

## Sistemas poéticos de inquérito A idéia de policial entre a poesia e a prosa de Roberto Bolaño

Doutorando Tiago Guilherme Pinheiro<sup>1</sup> (USP)

### **Resumo:**

Este texto se propõe a discutir o conceito de policial que aparece atribuído a certos textos do escritor chileno Roberto Bolaño, tanto na prosa como na poesia, exibindo a tensão existente entre essas duas modalidades discursivas no interior da produção desse autor. Nessa chave, retoma-se, dos escritos Edgar Allan Poe, tanto a narrativa policial como os ensaios sobre poesia, buscando mostrar como Bolaño se reapropria dos conflitos existente nessas duas séries textuais. Assim, buscar-se-á o modo estratégico como Bolaño formaliza um campo de problemas relacionados aos lugares de enunciação, de distribuição e de uso do discurso literário, pensando-os desde e em relação a regimes ditatoriais e estados dito democráticos. Para isso, contudo, a ideia de policial deverá ser retrabalhada para além das questões de gênero literário e ser assumida como um mecanismo de produção enunciativa.

**Palavras-chave:** Roberto Bolaño, Edgar Allan Poe, poesia policial, narrativa policial, democracia

Gostaria de trabalhar aqui a partir de um termo que tem ganhado alguma frequência nas leituras da obra do escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003) e que, parece-me, guarda uma possibilidade de não só entender certas dinâmicas de sua produção, mas também de transformar-se em um interessante recurso estratégico para compreensão de algumas condições de enunciação pertinentes ao fazer literário contemporâneo. Refiro-me à noção de “poesia policial” que aparece circular muito cedo na recepção de seus livros, ainda que o termo não tenha sido definido com rigor.

O estranhamento do termo “poesia policial” é compreensível, pensando principalmente em como esse qualificativo está normalmente associado a um tipo de narrativa com regras bem definidas (que, inclusive, permitem que o gênero se estenda nas contravenções dessas mesmas regras: basta pensar em Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, e uma infinidade de outros autores). Entretanto, observando o conjunto total dos livros de Bolaño, o termo parece exigir dignidade de pensamento, justamente por estar formado por essa associação estranha entre tipos de textualidades visto como distintos, e que já aponta, mesmo que a princípio intuitivamente, para a tensão propulsora dessa produção: a tensão constante, e em diversos níveis, entre prosa e poesia. Tensão presente numa poesia “antipoética” (para lembrar Nicanor Parra, uma das grandes leituras de Bolaño) fortemente ancorada numa estrutura narrativa; numa prosa que gira em torno de processos e condições de produções poéticas; na retomada de certos temas e personagens de seus próprios poemas, transformando-os em matérias de seus romances; na passagem que o próprio Bolaño faz da escrita de poemas para a de contos e romances, chegando mesmo ao abandono daquela (o último poema de Bolaño ao qual temos acesso foi escrito em 1998, o único daquele ano, que também é o da publicação de *Los Detectives Salvajes*), passagem que oferece matéria a essas mesmas peças em prosa, e que é constantemente referida na construção de um discurso autobiográfico que aparece em entrevistas e ensaios, oferecendo-lhe uma série de explicações, tais como, a maior facilidade para ganhar dinheiro com romances, maior oportunidade de concursos, sua idade e o fato de ser pai e esposo, etc.

Mais que pensar a poesia de Bolaño como aquilo que está circunscrito aos seus livros *Perros Románticos*, *Tres* e *La Universidad Desconocida*, gostaria de sempre ter em vista que esse termo reside no interior de todas as suas obras, inclusive pela elipse (em especial, em *Detectives Salvajes*). Não por acaso, o termo policial é aqui também central, não pertencendo a uma outra série, mas instalando-se em cruzamento com essa poesia elíptica. Se um conjunto de seus poemas pode ser classificado como “poesia policial”, então talvez fosse justo classificar *Detectives Salvajes* como um “romance poético-policial”, não no sentido corriqueiro de que sua prosa seja “poética”, mas pelo fato de que esse romance (mas não só ele) se estrutura em torno de poetas, que buscam outros poetas, escrevendo poesia e envolvendo-se com instituições ligadas a mediação e a circulação da prática e da produção poética (universidade, críticos, editoras, oficinas, etc), sem que, no entanto, quase nenhuma poesia seja de fato enunciada. Mais importante ainda: o próprio modo pela qual ele se organiza está intimamente ligado com estruturas temporais e questões de enunciação típicos da poesia. E inclusive 2666 não será se não uma resposta a um problema específico envolvendo o lugar discursivo indisponível (ou melhor: disponível apenas de maneira criminosa) para se relacionar com uma matéria temporal cuja gravidade não estamos dispostos nem somos capazes de enfrentar.

Por enquanto, contudo, gostaria de voltar à noção de “poesia policial”, na qual estabelecer o germe dessa problemática nesse dentro do tipo de discursividade que foi a porta de entrada de Roberto Bolaño no campo das letras. Isto porque essa etapa de sua produção tem sido rebaixada a uma espécie de erro, um fracasso (AYALA, 2008) algo que será “corrigido” pelo autor no momento em que passa ao gênero romances, gesto que aponta para tempos pós-poéticos (LEMUS, 2011), mostrando o triunfo de um sobre o outro etc, julgamentos que me parecem trocar a tensão que acima descrevíamos por uma espécie de dicotomia cômoda. Poderíamos dizer, do mesmo modo, que relegar previamente o uso da noção de “policial” como exclusiva de gêneros narrativos em prosa estabelece uma normatividade que busca colocar uma estrutura posta e não como um problema cujos avatares e formas de enfrentamento são aberta à contingência fundada por produções textuais em sua especificidade. Por isso, penso na *idéia* (na acepção de BENJAMIN, 1984) de policial. E se, como dissemos, em certos textos de Bolaño, a *idéia* de “poesia” e a *idéia* de “policial” estarem intimamente conjugadas, o problema se dá em saber qual a natureza dessa relação e como estabelecer uma porta de entrada para sua compreensão.

Esse posicionamento frente ao termo é reforçado inclusive pela resposta que o próprio Bolaño quando confrontado com essa noção de “poesia policial”:

*Yo creo que el primer autor de poesía policiaca fue Poe, no en sus poemas sino en sus cuentos, que poseen más densidad poética que sus poemas. La verdad es que lo que solemos llamar "policiaco" recorre toda la literatura, desde sus orígenes, y no es otra cosa que la búsqueda de la imagen del enigma y la posibilidad subsiguiente de descifrar ese enigma. La poesía religiosa es poesía policiaca, La poesía metafísica. La poesía simbolista. En realidad, lo policiaco, como especificidad, no existe. (DONOSO, 2004)*

Essa classificação está, sobretudo, ligada ao conjunto de poemas de *Los Perros Románticos*, o qual, na primeira edição do livro, estava agrupado sob uma seção intitulada “Detectives”. E, apesar daquilo da definição que Bolaño oferece – que o policial não seria outra coisa se não a busca pela imagem do enigma e a possibilidade de decifrá-lo –, o primeiro componente insistente desses poemas é justamente a paralisia imbuída na figura do detetive: ele não é investigador nem decifrador; está “*perdidos en la ciudad oscura*” (“*Los Detectives Perdidos*”), gemendo a todo o momento, ele volta “*al lugar del crimen/solo y tranquilo/como en las peores pesadillas*” apenas para sentar ao chão e fumar (“*Los Detectives*”). Os detetives são tipos cuidadosos, “*que procuram no pisar los charcos de sangre/y al mismo tiempo abarcar con una sola mirada/el escenario del crimen*” e, sobretudo, são abrumados e gelados, beirando ao congelamento, à imobilidade total (“*Los Detectives Helados*”). Não é só o detetives que para frente ao crime para contemplá-lo,

impassível, sem nada poder fazer, mas o próprio poema se detêm: é como se o crime não tivesse lugar no poema. Apenas temos alguns relampejos do lugar onde ele foi cometido – um quarto ou uma varanda –, mas o poema sempre se encerra nesse ponto, “*Mientras las agujas del reloj/Viajaban encogidas por la noche/Intermnable*” (“*Los Detectives*”), como se a própria temporalidade do crime não coubesse no ou num poema.

Duas questões – a do detetive paralisado e a da temporalidade de um crime – que tocam de perto a prática literária se pensarmos no papel simbólico-estratégico que a figura do detetive teve, em diversos momentos, ao longo da história da literatura ocidental. Como Bolaño mesmo lembra, o surgimento do policial não foi apenas a criação de mais um gênero literário, se não a de um modelo de procedimento de leitura e de escrita que perpassa (mesmo que retrospectivamente, anacronicamente) o modo como encaramos aquilo que chamamos “literatura”. E aqui o nome de Edgar Allan Poe retorna como precursor tanto desse procedimento como da chamada “poesia policial”.

Contos como “Os Crimes da Rua Morgue” e “A Carta Roubada” (e as leituras que foram feitas deles posteriormente) formalizaram uma espécie de analogia entre o trabalho do detetive e o do escritor/leitor, estabelecendo uma série de ações compartilhadas: investigar, analisar, decifrar, recolher pistas e sinais. Auguste Dupin, por exemplo, fornecerá inclusive uma imagem boêmia e espirituosa que será muito similar aquela que acompanhará o trabalho do escritor no imaginário coletivo.

Mas, mais que isso: o detetive constitui um modelo fundamental para a relação entre literatura e lei que se estabelece com aquilo que se chama “autonomia” do campo literário, ou, simplesmente, literatura moderna. Isto é, uma figura que possui uma relação com a lei, que pode tocá-la, mas não está inserida nela (diferente do policial, por exemplo). A literatura e o detetive possuem uma relação estratégica com o discurso do poder – podem enfrentá-lo, podem questioná-lo, justamente por não pertencer a ele. (Jacques Derrida irá explorar essa dinâmica em seu texto sobre Kafka. Cf. “*Préjugés - Devant la loi*”).

Essa estratégia discursiva do conto policial teve larga reverberação na literatura latino-americana do século XX, numa série que poderia incluir Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Júlio Cortázar e Ricardo Piglia. Com exceção de Borges (que era menos generoso com Poe), todos esses outros escritores reescreveram e se relacionaram, cada um a sua maneira, com um texto considerado modelo para esse tipo de narrativa: “A Filosofia da Composição” [1846]. Esse ensaio é, aliás, tratado como uma espécie de clássico da teoria do conto e da prosa, inclusive em cursos universitário ou ainda em oficinas de escrita criativa.

Para tanto, contudo, essa leitura só é possível através de um deslize, de um deslocamento silencioso. Essa é uma outra relação, menos evidente, que a noção de “poesia policial” estabelece com Poe. Porque, e isso é pouco lembrado, esse texto não trata de maneira alguma a questão da prosa. Pelo contrário, o procedimento ali descrito é o da construção de um poema, “O Corvo”. Aliás, o esforço de todo o texto é estabelecer uma especificidade da escrita poética, em total oposição ao romance ou ao conto, pensando na defesa de um novo espaço de enunciação, um espaço que não seja o da declamação expressiva romântica (ao qual Poe se opõe radicalmente), mas um espaço que permita uma nova racionalidade da poesia, espaço que será identificado com o recinto fechado, privado. Não à toa, é exatamente esse o espaço em que “O Corvo” se dá: o do escritório.

Foi uma vez: eu refletia, à meia-noite erma e sombria,  
a ler doutrinas de outro tempo em curiosíssimos manuais,  
e, exausto, quase adormecido, ouvi de súbito um ruído,  
tal qual houvesse alguém batido à minha porta, devagar.  
“É alguém”, fiquei a murmurar, “que bate à porta, devagar;  
sim, é só isso, e nada mais”. (POE, 1997)

Basicamente, Poe destacará quatro pontos que o pautaram para a produção de “O Corvo”: 1) a determinação do efeito que se quer causar; 2) a extensão do texto, que deve ser breve, para que se possa ler de uma só vez; 3) a produção específica de elementos estruturais (rimas, estribilhos, etc) que permitam intensificar o efeito proposto pelo poema e retê-lo na memória de quem o lê. Levem-se em conta os novos modos de circulação do texto literário (o jornal, principalmente) e de sua leitura (que passará a ser silenciosa), que o Poe tem em mente quando fala de uma nova racionalidade da poesia. A necessidade de se passar da poesia para a prosa ensaística não deve ser um dado menor aqui: mostra a própria necessidade de tematizar essa nova forma de circulação, forçar um novo espaço de enunciação, algo que não foi possível fazer a partir somente do texto poético. O fazer e a discussão das regras desse fazer permanecem dissociados discursivamente – impossibilidade que também será uma questão para Bolaño.

Parece-me que poderíamos ler os poemas de Bolaño como se esses levassem a sério o deslocamento sofrido por esse texto, questionando-se sobre a própria possibilidade de imaginar uma *poiesis* policial, de uma poética que esteja intrinsecamente relacionado ao procedimento policial, do modo como esse se estabelece como pretensão fundamento da própria linguagem (uma linguagem performativa perfeita, que funda sua regra ao mesmo tempo em que realiza o que faz, através da violência). Isso, é claro, apenas acaba ganhando sentido se pensarmos em que contexto de enunciação, em que estado da linguagem partilhada é que Bolaño se encontra.

É claro que o detetive ou policial não terão um mesmo estatuto que aquele concedido por Poe, ainda mais se levando em conta a experiência recente de uma ditadura militar seguida por uma democracia mal resolvida. Mas, e isso me interessa, nem mesmo o escritor ou a literatura poderão ter o mesmo estatuto de privilégio com relação à lei. (percebam que mesmo na obra de alguém como Ricardo Piglia esse privilégio se mantém, ainda que exclusivamente reservado ao escritor-leitor-detetive) Ou melhor: eles terão esse privilégio e isso será um grande problema.

Os detetives dos poemas de Bolaño não são agentes ativos que se contrapõe a uma ação criminosa. Assim como os escritores e a escrita literária, em seus romances, não são lugares de enunciação capazes de manter uma distancia da violência (social, estatal, criminosa, coletiva, etc.) visando denunciá-la, reservando um espaço intocável da linguagem. Muito pelo contrário: poetas, ditadores e torturadores são aqui figuras altamente vinculadas; o gesto artístico e a violência do poder estão sobrepostas, são uma só. Mais que buscar entendê-lo ou enfrentá-lo, os detetives buscam apenas não se contaminar, pisando com cuidado entre as poças de sangue e buscando contemplar toda a cena com um só olhar. Por fim acendem um cigarro. E isso é tudo. Mais do que reconstituir o crime, o detetive em Bolaño parece estar intrinsecamente ligado a ele: ele volta à cena do crime tal qual um criminoso faria. Talvez, o personagem que melhor sintetize esse detetive dentro das novelas de Bolaño é, talvez, Abel Romero, de *Estrella Distante*, um ex-policial que age agora como uma espécie de “mercenário”, eliminando indivíduos ligados a ditadura de Pinochet, não por justiça, mas por dinheiro – ainda que uma “justiça” apareça de forma tentadora e encobridora.

Dentro dos romances de Bolaño isso é uma constante: a busca pelo desvelamento do crime funciona como acobertamento de um crime ainda maior. Isso ocorre desde *Estrella Distante* até 2666. No caso de *Detectives Salvajes*, ainda que de forma meio trágica, meio patética, a solução do mistério coincide com o próprio ato criminoso, isto é, a morte da poetisa Cesarea Tinajero.

Assim, o sistema literário não está fora da lei: ele coincide exatamente com ela, é um “sistema policial”. É nesse sentido que as referências aos quadros Velázquez e de Van Eyck (que aparecem insistentemente em toda a seção “*Detectives*”) pode ser entendida: não como simples representação daquele que representa, do trabalho de representação, mas da possível convivência entre o crime que o autor busca trabalhar e sua própria atividade, na implicação daquilo que ele faz com aquilo que se encobre como violência.

Em um poema intitulado “*Policías*” (incluído em *La Universidad Desconocida*), Bolaño sintetiza essa cumplicidade já nos primeiros versos:

*Romeo y Julieta en un sistema policiaco  
Todo Dante todo Bocaccio todo Ariosto  
Marlowe en un sistema policiaco  
El fulgor oculto de Velázquez  
Acuático desértico arbóreo aéreo mi cuerpo en un sistema  
de comisarias y coches patrulla y la radio  
a medianoche  
sólo diciendo que algo marcha mal en el Distrito V  
[...]*

O sistema literário aqui é simplesmente substituído pelo sistema policial (instaurando o próprio corpo nesse sistema), não à toa citando uma série de obras que tematizam e estruturam o crime e a culpa, compartimentando e exibindo espaços de julgamento e de encarceramento. Poderíamos ver esse movimento como uma tentativa de instaurar uma descrição da própria situação do sistema no qual esse poema será captado, inserido e interpretado: uma situação em que esses espaços de circulação e captação não é um espaço vedado (algo que estaria dentro do paradigma vinculado a certa noção de “censura”, como a proibição do dizer), mas pela distribuição, inclusive generosa, desses espaços discursivos, como “lugares de expressão”. Seria necessário desenhar toda a ligação dessa destruição dos espaços que descreve Bolaño em sua obra com a mudança de certo paradigma envolvendo a recepção das obras literárias no período chamado “democrático”. Se, como diz AVELAR (2003), o fono-etno-logocentrismo perpetrado pelos autores do *boom* latino-americano residia em sua busca por uma espécie de “linguagem própria” identitária, uma restauração adâmica daquilo que antes havia sido negado, poderíamos dizer que esse problema do fazer literário no interior de um mecanismo democrático se traduz na criação de espaços de expressão como garantia de uma liberdade e legitimação do sistema. A literatura e a poesia seriam resignificadas e estabelecidas dentro dessa cadeia de legitimação.

Podemos dizer que a metonímia perfeita para esse mecanismo pode ser encontrada naquela clássica fórmula que conhecemos tão bem pelos seriados norte-americanos: “Você está preso. Você tem o direito de ficar calado. Tudo o que você disser poderá e será usado contra você no tribunal”. A questão dessa fórmula é que ela ocupa toda a tentativa de enunciação possível. Não censurando, mas transformando toda a ação em ação que reitera uma lei: se você fala, sua fala será enquadrada como prova de seu crime; se você se cala, você está igualmente cumprindo o lugar oferecido pela lei. E mais importante: ambos são oferecidos como direito. (E talvez devêssemos entender a confissão arrancada pela tortura não com a suspensão desse direito, mas como sua hipérbole, em chave trocada. Não à toa, um sempre acaba convivendo com o outro).

Essa garantia perversa do lugar de enunciação aparece, tanto na poesia como na prosa, ligada ao espaço do quarto. Se Poe reivindicava lugar simbólico que garantiria os efeitos propostos pelo texto poético, Bolaño o retoma como espaço do crime e da legitimação social oferecida por essa poesia. Essa operação é visível no primeiro capítulo de *La Literatura Nazi en América*, aquele que contempla a fundadora do campo literário nazista argentino, Edelmira Mendiluci. É justamente ela quem levará Poe (ou melhor, uma certa apropriação desse texto de Poe) às últimas consequências: lerá “Filosofia do mobiliário” (esse irmão gêmeo pouco lembrado de “Filosofia da composição”, no qual Poe descreve todo o ambiente de um quarto ideal para a leitura e produção de poesia) e transformando-o num quarto concreto, numa espécie de instalação artística que segue a risca todas as instruções do escritor norte-americano. A busca pela abertura para um novo pensamento da linguagem, tal como Poe propunha, aqui é resignificado em um lugar de ostentação aristocrática e de auto-legitimação da figura do “escritor” e do “leitor”.

Essa me parece ser a imagem mais perfeita e sucinta daquilo que ocorre em *Literatura Nazi*. Se lermos esse livro com cuidado, percebemos que seus personagens não estão exatamente engajados com a causa ariana ou algo parecido. Sua compreensão dos princípios hitleristas é quase nula e bastante inativa. O elo de ligação às vezes sequer é explicado. Mais que isso, o discurso

nazista é uma mediação para a entrada no interior do campo literário. Não existe forma propriamente totalitária aqui: o que existe é um grupo de autores em busca de um lugar de enunciação que lhe garanta legitimidade e segurança de saída e, talvez surpreendentemente, esse discurso é o literário-poético. Lembre-se, por exemplo, que é a possibilidade de fazer sua “arte pura”, em nome de sua liberdade artística que Hoffman, o poeta-torturador que encerra *Literatura Nazi*, se vincula ao regime de Pinochet e não o contrário. Não à toa seu formato é o enciclopédico: Bolaño parece ironicamente oferecer o lugar de segurança medíocre que esses autores tanto buscam.

Nos poemas, serão os detetives que contemplaram essa cena de violência com certa indiferença. E em *Estrella Distante* e em *Nocturno de Chile*, não será outro o lugar em que acontecerá, indistintamente, o crime e a poesia, seja no quarto com as fotos das mulheres torturadas de Wieder, seja no salão dos saraus da vanguarda chilena, compartilhado pela polícia secreta para seus interrogatórios.

Não por outra razão a solução oferecida por *Detectives Salvajes* é a fuga e a perseguição. Enquanto aquela suposta pluralidade democrática de vozes, aqueles 50 e tantos personagens-poetas que oferecem seu depoimento, estão nivelados por uma estrutura de enunciação sob a forma de inquérito, os dois únicos que de fato agem, que se colocam em movimento, são aqueles que nunca aceitam esse lugar, isto é, Ulises Lima e Arturo Belano.

O que seria então uma poesia policial? Seria não a poesia no seu limite, a poesia em seu último suspiro, mas a poesia que se localiza em seu próprio fundamento, em sua própria possibilidade, na própria oferta que se faz a escrita poética, como possibilidade dada de antemão, isto é, a poesia que se estabelece a partir de um direito à poesia ou mesmo um direito à literatura. É a poesia da violência da fundação do direito poético.

Em Bolaño, a violência consiste na própria existência previa de um lugar de enunciação privilegiado que se chama “poesia” ou “prosa”, um lugar que a dá um lugar de segurança antes mesmo da própria produção poética ou literária.

Se Bolaño se retira do terreno da poesia, não é porque o romance esteja livre desse problema: ele apenas permite que tais espaços e tais garantias sejam tematizados quase que a exaustão. Se num primeiro momento, não é possível fazer poesia sem fazê-lo por direito, sem que nossa linguagem esteja subordinada a uma liberdade de expressão que a põe num mecanismo hermenêutico de legitimação desse direito (e será preciso pensar no que significa uma linguagem que bloqueia um discurso que está fundamentado no fato de um fazer na linguagem a linguagem justamente pelo fato de permiti-la), o romance de Bolaño permite localizar o modo de funcionamento desses mesmos mecanismos.

Por outro lado, e isso é um ponto fundamental, quando esses mesmos romances buscam responder a esses mesmos problemas, suas estratégias são muito próximas daqueles elementos que associamos a própria matéria poética. Bolaño nunca abandonará o horizonte emancipador que se estabelece a partir de duas figuras que ele sempre associará a poesia, isto é, a possibilidade de uma coletividade e o trabalho com o tempo.

## Referências Bibliográficas

- 1] AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- 2] AYALA, Matías. “Notas sobre la poesía de Bolaño”. In: *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- 3] BENJAMIN, Walter. *A Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- 4] BOLAÑO, Roberto. *Estrella Distante*. Madrid: Anagrama, 2006.
- 5] \_\_\_\_\_. *Nocturno de Chile*. Madrid: Anagrama, 2006.
- 6] \_\_\_\_\_. *La Literatura nazi en América*. Seix Barral, 2005.
- 7] \_\_\_\_\_. *Los Detectives salvajes*. Madrid: Anagrama, 2006.
- 8] \_\_\_\_\_. *Los Perros românticos*. Barcelona: Acantilado, 2006.

- 9] \_\_\_\_\_. *La Universidad desconocida*. Madrid: Anagrama, 2010.
- 10] DERRIDA, Jacques. “Préjugés - Devant la loi”. In: *La Faculté de juger*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- 11] DONOSO, Pedro. “Entrevista a Roberto Bolaño”. *Deriva: Revista digital de literatura y cine*, 21 de abril de 2004. Disponível em <http://www.deriva.org/entrevistas/entrevistas.php?ID=5>. Último acesso em 04 de agosto de 2011.
- 12] LEMUS, Rafael. “Los Detectives Salvajes, de Roberto Bolaño: una relectura crítica”. *Letras Libres* nº117. México: Junho de 2011.
- 13] \_\_\_\_\_
- 14] POE, Edgar Allan. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.

---

i **Tiago Guilherme PINHEIRO (Doutorando)**  
Universidade de São Paulo (USP)  
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada  
[tg\\_pinheiro@yahoo.com.br](mailto:tg_pinheiro@yahoo.com.br)