

# O conto degenerado de Samuel Rawet

Samuel Rawet's degenerate short story

Luciano de Jesus Gonçalves

Universidade de São Paulo – USP  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins – IFTO  
ljg@usp.br

**Palavras-chave:** literatura brasileira, narrativa, teoria do conto, Carlos Drummond de Andrade, poesia.

**Keywords:** Brazilian literature, narrative, short story, short story theory, Carlos Drummond de Andrade, poetry.

## 1. Entre o cânone e a margem, a fenda

Não tenho vocação para fresco lírico, mas um lirismo autêntico quando da janela de um ônibus vi a face enrugada de uma rocha na beira da estrada, e um capim fuleiro meio inclinado sob a ação do vento. E se há alguma grandeza no homem, e há, é a do instante em que recria a gênese do lugar-comum. (Rawet, 1972, p. 18)

As figuras marginalizadas de bêbados, prostitutas, homossexuais, assassinos, loucos, notívagos, migrantes, operários, pedintes, desterrados, donas de casa, artistas, ou mesmo, burocratas, industriais, e empresários, são constantes na produção contística do escritor judeu-polonês Samuel Urys Rawet (1929-1984), naturalizado brasileiro aos sete anos de idade. Em outras narrativas, a tematização desabrida dos tipos injustiçados, ou mesmo o relato rasgado dos conflitos vivenciados por imigrantes judeus em terras brasileiras, tão presentes em seu livro de estreia, *Contos do Imigrante*, de 1956, como o próprio nome adianta, abre espaço para o relato sutil de problemas e conflitos vários.

Por outro lado, nos livros *Sete sonhos*, 1967, *O terreno de uma polegada quadrada* (1969) e *Que os mortos enterrem os seus mortos*, 1981, a representação questionadora da criação literária ganha espaço na obra de Samuel Rawet, encerrada

precocemente com esta última coletânea citada. O escritor morreria três anos depois, em Sobradinho, cidade satélite do Distrito Federal.

Nos contos “Raiz quadrada de menos um”, “Fé de ofício”, “O logro”, “A morte de Empédocles”, “Kelevim”, “Reinvenção de Lázaro”, “Lisboa à noite” e “Johny Golem”, os escritores representados pelos narradores de Rawet estão à procura de uma solução para os impasses que constituem os seus projetos de literatura. Tais dimensões, não raramente, descambam para a possibilidade de se ceder às convenções literárias de maneira inadvertida, o que o próprio Samuel Rawet, em sua condição de literato, sempre abominou.

Em “BRRKZNG: pronúncia – bah!”, o problema ganha um tom acentuado na medida em que, de forma bem humorada, descreve o desejo de um protagonista em “descobrir a palavra mágica mais poderosa do que todas as palavras mágicas que conhecia, inclusive abracadabra” (Rawet, 2004, p. 392)<sup>1</sup>. No intuito de descobrir, ou, em último caso, inventar a palavra mágica, as peripécias da personagem são entremeadas com passagens cotidianas, a exemplo de uma topada do seu dedo mindinho com a quina de um armário.

A seleção do grupo de textos citados revela que a figura do escritor margeia a obra narrativa de Samuel Rawet. O processo de criação artística, razão de ser daquele que escreve, de mesmo modo. Ainda é possível encontrar esses problemas em outras produções, a exemplo da novela curta “O terreno de uma polegada quadrada” e boa parte de seus ensaios.

Essa retomada é sustentada por uma crítica elogiosa, por um registro historiográfico respeitoso e por uma onda crescente de estudos acadêmicos (Gonçalves, 2012). Obviamente, essa onda aponta para a diversidade na abordagem dessa obra, principalmente a parte publicada em livro.

O recorte faz parte de uma das grandes características da obra rawetiana, definidas por Kirschbaum como: “[...] sua profunda preocupação ética que repercute intensamente em seu fazer literário, desdobrando metalinguisticamente” (2004, p. 139). A outra característica refere-se ao seu relacionamento difícil com o judaísmo.

Tendo em vista esse corpus inicial, a investigação propõe a discussão dos efeitos provocados pela opção ao inacabamento literário das experiências narrativas construídas por Rawet. Pensar em que medida essa tomada de posição revela o seu projeto estético e literário, também, será um tópico alvo de minha atenção. A formulação de um problema está relacionada com a questão que segue: Quais as implicações da representação do escritor na medida em que essa representação evidencia o artista em meio a dilemas da criação literária?

A negação do gênero que Rawet impõe se dá na experimentação formal em que a base de sua produção intelectual, não só literária, é composta e se justifica. Quando me volto para sua narrativa, especificamente, para seus contos, percebo que essa experimentação ocorre de modo diverso, multifacetado. Formalmente, assim como tematicamente, Rawet foge e rebate os modelos.

<sup>1</sup> A partir desse ponto, todas as citações do conto analisado serão referenciadas, apenas, com o número da página.

O flerte com outros gêneros como o Romance e a Poesia, a auto filiação de sua narrativa a conceitos introduzidos pelo próprio Rawet – como o conto/novela de “Raiz quadrada de menos um”, por exemplo –, a criação de narrativas em que as atmosferas giram em torno da palavra ideal, o encadeamento narrativo imposto pela excessiva citação de contextos narrativos literários e extraliterários são algumas das materializações dessa literatura de experimento. Ao negar uma tradição de um conto constituído de maneira linear, o artista se insere em meio à tradição criando o seu próprio espaço de localização. A minha proposição gira em torno das investigações dessas singularidades.

O passo seguinte será construído em torno do conto “BRRKZNG: pronúncia – bah!”. Reforço, no entanto, que essa segunda parte do texto está subdividida em dois momentos. O primeiro esboça o argumento em torno do poema de Carlos Drummond de Andrade, “A palavra mágica”, lido como documento matriz e horizonte composicional do conto de Rawet<sup>2</sup>. O segundo analisa propriamente o conto rawetiano atrelando a sua realização ao *ato poético* de Drummond, ao mesmo tempo em que vincula a sua construção ao que estou chamando de conto degenerado.

## 2. Um conto degenerado

Não faço versos. Sou poeta, um homem que me dá a visão autêntica da realidade, inacessível ao homem de ciência; uso, e uso mal, o mais fino instrumento de representação do mundo: a palavra. (Rawet, 1972, p. 8)

Em “BRRKZNG: pronúncia – bah!”, a procura pela palavra mágica, e pelos supostos efeitos que a mesma possui, serve de mote para a criação do conto mais extenso da coletânea *Que os mortos enterrem os seus mortos*, 1981. De forma aparentemente caótica, Rawet discute noções do maravilhoso (Propp, 2001; 2002) e constrói um conto bem humorado sobre experimentações em torno da linguagem, o que sempre esteve presente em sua narrativa ficcional, mas, agora, de maneira hiperbolizada no afã da busca pela palavra misteriosa, testada ao longo de toda a diegese.

### 2.1 Um poeta no meio do caminho

Antes de prosseguir com o conto, é necessário um hiato. Nesse intervalo, é importante notar que, em 1977, o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade lançou duas coletâneas de poemas: *A visita* e *Discurso de primavera e alguma som-*

<sup>2</sup> Aqui, penso na ideia de matrizes desenvolvida por Lopez. Para a estudiosa: “As matrizes mostram-se de forma principal quando se ligam ao modo de formar; quando textos ou elementos de um texto – temas, motivos, seqüências, cenas, personagens, marcas do espaço, do estilo etc. – enraizam a (re) criação que se afirma com originalidade e autonomia ao integrar outro contexto” (2002, p. 48).

bra<sup>3</sup>. Essa última, a que mais me interessa, recolhia poemas publicados em sua coluna no *Jornal do Brasil*, em anos anteriores.

Dessa seleta, chama à atenção o poema “A palavra mágica”, que transcrevo a seguir:

A PALAVRA MÁGICA

Certa palavra dorme na sombra  
de um livro raro.  
Como desencantá-la?  
É a senha da vida  
a senha do mundo.  
Vou procurá-la.

Vou procurá-la a vida inteira  
no mundo todo.  
Se tarda o encontro, se não a encontro,  
não desanimo,  
procuro sempre.

Procuro sempre, e minha procura  
ficará sendo  
minha palavra. (Drummond, 2015, p. 854)

Formado por três estrofes, o poema reproduz a atmosfera de procura vinculada ao ato do desencantamento. No último verso da primeira estrofe, o eu lírico assume a voz da ação: o gesto de procurar, selado pela resolução da procura. Mais do que a própria palavra, responsável por abrir e fechar o poema, em processo de circularidade, a procura ganha espaço na composição e passa a caracterizar esse movimento dinâmico: ela ainda encerra a segunda estrofe e inicia a terceira.

O poema, de construção simples e vocabulário corriqueiro, repetitivo, aponta, por outro lado, para as dificuldades e desafios do eu lírico. A primeira delas se configura na informação de que o alvo da procura dorme em meio a uma atmosfera formada por mistério, nebulosidade (a meta é a palavra que dorme na sombra), pelo extraordinário e, por tudo isso, pelo encantatório.

Desencantar aquilo que dorme, prerrogativa do herói, com ou sem o auxílio de um doador, exige a senha, materializada em forma de palavra: a *abracadabra* da literatura empenhada no efeito do maravilhoso. Nesse caso, a palavra mágica se confunde com a palavra, a senha, que poderá resolver o conflito do herói<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Há alguns descompassos com relação ao nome da primeira edição desse segundo livro. É possível encontrar a informação de que a obra se chamou, apenas, *Discurso de primavera*. O título acrescido do complemento “e alguma sombra” seria, assim, uma característica da segunda edição, publicada em 1978, pela José Olympio.

<sup>4</sup> Para Sant’Anna: “A poesia de Drummond se refere a ‘inquérito’, ‘busca’, ‘segredos’, ‘símbolos’, ‘mistérios’. Em um dos poemas indaga: ‘trouxeste a chave?’, e ele mesmo diz: ‘é mal dos enigmas não decifrarem a si próprios’. Também assevera ‘o enigma tende a paralisar a leitura’, a compreensão do texto, portanto, há que decifrá-lo” (2014, p. 104). Por extensão, o dilema do eu lírico é o mesmo que o escritor enfrenta.

Em Rawet, a fixação pela palavra *abracadabra* pode ser encontrada em diversos contos e ensaios. Aqui, vou me ater ao fato de que o escritor se dedica a esta expressão influenciado por um ensaio de Jung, “Os sete sermões aos mortos”, de 1916, em que o mesmo toma conhecimento do termo Abraxas.

Em um trecho de *Eu – Tu – Êle*, Rawet denomina o texto jungiano como um “[...] poema belíssimo, escrito em transe nada místico” (1972). Partindo para uma defesa daquilo que o psiquiatra começava a produzir, desde então, Rawet enxerga nessa produção uma possibilidade de justificativa para os seus experimentos e reflexões:

E é no reino de Abraxas que se localiza a possibilidade de uma teoria da sexualidade. Abraxas, hermafrodita, porque nada impede ao homem pensar a relação sexual com um homem, nada impede à mulher pensar a relação sexual com o homem, pensar a relação sexual com a mulher. Abraxas que me encantou há dias com a tentativa de alterar o plano de uma novela: Schlimazel Mensch. (Rawet, 1972, pp. 28-9)

**É importante notar que o termo Abraxas, na cosmologia gnóstica, apresenta a sua formação com as sete letras que compõem e representam os sete nomes dos astros clássicos: Sol, Lua, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno. Ao tomar conhecimento do pequeno tratado de Jung, Rawet se apropria da figura do deus que se coloca acima de outras duas, o Deus e o Diabo cristãos.**

A partir daí, essa figura, que combina todos os opostos num único ser, será utilizada em muitos outros momentos por Rawet. Ao representar a não dualidade e, por extensão, o assexuado (o hermafrodita), Abraxas se torna o degenerado por excelência. A composição do nome, no grego, guarda uma relação numérica com o resultado de uma soma cujo resultado é 365, referência aos dias do ano. Mais uma vez, nome e número se combinam na obra desse que, também, exerceu o cálculo como profissão.

Esse aparte em torno de Jung vincula-se ao que estou discutindo porque o termo Abraxas pode estar na origem de *abracadabra*, a palavra capaz de operar a mágica, principalmente no conto maravilhoso.

Voltando à composição poética, o poema de Drummond está calcado na procura. A figuração do verbo procurar está presente em quase todos os versos. A locução verbal “ficará sendo” aproxima, então, procura e palavra.

A primeira parte da locução, o verbo ficará, na terceira pessoa do singular do indicativo, variante do infinitivo ficar, é sintomática. O indicativo é um modo verbal que se presta para chapar a ação como fato real. Utilizado sozinho, mesmo indicando uma ação futura, se configura no plano da garantia de que o ato será realizado.

Mas, no verso, o verbo vem formulado em conjunto com uma conjugação de outro verbo, o ser, no gerúndio. Isso significa dizer que o verso de Drummond aponta para um processo de transformação, pois, ao reunir a perspectiva do futuro com a do processo em continuação, seladas no instante de utilização dos verbos, demarca o tempo presente e, ao mesmo tempo, o estado de constância da resolução. Ou seja, na medida em que o eu lírico decide e pronuncia a sua descoberta, a transformação já se encontra em processo de acontecimento.

A locução quebra o caráter de possibilidade do futuro do presente ao utilizar o gerúndio. O resultado soa assertivo.

Mesmo sem definir trajetórias, um poema em torno do caminho do caminhante aproxima a poesia do Drummond e a prosa de Rawet. A palavra mágica é a senha de um mundo mais poético, reside entre o efeito e o projeto subjetivo do eu lírico.

O eu lírico, logo na primeira estrofe, mobiliza um vocabulário que remete ao maravilhoso. A palavra que dorme na sombra de um livro raro impõe um desafio, a fórmula do seu desencantamento. Nessa fórmula, reside o código da vida, do mundo. Instado, ao herói cabe a decisão pela busca, deslocamento e pesquisa do antídoto cuja função é desencantar aquilo que dorme, a palavra.

A última estrofe encerra o poema de maneira reveladora, esperançosa e humilde no reconhecimento da busca, da trajetória. Mais que a descoberta ou um possível caminho de chegada, o eu lírico compreende a magia da pesquisa.

Sem me estender mais no poema de Drummond, preciso dizer ainda que, em 1977, Samuel Rawet publicou o ensaio “Drummond: o ato poético”, no *Suplemento Literário de Minas Gerais*. O texto servia de resenha para a sétima edição da reunião da obra poética de Drummond, lançada um ano antes, pela José Olympio Editora, a mesma que publicara o primeiro livro de Rawet. Sem poder afirmar a medida exata do contato de Rawet com as obras de 1977, é possível perceber que ele estava profundamente tocado com os versos do mineiro, escritor que lhe permitia concluir que “o poeta ilumina com sua escuridão” (Rawet, 2008, p. 184).

Nesse sentido, a antologia poética do poeta itabirano, de 1976, se prestou para que Rawet repassasse a obra poética do poeta, num primeiro momento; e alinhasse o que estava chamando de “ato poético” ao seu próprio projeto de literatura, num segundo. Era esse lirismo não “fresco”, autêntico, nas palavras de Rawet, o responsável por fazer do poeta uma figura de revelação. Desse modo, o contista elege o poeta mineiro como exemplo síntese do que queria produzir: “Enquanto no verzejador há sempre o acanhalamento da carga afetiva alheia, porque a própria é inexistente, o Poeta tem junto ao *ato poético* transbordamento, um respeito emocional pela palavra que brota” (Rawet, 2008, p. 185, grifos no original).

Para definir o ato poético na poesia de Drummond, sem explicar algum método mais ortodoxo, Rawet pinça versos de livros que vão da estreia do poeta em *Alguma poesia*, de 1930, ao *Fazendeiro do ar*, lançado em 1954. Até a publicação da sétima edição da reunião, ainda saíam da lavra de Drummond *A vida passada a limpo*, em 1958; e, *Lição de coisas*, em 1962. Por tudo isso, meu texto hipotetiza que o poema e a obra de Drummond se apresentavam de maneira fulgurante no horizonte intelectual e literário de Rawet.

Sobre uma relação mais próxima entre os dois escritores, figura um processo legal movido em parceria com Autran Dourado, no ano de 1970, contra a Editora Bloch. O imbróglie editorial envolveu a publicação, pela empresa carioca, de um compêndio com trechos de obras dos escritores sem o pagamento de qualquer direito autoral. À época, os dois escritores mineiros, mais velhos que Rawet (Drummond com 68 anos e Dourado com 44), possuíam alguma relação com o jovem contista de 34 anos, a ponto de os três se mobilizarem por essa causa.

Segundo dados de matéria jornalística da época, a causa foi vencida no Supremo Tribunal Federal (Luta Democrática, 1976). Mesmo reconhecendo a curiosidade do ato e a importância que ele apresenta para o projeto literário que Rawet passa a encampar a partir do final da década de 1960, não investigarei esse episódio de maneira exaustiva. Passo, agora, ao conto de Rawet antes que o nome e a obra de Drummond se configurem como pedras no meio do meu percurso argumentativo.

## 2.1. “BRRKZNG: pronúncia – Bah!” ou um conto drummondiano

Em 1977, Samuel Rawet publica o conto “BRRKZNG: pronúncia – Bah!” na primeira edição da *Revista Escrita Livro*. É possível estabelecer relações entre esse conto, de título impronunciável, e o poema drummondiano. Ou seja, aqui, leio o poema como documento matriz do conto de Rawet.

O conto encerra a coletânea e, de forma simbólica, a carreira do contista. Em muitos aspectos, chama à atenção, mesmo antes de sua leitura: o título impronunciável, a disposição em um parágrafo que, em extensão, ultrapassa os outros dezessete contos do livro, além das muitas marcações em caixa alta e em itálico. Dentre tais marcações, avultam os neologismos ou sequências de letras e sílabas desconhecidas em português.

Desses aspectos objetivos, o título abre a sequência e cumpre perfeitamente o papel de não informar, não dar pistas ao seu leitor. A primeira palavra, BRRKZNG, não apresenta precedentes em língua portuguesa. Entre o neologismo e a prosopopeia, a construção sem vogais liga-se a um segundo termo, o substantivo abstrato “pronuncia” e a interjeição “bah”, servindo de base para uma suspeita inicial de que se trata de uma investigação fonética/fonológica.

Ao utilizar a interjeição em muxoxo, esse caminho investigativo, retirado do título apresenta o dado de encontrar-se, nesse ponto, malfadado. A expressão de enfado encerra a construção do título. O “bah”, muito utilizado na região Sul do Brasil, por exemplo, carrega em si outras possibilidades: “originária do espanhol platino, a expressão seria sinônima de “Barbaridade” (Ferreira, 1986, p. 219) e pode denotar espanto, curiosidade, indignação etc.

Passado o título, a frase de abertura do conto remete ao cotidiano que será interrompido por movimentos insólitos. O evento que quebra a rotina da protagonista é uma topada do dedo mindinho no armário do banheiro. O palavrão motivado pela dor, além de interromper a sequência casual dos gestos, surge como lenitivo inesperado, mas confortante.

Depois de se vingar chutando o armário do banheiro com o dedão do outro pé, “que também urrou” (p. 392), resolve levar adiante um projeto antigo: “[...] descobrir a palavra mágica mais poderosa do que todas as palavras mágicas que conhecia, inclusive abracadabra” (p. 392). A frase, ensaiada em frente ao espelho, será desenvolvida ao longo da narrativa.

Na varanda, depois de mexer com algumas samambaias e esticar-se na espreguiçadeira, a constatação de que a palavra mágica não seria uma palavra difícil. Aquela, carregada de magia, seria mais difícil que esta. O objeto de descanso será

um dos pontos de retorno e ligação da narrativa primeira e das micronarrativas inseridas nesta narração.

Adiante, o esboço do projeto da palavra mágica:

Começou por achar que devia ter mais de doze sílabas sem a tapeação do hífen. Fixou-se em vinte e duas sílabas, simplesmente porque dois mais dois são quatro, e dois mais dois, sem o mais, são dois dois, o que não é tão óbvio. (p. 392)

Desse plano inicial, para criar uma palavra mágica, será necessário questionar o signo linguístico. A lógica aparente deverá ser chamuscada em busca do objeto de pesquisa.

O campo da magia e os efeitos provocados pela palavra mágica, quebrar encantos e desfazer feitiços, remetem ao conto maravilhoso em uma de suas variações: o conto de fadas. Essa palavra, ignorando-se a pesquisa enciclopédica, seria inventada:

Com vinte e duas sílabas e um bom arranjo de vogais e consoantes era mínima a probabilidade de obter uma já existente em qualquer língua. Primeiro porque as línguas que davam palavras mágicas não tinham lá tantas sílabas juntas, e as que tinham estavam há muito tempo desmoralizadas porque se mostraram chinfrins na matéria. (pp. 392-393)

A empresa não será de simples realização porque a palavra mágica, além de mais difícil, é mais forte que qualquer outra.

Retorcendo-se na espreguiçadeira, a personagem continua o diálogo com a samambaia e admite que a empreitada persecutória é complexa. Da movimentação da planta, extrai uma sequência para a conversa com o vegetal: “As hastes se agitaram de leve. Houve oscilações de folhas [...]. Compreendeu que a combinação de vogais e consoantes tinha que ser ininteligível. Pensou em palavras simples, mesa, cadeiras, pão, folha, irmão, pai, mãe” (p. 393).

Na busca pela palavra mágica, a observação dos conceitos pré-estabelecidos desconsidera uma visada sentimental. Outro aspecto a ser considerado: saber o significado, quando se ouve a palavra, é uma característica inteligível da própria palavra. Nesse caso, o conhecimento ganha uma qualidade de negação do encanto, que reside no desconhecido.

Ainda no plano do ideal, a personagem chega a mais um efeito que a palavra mágica deverá possuir: “[...] o encanto de dissonâncias, de ruídos, de asperezas, tinha que despertar nostalgias por exóticas complementaridades” (p. 393). Acrescenta-se a esse efeito a abrangência sonora, sinestésica, que o termo possui e o poder de atuação dessa qualidade na ativação da memória da protagonista.

No momento de definir os reinos maravilhosos, criados por essa palavra, cita eventos naturais. As imagens, marcadas por beleza e simplicidade, compõem um quadro de efeitos que se se espera dessa palavra mágica:

Qualquer coisa como uma nuvem vista em um amanhecer sobre a baía. Claridade sobre as águas. Ondulações na superfície. Sucessão de reflexos nas dobras líquidas. Uma nuvem cinza boiando no horizonte, enorme. Gradações de cinza. Áreas compactas. Áreas ralas. Leve fumaça de nuvem nas bordas. No canto inferior, à

direita, um risco horizontal ilumina o vazio. No canto superior à esquerda um círculo de luz avermelhada parodia o sol. E as dobras da água se justapõem às dobras de nuvem, articulando cinza e fogo. (p. 393)

Neste ponto, o corpo físico da personagem se mantém na espreguiçadeira. Em tal passagem, pela primeira vez, os efeitos possíveis de uma nuvem prendem a atenção da protagonista. Destaca-se que o vocábulo “nuvem” aparecerá em outras passagens do texto, somando catorze ocorrências.

Mais adiante, outra definição: palavra mágica, além de ininteligível, deveria ser outra coisa. Desse modo, realiza uma pausa para uma expansão da definição da palavra inteligível. Assim como mesa, cadeira, pão, folha, irmão, mãe e pai, outra é definida nesta dimensão:

**Copo**, palavra. Copo, objeto. Copo, duas consoantes, duas vogais, um certo som fácil de adivinhar. Copo, tronco de cone invertido, quase cilindro, de vidro, um círculo de vidro no fundo, transparente, uma circunferência lapidada em cima, tonalidades de cor em função da luz e dos objetos à volta. Duas sílabas, vidro modelado pelo fogo. (pp. 393-394, grifo meu)

Nessa passagem, mais uma vez, o teste do já conhecido e a verificação de que o conhecimento pré-estabelecido se revelará inútil na invenção da palavra mágica se realizam novamente. A conclusão a que se chega é que a palavra inteligível, destituída de magia e oposta à palavra mágica, possui diversos sentidos e significados.

A referência ao espelho, outro objeto muito presente no conto maravilhoso, é constante no conto de Rawet. Desse modo, a personagem vai ao espelho do armário e escreve numa folha de papel copo e laranja, em caixa alta. O experimento gira, agora, em torno das possibilidades de leitura da imagem:

Achava que teria de ler o inverso do que punha diante da porta do armário. Mas ao inverter o papel observou que leria a imagem de uma inversão. Portanto OPOC era a imagem do inverso da palavra. A imagem de COPO seria COPO, se o papel não tivesse espessura, e se escrevesse no próprio espelho com o dedo ou com algum pincel. Não haveria distâncias entre palavra e imagem. Ou a distância de uma infinita ilusão. (p. 394)

O teste da visualidade e da texturização das palavras antigas provoca uma reflexão responsável por retroceder a narrativa para uma cena ocorrida há dias, em uma rodoviária. A cena é a primeira micronarrativa inserida na narrativa primeira, a da busca pela palavra mágica. O primeiro homem, a protagonista, observa um segundo homem que, por sua vez, observa um terceiro homem que, igualmente, observa algo. Uma visão do terceiro homem, aquele que observa algo e que é o alvo de observação do segundo homem e, por conseguinte, do primeiro, é oferecida a seguir:

O outro agitava-se, ajeitava a gola, deslocava a gravata, desabotoava o paletó, virava-se de lado, ia até a banca de jornais, passava pelos guichês de passagens,

voltava ao ponto de partida em que qualquer coisa era esperada por um homem que o observava enquanto ele era observado. (p. 394)

São negadas maiores informações sobre as motivações das três personagens para observar. Porém, o trecho seguinte é muito rico em possibilidades. Uma mulher se aproxima do terceiro homem. Pela narração, esboço uma possibilidade: o primeiro homem demonstra espanto e alegria, o segundo homem procura compreender o espanto e a alegria do primeiro, além da gesticulação deste com a mulher, já denominados, pelo narrador, de casal, termo que não especifica a relação mantida pelos dois. Subitamente, o segundo homem deu as costas e se aproxima da escada. Antes de desaparecer, olha o casal. Abaixo, encontra-se a visão do segundo homem, via protagonista, cuja perspectiva é guiada pelo narrador:

As mãos gesticulavam em posições precisas e os dedos se ajustavam numa rápida sucessão de formas. Nenhum som. Alguma sílaba de homem, invertida, uma letra de observar sem a preocupação de eufonias, um fragmento de qualquer palavra que signifique mulher sem ser mulher, uma transcrição sonora, pseudo-onomatopéia, porque silenciosa de espanto e alegria, a escolha de algumas consoantes que as posições de mãos e dedos possam sugerir. (pp. 394-395)

A visão da protagonista o remete à sua busca pela palavra mágica, relacionada ao teatro mudo que observa. O silêncio experimentado na cena presenciada, somado ao desejo de descoberta, retoma a sua preocupação inicial. Além da já testada Memsfeopbdq, outras duas possibilidades surgem: Memesofeoapobediq e Qidebopacefosemem. A utilidade das mesmas como palavras mágicas é rebatida de imediato, pois são lógicas em excesso, de fácil estrutura de composição e, mais grave, não possuem mistério. Dessas constatações, surgem mais algumas características da palavra buscada: não é lógica em excesso, talvez, não lógica, a estrutura de composição e decomposição é difícil e possui mistério.

De volta à perspectiva inicial, a protagonista levanta-se e, pensando que se acrescentasse algum gesto poderia inventar essa palavra, começa o teste rigoroso da primeira alternativa.

O teste é seguido por um evento gravitacional: a queda de um fruto do mamoeiro plantado no quintal. A personagem observa que a repetição do teste não provocou outra queda dos mamões que “amarelavam nos mamoeiros” (p. 395). A palavra testada não é capaz de repetir o efeito. O evento da queda altera a sua percepção. Ao voltar para a espreguiçadeira, observa materialidades a sua volta. O conto intensifica a contemplação das possibilidades perceptivas da personagem. Adiante, nova tentativa e espera por um som. O evento investigativo não é bem-sucedido.

A algazarra provocada pela briga de duas galinhas toma a sua atenção. O primeiro encontro com esse animal, abaixo narrado, marca a entrada do bicho que, mais adiante, ganhará maior destaque na narrativa:

O olho da galinha sumiu de seu horizonte, e ouviu patas e bico se arranharem na madeira e no cimento. Depois, parece, a galinha da varanda resolveu atacar e disparou em cima da outra, ao lado do degrau. O cacarejar sumiu pela direita, caminho de entrada dos fundos da casa. (p. 396)

A repetição será empreendida na procura da posição correta capaz de lhe proporcionar a pronúncia da palavra mágica. O ritual será composto do deitar-se na espreguiçadeira, erguer-se bruscamente, ficar de sentados, pronunciar a palavra, recuar a perna esquerda e avançar a perna direita. A cena se repete acompanhada pela expectativa de um som vindo do mamoeiro.

A resposta estridente da cantilena de um amolador, “que devia estar na esquina” (p. 396), o incomoda na medida em que frustra as suas expectativas. Quando não esperava, mais um mamão se espatifa.

Ao deixar a espreguiçadeira, segue por um caminho de terras, entre moitas baixas, em direção ao mamão. Em mais esse evento telúrico e sinestésico, utiliza-se do mamão para a sua pesquisa:

Enquanto esmagava com os dedos algumas sementes ocorreu-lhe que nunca vira antes mamão maduro cair de mamoeiro, tinha a impressão de que mamão maduro apodrecia no pé. E o primeiro mamão, e este esborrachado entre a areia e o capim? Deixou correr pela palma da mão o aglomerado de bolotinhas brilhantes envolvido por uma pasta amarelada, gelatinosa. Estava de cócoras, a cabeça à meia altura da grade. (p. 396)

O evento interrompido pela visão do casario do outro lado da rua. Retorno ao mamão e ao contato com a terra vem em seguida:

O mato entre as rachaduras das calçadas reduzia-se a fiapos cinzentos de pó. Introduziu dois dedos na fenda, abriu o mamão, e estirou-o em leque com fatias irregulares. Alguns filetes leitosos escorriam sobre a casca esverdeada, e empastavam-lhe os dedos como goma. (pp. 396-397)

A narração, construída com elementos descritivos precisos, é capaz de recriar os efeitos do contato entre pele e mamão maduro. A movimentação ganha ares eróticos no dedilhar da forma oval do interior da fruta.

A observação, experimentação e análise dos dados concretos continuam. Racionaliza que o mamão caiu ao mesmo tempo em que alguém, dentro dele, pronunciou *Memsfeoapbdq*, sendo essa a ligação com o mamão, não com a palavra mágica.

O homem ergue-se, mais uma vez, e recorda-se de uma lembrança recente: na hora em que alguém pronunciou a palavra dentro dele, uma imagem da infância jorrou da sua mente: “Uma colherada de sementes de mamão engolida aos oito anos, e o medo de que aquelas sementes virassem mamoeiros em sua barriga com o tronco subindo pelo peito e os galhos saindo da boca” (p. 397). O ritual assustador, aos olhos infantis, relaciona-se à crença de que tais sementes podem ser utilizadas por suas substâncias curativas no caso de diversas enfermidades, a exemplo daquelas provocadas por vermes e lombrigas, o que não deixa de ter um respaldo na medicina vigente.

Retorna à espreguiçadeira, ergue-se, bruscamente, e repete o ritual. Mais uma lembrança, agora, a de uma bicicleta e de suas mãos firmes ao guidão.

Estira-se na espreguiçadeira. A posição é confortável e a visão percorre o ambiente. A tentativa de recordar é entrelaçada com a visualização objetiva. Mas as lembranças não surgem com facilidade. Cogita não as possuir mais.

A protagonista questiona a existência da palavra *memsfeopbdq* em outra língua e chega a uma conclusão que se soma às definições da palavra mágica: “palavra mágica andava sempre ligada a um certo ritual, a uma disposição do corpo e do ambiente” (p. 399).

Por isso, a sua reflexão gira em torno da manutenção das vinte e duas sílabas e dos testes com a expressão *memsfeopbdq*, de afeição consolidada. A conclusão da impossibilidade de verificar a existência da palavra em outros idiomas complica a empreitada, inviabilizando a palavra desejada:

Depois de consultar todas as enciclopédias e todos os eruditos de línguas vivas ou mortas, ainda restaria a hipótese de língua desconhecida, mal estudada, tanto viva como morta, língua não registrada, ou de transcrição difícil e duvidosa. Algum dialeto, alguma ilha da Polinésia, alguma gíria de bas-fond de metrópole mais civilizada. Mesmo constatada a existência de *memsfeopbdq* a coincidência não seria total. (p. 400)

Repete a origem da palavra e, novamente, uma galinha atravessa o seu caminho, tranquila e cacarejando, em direção ao mamão esborrachado junto ao muro. Destaque para a perspectiva da galinha:

Farta, a galinha deu meia-volta, escarvou a terra com as duas patas, sacudiu o pescoço separando as penas do dorso, curvou a cabeça para trás e abriu o bico como em gargarejo, a asa esquerda horizontal, a direita abaulada tendendo para a vertical, e disparou em direção à varanda. Não subiu o degrau de cimento. Ficou embaixo, com uma das patas no capim e a outra na terra. A disposição era agressiva. Agitando as asas, marchando sem sair do lugar, balançando o corpo em grande ansiedade, oscilando o pescoço em alta frequência, parecia que preparava um ataque. (p. 400)

O confronto anunciado é o da galinha com um papagaio de uma vizinha que aparece na cena sem maiores explicações. Novamente, um grupo de ocorrências da palavra nuvem: “Começou a mover a cabeça imitando o movimento da cabeça da galinha, e estacou numa nuvem. A forma da nuvem era a da galinha. Sem se mover a imagem agressiva da galinha, forma de nuvem, o agride” (pp. 400-401).

Volta a esticar-se. A reprodução da palavra mágica retoma. Neste ponto, o corpo começa a ceder ao cansaço físico. A constatação de que *Memsfeopbdq* era composto por palavras de sua língua e a consciência de que não conhece outras línguas podem confirmar que a busca por um resultado segue inútil, hipótese já aventada. A tentativa de relacionar a palavra mágica com a língua em uso, cotidiana, ajuda na continuação da pesquisa.

Relacionar a palavra copo com línguas desconhecidas (o búlgaro, o javanês e o finês), acaba servindo de mote na inserção de outra micronarrativa. A recordação envolve mais uma galinha cuja cabeça aponta de um copo redefinido como uma sacola plástica. Esse episódio, cuja galinha aparece como centro das atenções, envolve um mal-entendido entre o animal e os passageiros de um ônibus coletivo abarrotado:

No ponto um berro de mulher e um cacarejar. O último passageiro que subira apertara os embrulhos da mulher equilibrada junto ao degrau e revelara a galinha escondida no papel. O trocador fez parar o ônibus e queria obrigar a mulher a descer: a galinha não viajava. A mulher insistia em dizer que não havia galinha nenhuma enquanto a galinha cacarejava envolta em papel, e o passageiro que subira pedia passagem para o corredor. (pp. 401-402)

Diante do quadro de impaciência geral, a rememoração desse quiproquó ganha ares picarescos na reprodução dual do termo “galinha”, em menção ao seu uso popular no sentido de ofensa direcionada à proprietária do bicho. Nota-se, por outro lado, que o termo é utilizado, embora em menor escala, para definir o homem “muito volúvel que se entrega [deixa-se possuir sexualmente] com facilidade” (Ferreira, 1986, pp. 830-831).

A reprodução do vozerio seria esta: “Desce a galinha e fica a mulher, desce o passageiro e fica a galinha, fica a mulher, fica o passageiro, desce o cacarejar” (p. 402). O efeito bem humorado é obtido com a repetição dos verbos “fica” e “desce”, que estabelecem um cenário confuso de muitas vozes. O episódio segue rumo à conclusão evidenciando o tratamento jocoso recebido pela dona da galinha: “Uma voz estereotipada de boçal levou o episódio ao máximo de tensão. A palavra galinha com entonações cafajestes fez a mulher soltar um grito, e depois os soluços se mesclaram ao cacarejar” (p. 402).

O episódio não faz com que a protagonista analise esse aspecto, mas é possível notar os efeitos práticos do emprego de uma palavra. No caso, em forma de ofensa, o termo utilizado em diversos sentidos é capaz de provocar uma reação imediata e desesperada naquela que ouve. Esse efeito é possível devido ao caráter polissêmico do vocábulo e a configuração subjetiva daquela que a toma para si a insígnia ofensiva de mulher fácil. A recorrência polissêmica do termo sinaliza uma riqueza de significados, significantes e sentidos diversos.

Voltando à protagonista, a lembrança dessa passagem liga-se à visualização da nuvem que, do seu ponto de vista, ganha as formas de uma galinha. Os elementos concretos, aliados a sua imaginação, estão na base das recordações e das tentativas de buscar a palavra mágica.

Ao lembrar que a galinha não apareceu em toda a cena do ônibus (em trecho citado anteriormente, a personagem insinua que a galinha apontou a cabeça para fora da sacola), desequilibra-se na espreguiçadeira. O deslocamento provoca susto e excitação. Diante da possibilidade de excitar-se, a personagem vai experimentando as sensações da existência humana em suas dimensões físicas, psicológicas, fisiológicas e emocionais.

Na cena, a própria noção de espreguiçadeira como a de objeto utilizado para o descanso, lenitivo para a preguiça, começa a ser reinventada:

A mesma armação de madeira, o mesmo apoio dos pés, os mesmos dentes na parte de trás para regular a altura, a mesma cor de listras, talvez. Acomodou-se melhor, abriu as pernas e firmou os calcanhares sobre a última travessa de madeira encaçada pela lona. (p. 402)

Nesse caso, a palavra será responsável pela condução da experiência:

Tentou isolar uma palavra na situação em que se encontrava, mas não conseguiu. Eram torrentes de semifrases se superpondo em clima de tensão mental e contração corporal, sem deslocamentos. Mistura de rompantes líricos e palavrões em atmosfera de encantamento. A excitação composta de todas as lembranças de excitações deixou-o num estado em que começou a ser usado pelas palavras. Elas emergiam em blocos numa espécie de imperativos de movimentos. Assustou-se com a simultaneidade de imperativo e ação. Autômato perfeito. O corpo se sacudiu num transe coreografado, interrompido apenas pela nuvem em forma de cabeça de galinha. (p. 402)

Finalizando esse evento com um palavrão, questiona, ainda uma vez, se a palavra mágica pode ser um palavrão. E insiste: “Procurou ordenar os palavrões que conhecia, e constatou que eram poucos. Pensou em incluir alguma coisa de gíria pornográfica, mas invalidou o recurso” (p. 402). Assim, chega a mais uma característica da palavra mágica: “[...] não poderia depender de flutuações locais [e] tem sempre vinculação com o sobrenatural” (pp. 402-403).

A protagonista, por outro lado, começa a modalizar o uso do palavrão como palavra mágica com uma constatação que aquele possui certa eficácia. Em seguida, em mais um evento rememorado, exemplifica o raciocínio:

Um palavrão bem pronunciado em hora certa não deixa de ter um certo efeito mágico. Não conseguiu afastar o constrangimento. À entrada na casa do amigo, há tempos, tropeçou numa pequena estante da sala de visitas, e quando a mãe do amigo apareceu recebeu uma frase recheada de palavrões. A pancada fora na canela e a expressão do rosto quando a velha entrou com a mão estendida para o cumprimento era de extrema dor. A velha desmaiou e ele ficou dançando numa perna só no centro da sala, uivando, segurando a canela. (p. 403)

Destaca-se que, ao mesmo tempo em que lhe provoca dor e prazer, a palavra proporciona à mãe do amigo o constrangimento moral e a afetação física, extenuação que a leva ao desmaio. Por outro lado, na protagonista, ganha um tom prazeroso e quase se aproxima do efeito da palavra mágica.

A retomada de um evento que proporcionou a dor-prazerosa segue no âmbito do erótico. A imaginação da protagonista toma como ponto de partida a nuvem:

O feminino e o masculino assumem atitudes e feições de dança frenética no início e depois resvalam para movimentos em câmara lenta. Os palavrões se sucedem, mas há entre eles um intervalo de pudor e raiva; surpreende-se mesmo com a pronúncia silenciosa de alguns deles em intimidade terna e lírica, recheada de diminutivos. As perversões se sucedem em lentidão amorosa recobertas de um halo de terror que parece paralisar as palavras. Fêmea e macho esplêndidos se desdobram e se envolvem em contrações de membros e lábios. Fêmea e macho percorrem-lhe o corpo provocando retração das pernas e intenso movimento que antecede o gozo sem permitir-lhe o gozo. (p. 403)

Encaminhando para o final do conto, a palavra erótica sintetiza e distingue o humano. Erotismo e linguagem, de fato, atestam a singularidade da qualidade humana. A síntese da personagem em dois sexos opostos liga-se à imagem de

Abraxas. Essa relação, conforme disse anteriormente, vincula-se à palavra que é, ao mesmo tempo, códice e senha da vida.

A experiência de gozo e de dor, não apenas do âmbito do psicológico, segue na busca física e emprego de possibilidades corporais:

Gira na lona à procura de uma posição estável de braços, impossível no início, até que ergue os braços, os cotovelos dobrados na travessa superior, e entrega o corpo à concavidade da lona retesada; as canelas doloridas pressionam as travessas das pernas, e uma espécie de dor inversa sacode-lhe o corpo, anulação de gozo. (p. 403)

Concluído mais um ciclo de utilização da espreguiçadeira, volta para a varanda. Depois, segue até o mamoeiro. Nessa passagem, ocorre a recordação de mais algumas experiências marcadas pelo contato telúrico:

Estendeu a mão para baixo na intenção de recolher algumas sementes, mas viu os dedos retesados acima de sua cabeça esfarelado o ar. Elevou-se um pouco mais na ponta dos pés para arrancar uma folha do mamoeiro, e viu seu corpo de cócoras e suas mãos dilacerando talos de capim. [...] Decidiu sentar-se na grama mas se viu de pé. Resolveu ficar imóvel mas viu seu corpo se movendo tranqüilo pelo quintal. Sentiu fome e lembrou-se de umas bananas que comera ao acordar. Ainda havia algumas na cozinha. Vomitou com rapidez. Em meio à gosma alguns pedaços de banana mal digeridos. (pp. 403-404)

Na passagem, a construção cria uma série de paralelismos entre a palavra mentada e a ação realizada. A personagem, enquanto pensa uma coisa, realiza outra.

Com o destaque da vivência da fome e do asco, nota-se que o alimento regurgitado é alvo de desejo de uma galinha que surge para beliscar os pedaços de banana a seus pés:

Enxotou-a com um berro. Mas ela ergueu o pescoço, inflou, agitou as asas, um pequeno anel de sombra se formou junto às penas que ligam com o corpo, tique-taqueou com a cabeça em todas as direções, e semi cerrando as pálpebras começou a afagar suas pernas com o pescoço. (p. 404)

Em mais uma ocorrência, a figura da galinha expande os sentidos de uma matéria do excesso biológico. Agora, é o vômito, elemento regurgitado e engolido em seguida, a substância que serve para a pesquisa da palavra.

Ainda há tempo para a visualização da personagem da perspectiva da galinha outra vez:

As asas abertas de penas bem separadas, o pescoço oscilando da esquerda para a direita e da direita para a esquerda como à procura de ponto de ataque, as patas se revezando no apoio e na posição de ataque, as garras enrijecidas pelo ódio. (p. 404)

Além de ansiosa, a galinha é um ser que odeia. Talvez por isso, a pena (com o perdão do trocadilho) surge como outro sentimento experimentado pela protagonista: “[...] disse apenas um vem cá tranqüilo. O corpo da galinha se relaxou

de súbito, ficou apática por instantes, deu meia-volta e se esgueirou pela lateral” (p. 404).

O momento final do conto é de um lirismo sem alarde: “Olhou para o céu e onde antes vira uma forma da galinha havia apenas um amontoado de letras. Que se ordenaram em uma palavra: nuvem” (p. 404). O efeito desejado pela personagem não é concebido por ela. As engrenagens da maravilhosa fábrica de palavras mágicas, testadas ao longo de todo o conto, não são racionalizadas. A sua procura, por outro lado, se deu nas mais diversas formas e contextos.

### 3. Considerações Finais

À moda dos dialetólogos ou lexicógrafos do século XIX, a personagem é constituída em torno de sua busca pela palavra – mágica, a exemplo do eu lírico de Drummond. A procura agônica, mais que apresentar uma caracterização da personagem, ou algo em torno de suas funções, como diria Propp, oferece um material em que é possível enxergar laivos de um conto maravilhoso, mais especificamente, o conto de fadas.

Canonicamente, o conto maravilhoso é pensado como um gênero próximo da literatura fantástica, que se presta, inclusive, para defini-lo em parceria com o estranho, segundo Todorov (2003). O conto de Rawet degenera tais classificações e, para isso, se vale de campos distintos, tais como a escrita ensaística, a linguística, a teoria do conto e da literatura, além da poesia, para apresentar sua narrativa.

Utilizando o poema de Drummond como horizonte de composição, Rawet apresenta uma personagem cuja procura se encontra no início. Seria o ponto de partida do poema no âmbito da ação e dos experimentos em torno do fundo e da forma da palavra.

Nesse caso, a supressão de algumas funções, a exemplo do dano, inexistente no conto de Rawet, doador entre outros elementos, constrói um herói que já é apresentado vivenciando um conflito. Reside no fato de esse conflito se apresentar como um motivo poético de um poema contemporâneo esse caráter de trabalho com o gênero que Rawet adotou mais ao final da sua produção.

### Referências bibliográficas

- Andrade, C. D. (2015). A palavra mágica. In C. D. Andrade, *Nova reunião: 23 livros de poesia* (p. 854). São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Ferreira, A. B. (1986). *Novo Aurélio – Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- Gonçalves, L. J. (2012). *Que os mortos enterrem os seus mortos: A narrativa ficcional de Samuel Rawet*. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras. Três Lagoas: UFMS.
- Kirschbaum, S. (2004). *Ética e estética na obra de Samuel Rawet* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo.
- Lopez, T. A. (2002). A biblioteca de Mario de Andrade: Seara e celeiro da criação. In R. Zular, *Criação em processo: Ensaios de crítica genética* (pp. 45-72). São Paulo, Brasil: Iluminuras.
- Luta Democrática*. (9 de dezembro de 1976). Acesso em 15 de julho de 2017, disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030678&PagFis=62355&Pesq=samuel%20rawet>

- Propp, V. (2001). *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro, Brasil: Forense Universitária.
- Propp, V. (2002). *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Rawet, S. (1972). *Eu – Tu – Êle*. Rio de Janeiro, Brasil: Livraria José Olympio Editora.
- Rawet, S. (2004). BRRRKZG: pronúncia – bah! Em S. Rawet. *Contos e novelas reunidos* (pp. 392-404). Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Rawet, S. (2008). Drummond: O ato poético. In S. Rawet. *Ensaio reunidos* (pp. 184-187). Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Sant’Anna, A. R. (2014). Como ler a poesia de Carlos Drummond de Andrade. In A. R. Sant’Anna, *Entre Drummond e Cabral* (pp. 69-118). São Paulo, Brasil: Editora Unesp.
- Todorov, T. (2003). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva.

## Resumo

O mapeamento, a definição e a análise de um viés da produção ficcional de Samuel Rawet, que contempla a problematização do degênero literário, são os objetivos da proposta de doutorado em sua fase inicial. Intento, nesse sentido, um panorama que estabeleça o projeto estético do “degenerar-se” na obra rawetiana, considerando a sua produção narrativa, especificamente, a contística, a partir de 1956, com lançamento da primeira edição de *Contos do Imigrante*, até 1981, com a publicação de sua última coletânea, *Que os mortos enterrem os seus mortos*. Pautado na investigação inicial de nove contos, o trabalho visa as relações entre o conto degenerado – fruto de mecanismos do excesso; experimentos formais; e recorrências temáticas em torno de questões morais – e as discussões sobre a sua constituição e pesquisa epistemológica, empreendidos pelos narradores e personagens que compõem o corpus inicial. Para a realização desse texto, divido o escrito em dois momentos: no primeiro, estabeleço um panorama geral do projeto; no segundo, trago alguns elementos que permitem a inclusão do conto “BRRKZNG: pronúncia – Bah!” nessa chave de leitura.

## Abstract

The mapping, the definition and the analysis of a bias of the fictional production of Samuel Rawet, which contemplates the problematization of literary degeneration, are the objectives of the doctoral proposal in its initial phase. In this sense, I wish to build a panorama that establishes the aesthetic project of “degenerating” in Rawet’s work, considering his narrative production, specifically, the tales, starting in 1956, with the launch of the first edition of *Contos do Imigrante*, until 1981, with the publication of his latest collection, *Que os mortos enterrem os seus mortos*. Guided by the initial investigation of nine short stories, the work aims at the relations between the degenerate tale – fruit of excess mechanisms; formal experiments; and thematic recurrences around moral issues – and the discussions about its constitution and epistemological research, undertaken by the narrators and characters that make up the initial corpus. For the accomplishment of this text, I divide the writing in two moments: in the first, I establish a general panorama of the project; in the second, I bring some elements that allow the inclusion of the tale “BRRKZNG: pronúncia – Bah!” in this reading key.