente, de fácil leitura. Pelo contrário, a leitura das informações suplementares que acompanham qualquer obra (seja ela

²³ HASSAN, I. “Fazer sentido: As atribulações do discurso pós-moderno.” In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, p. 47-73.

²⁴ *Ibid.*, p. 59

de ficção ou não) despertará no leitor, esse leitor metódico e desconfiado (quase o leitor que Borges definiu como sendo aquele criado por Edgar Allan Poe, o leitor de romance policial), a precaução e a certeza de tratar-se de um texto pós-moderno, no sentido de um “texto que expõe sua fraude e renega o ilusionismo.”²⁵ Apesar de haver um jogo de espelhos, o leitor saberá lidar com isso. Ainda que, mesmo avisado, ele venha a se perder no labirinto da indeterminação e da natureza inconclusa e aberta, comumente atribuída ao romance pós-moderno.

Ainda explorando possibilidades de leitura dos paratextos, uma breve verificação das informações contidas na ficha catalográfica da edição de 1998 aponta, mais uma vez, para a indeterminação em relação à autoria. No campo destinado ao *copyright*, figura o nome da capa “Carlos & Carlos Sussekind”. Essa atribuição de direito de impressão, reprodução e venda da obra a uma figura abstrata é um primeiro indício insólito de invasão, pela ficção, de um espaço essencialmente destinado a dados técnicos e empíricos. Quanto às informações da ficha catalográfica, a orientação a ser seguida na confecção deve obedecer ao seguinte critério:

- nome do autor (primeira linha);
- título da obra / nome do autor, em ordem direta. – local de publicação: editora, ano de publicação;
- número do ISBN;
- Categoria da obra. Autor.

Na ficha, figura o nome de Carlos Sussekind como autor, na primeira linha. Na linha abaixo, após o título da obra, retorna(m) o(s) nome(s) de Carlos & Carlos Sussekind. Curiosamente, evitou-se registrar, como seria a prática, o nome do autor em ordem direta, optando-se pelo “nome fantasia” da autoria constante na capa. É importante notar que o caractere “&”, cujo nome de batismo é *Ampersand*, também conhecido como o “E” comercial ou “E” francês, é utilizado geralmente para designar sociedade em uma marca ou patente. Na última linha,

²⁵ SANTOS, J., “BARTH, PYNCHON E OUTRAS ABSURDETES – O pós-modernismo na ficção americana.” In: OLIVEIRA, R. C. - et. al., *A pós-modernidade.*, p.62.

retorna o nome do autor, Carlos Sussekind, seguido da indicação, entre parênteses, da condição de filiação, na tentativa de esclarecimento da homonímia ali existente.

O registro desse romance junto à Biblioteca Nacional não desembaraça o emaranhado que é a questão da autoria. Para a primeira edição²⁶, de 1976, na primeira linha, destinada ao nome do autor, lê-se o nome de Carlos Sussekind Filho. Os dados referentes à segunda edição, de 1991, e à terceira, de 1998, atribuem a autoria a Carlos Sussekind de Mendonça, o pai, e a co-autoria ao filho. O motivo da alteração da primeira ficha catalográfica para as subseqüentes não é explicitado. O nome do autor disposto logo em seguida ao título, na ficha das duas últimas edições, é novamente o de Carlos & Carlos Sussekind, assim como a autoria secundária, em ambas as edições, é atribuída ao filho.

As discrepâncias encontradas tanto nos paratextos quanto em fontes documentais, como são os registros das edições junto à Biblioteca Nacional, não são suficientes para, segundo aspectos legais, pôr em dúvida a autoria do romance. Elas podem ter ocorrido por um descuido editorial ou uma falha no processo burocrático de envio de informações para o cadastro do livro. Entretanto, os pequenos equívocos, reunidos e contrastados, operam como componentes de uma moldura de indeterminação em relação ao aspecto da autoria, da forma como está sendo lida neste estudo. O autor, na entrevista já mencionada há algumas páginas, apressou-se em esclarecer que a co-autoria pode ter sido um equívoco, pois, devido à estrutura da narrativa, termina-se a leitura com a impressão de que a primeira parte tem como autor o filho e a segunda, o pai. Sussekind explica que não é bem assim que se deve abordar a questão: “Não é verdade. A segunda parte é bastante trabalhada, bastante inventada. Mas como eu coloquei a dupla autoria, aí já fui obrigado a fazer a orelhinha para justificar, porque não havia momento nenhum em que se falasse o porquê do Carlos & Carlos Sussekind.”²⁷ É bem verdade, também, que a “orelhinha” não esclarece em nada a questão, por fazer acreditar que o diário contido no romance tenha sido transcrito *ipsis literis* do diário original do pai do escritor, o que diverge de sua afirmação quando atesta ter “inventado” bastante a segunda parte do romance.

²⁶ As fichas catalográficas estão reproduzidas no Anexo II.

²⁷ CESAR, A. C., op. cit., p.57.

Os elementos que compõem uma capa, sejam eles textuais ou não, têm como função primordial, através de um trabalho conjunto, comunicar o conteúdo da obra. Os elementos pictóricos, já analisados, cumprem bem essa função, na edição de 1998. Já os paratextos, em sentido inverso, são responsáveis por expectativas equivocadas para um leitor de primeira viagem. O texto de Francisco Daudt é um grande embuste, no sentido de ser também uma armadilha, um jogo lúdico situado no território das informações práticas e verídicas.