

Ao redor de um enigma: a estética da dor em *Meridiano de sangue e Hiroshima*

MARCOS VINÍCIUS LIMA DE ALMEIDA *

RESUMO: Esse ensaio parte da leitura de dois livros, *Meridiano de Sangue ou O rubor crepuscular no Oeste*, de Cormac McCarthy (2009), e *Hiroshima*, de John Hersey (2002), para tentar pensar o problema da representação de imagens que nos causam horror. O desafio aqui é pensar por que uma obra de ficção, livremente inspirada em fatos históricos, pode provocar um abalo maior que um relato estritamente *real*, jornalístico. Para pensar esse problema, tomo por base uma passagem da *Poética* de Aristóteles, em que o filósofo diz que contemplamos com *prazer* aquelas imagens mais exatas daquelas coisas que olhamos com repugnância na realidade imediata, como animais ferozes e cadáveres (1448b).

PALAVRAS-CHAVE: Cormac McCarthy; Ficção Histórica; Filosofia; John Hersey; *Meridiano de Sangue*; Teoria Literária.

ABSTRACT: This essay is based on the reading of two books, *Blood Meridian*, by Cormac McCarthy (2009), and *Hiroshima*, by John Hersey (2002), to try to reflect on the problem of the representation of the images that cause us horror. The challenge here is to try to understand why a work of fiction, freely inspired by historical facts, can provoke a greater shock than a strictly real, journalistic account. To consider this problem, I take as basis a passage from Aristotle's *Poetics* in which the philosopher states that we contemplate with *pleasure* the more exact images of those things that we look at with repugnance in the immediate reality, such as fierce animals and corpses (1448b).

KEYWORDS: Cormac McCarthy; Historical Fiction; Philosophy; John Hersey; *Blood Meridian*; Literary Theory.

* Mestre em Literatura em Crítica Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP (bolsa FAPESP, proc. nº 16/04695-1) – 05014-901-São Paulo – SP – Brasil. E-mail: mvalmeida.7@gmail.com

Um enigma

Essa reflexão tem sua origem em um enigma. Um enigma que nasce de uma experiência de leitura arrebatadora. Por volta de novembro de 2014, li *Meridiano de Sangue ou O rubor crepuscular no Oeste*, de Cormac McCarthy (2009) e, logo em seguida, *Hiroshima*, de John Hersey (2002). Não havia, à época, qualquer programa de leitura na escolha dos livros. Foi, portanto, por força de uma espécie de acaso significativo que o problema ao redor desses livros se impôs e me acompanhou desde então.

O primeiro livro é uma ficção histórica, livremente inspirada no relato de um mercenário caçador de escalpos de índios da América do Norte. O segundo livro é uma *grande reportagem*, talvez o primeiro exemplar daquilo que depois veio a se chamar “jornalismo literário”. O traço comum que liga esses livros, além do lastro factual, é a descrição minuciosa de cenas violentas: o massacre sistemático e cruel dos povos originários da América do Norte, no caso de *Meridiano de Sangue*, o relato cru de seis sobreviventes da bomba de hidrogênio, em *Hiroshima*.

Não seria exagero dizer que esses dois livros, ao lado dos testemunhos da *Shoah*, estão entre aqueles que trazem as cenas mais terríveis já impressas em papel. Cenas que remetem aos atos mais brutais realizados por seres humanos: filhos de Deus, como eu ou você¹. A diferença, para além do tema específico (a brutal colonização do Oeste Americano, de um lado, o uso da bomba atômica em civis no limiar da Segunda Guerra, de outro), estaria no procedimento de composição: enquanto McCarthy (2009) parte de um fato histórico para construir sua ficção, a obra de Hersey (2002) parte de procedimentos literários para construir o relato histórico. Eis o enigma: embora *Meridiano de Sangue* seja *livremente inspirado* em dados históricos, e *Hiroshima* construa um relato histórico *sumariamente ancorado no fato*, a ficção de McCarthy (2009) me deixou mais dilacerado que o livro de Hersey (2002). Ao ler *Meridiano de Sangue* eu sabia que estava diante de uma ficção, da mesma forma que sabia que estava diante de um relato real, ao ler *Hiroshima*. Ora, por que, então, as cenas de brutalidade de *Meridiano de Sangue* me causaram mais terror, medo, e uma espécie de vazio maior do que as cenas de *Hiroshima*? Esse é o problema que tem me acompanhado desde então. É o que eu tentarei responder nessa breve tentativa de ensaio.

Sob a premissa de que essa questão ultrapassa o minúsculo universo subjetivo do *gosto*, em um primeiro momento, farei uma breve síntese dos livros, para depois tentar uma análise comparada de algumas cenas de cada um deles. Para pensar o problema da

¹ Uso aqui a expressão “filho de Deus” no sentido que não há nada de louco, ou para *além* ou *alguém* do humano, naqueles sujeitos que cometem atrocidades – essas, sim, situadas no horizonte da barbárie. O que nos causa mais *horror*, creio, é que esses sujeitos são semelhantes a cada de um de nós. Há um outro livro de McCarthy que explora essa questão. Em *Filho de Deus* – no original *Child of God* (1974) –, o escritor norte-americano traz a história de Lester Ballard, um sujeito que vive no limiar entre o humano e o animal bruto. Como nos diz Martin Vasques da Cunha (2013): “um ser literalmente subterrâneo, necrófilo, estuprador, andrógino, que perturba o cotidiano de uma pequena cidade da Appalachia. Parece ser alguém muito desagradável – e é. Ocorre que McCarthy nos aproxima dele, entendendo suas ações não para perdoá-lo, mas para não julgá-lo, pois como o próprio narrador afirma nas primeiras páginas – ‘ele é um filho de Deus, quem sabe se em tudo semelhante a você mesmo’. Portanto, ninguém pode vê-lo como alguém inferior, especialmente o leitor. McCarthy pretende que olhemos no reflexo de Lester Ballard para nos educarmos no mal que age no mundo e que opera sobretudo dentro de nós mesmos”.

representação dessas imagens que nos causam terror, evocarei aqui uma passagem da *Poética* de Aristóteles, em que o filósofo diz que contemplamos com *prazer* aquelas imagens mais exatas daquelas coisas que olhamos com repugnância na realidade imediata, como animais ferozes e cadáveres (ARISTÓTELES, 2015, p. 57, 1448b). Oriento-me pelo princípio de que uma tentativa de estética *justa*, que possa *apresentar* a dor dos vencidos, essas vozes sufocadas na história, pode ser garantida pela noção de *distância*. A distância inerente ao processo de *escuta*, no caso da reportagem jornalística, e a distância inerente à operação ficcional (certa distância da realidade e também certa *distância temporal*) no caso da ficção histórica. Isso é possível porque todo e qualquer procedimento mimético guarda em si esse *gesto desviante*: desde Platão, a mimese nunca estabelece uma relação de identidade, mas de semelhança. Se para Platão a cópia é sempre uma cópia *degradada* da essência (nunca idêntica, e que poderia mesmo ser uma *boa cópia*, caso submissa a *apontar* para “a verdade do real”, isto é, a *ideia*), em Aristóteles esse desvio é ele mesmo o suporte que permite explorar campos da realidade inatingíveis sem a mediação: a morte em *estado bruto*, no semblante gélido de um cadáver.

Parábolas do abismo

Aos 83 anos de idade, Cormac McCarthy talvez seja o maior escritor norte-americano vivo². Daqueles casos raros de sucesso de crítica e público, já venceu os mais importantes prêmios literários de seu país: *Prêmio Pulitzer de Ficção*, em 2007, *National Book Critics Circle Award* e *National Book Critics Circle Award*, em 1992. Todos os anos, quando se aproxima o anúncio do Nobel de Literatura, o nome de McCarthy é ventilado na imprensa e corre no balcão das casas de apostas³. Parece só questão de tempo. Mas, contrariando uma tendência da época, McCarthy é um escritor recluso. Não participa de feiras literárias, eventos, não dá palestras e não faz leituras públicas. Deu duas ou três entrevistas em toda sua carreira. Além disso, não é entusiasta das novas tecnologias. Ainda usa máquina de escrever⁴. Atualmente, vive no Novo México, onde faz uma espécie de pesquisa informal sobre filosofia da linguagem⁵.

² O crítico Harold Bloom (2001, p. 229), em seu *Como e por que ler*, afirma o seguinte: “Uma originalidade assustadora caracteriza *Meridiano de Sangue*, de Cormac McCarthy, que me parece, às vésperas do século XXI, a obra ficcional mais contundente escrita por um autor norte-americano vivo”.

³ Ver, por exemplo: Favoritos eternos lideram disputa por Nobel de literatura. *Gazeta do povo*. 01/10/2018. Disponível em <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/favoritos-eternos-lideram-disputa-por-nobel-de-literatura-b7c3un8nl6pyq6s7389qxjmtq>>. Acesso em 04 jun. 2017.

⁴ A esse respeito, talvez valha a pena mencionar aqui uma anedota. Em 2009, McCarthy resolveu levar sua velha Olivetti portátil a leilão. O dinheiro levantado foi doado ao Instituto de Pesquisa Santa Fé, no Novo México, onde McCarthy passa os dias na companhia de cientistas, debatendo informalmente problemas de física quântica e filosofia da linguagem. Na ocasião, Glenn Horowitz, comerciante de livros raros, que cuidou da venda, disse o seguinte: “Quando entendi que alguns dos textos de ficção mais complexos e incomuns da era do pós-guerra tinham sido compostos em uma máquina tão simples, funcional, de aparência frágil... Isso conferiu uma espécie de qualidade de talismã à máquina de escrever de [Cormac] McCarthy. Foi como se as esculturas do monte Rushmore [EUA] tivessem sido feitas com um canivete suíço.” Ver COHEN (2009).

⁵ Em abril de 2017, depois de mais de duas décadas frequentado o Instituto Santa Fé, McCarthy publicou seu primeiro trabalho de não ficção. Intitulado *The Kekulé Problem*, o artigo saiu na revista *Nautilus* e explora as

Um tema frequente na obra de McCarthy é o problema do mal⁶, ancorado numa espécie de cristianismo angustiado, o que implica na violência muitas vezes insuportável descrita minuciosamente em seus romances. O próprio crítico Harold Bloom (2001), que hoje rasga elogios a McCarthy, alçando-o ao mesmo patamar de Faulkner e Melville, afirma que, nas duas primeiras vezes que tentou ler o livro, não conseguiu suportar a descrição ultrarrealista da violência.

Não à toa, articulando o cenário às personagens, os livros de McCarthy são ambientados na *fronteira*, esse lugar impreciso, nos *confins* – “um lugar onde ninguém sabe o que é a realidade e o que é apenas um sonho, onde começa a vida e quando surge a morte, o que é um homem e o que é um animal” (CUNHA, 2013), esse lugar onde a civilização humana, a razão, o bom senso – parece não alcançar⁷; e no deserto estéril, onde a paisagem árida, descomunal, vazia, da imponente natureza em estado bruto, esmaga frágeis e precárias figuras humanas. Esses motivos ganham força no modo de exposição de McCarthy. Suas narrativas exploram todas as virtudes da língua, assumindo muitas vezes um tom oracular, sem fios de explicação, como se fossem uma espécie de *parábolas do abismo*, narrativas em tom místico, mas *sem nada* por baixo:

os fatos narrados não são explicados por algum nexo de psicologismo, deixando a história com certo som enigmático que cresce ainda mais nos ouvidos do leitor quando se percebe que tudo isso é emoldurado com um estilo semelhante ao da *Bíblia do rei Jaime* (CUNHA, 2013).

Meridiano de sangue, que trataremos aqui, é um ótimo exemplar dessa poética de McCarthy. Seu enredo pode ser resumido da seguinte forma: um garoto, sem nome, chamado apenas de *kid*, vaga sozinho pelo sul dos EUA, pelo deserto de Sonora, na fronteira entre o Texas e o México, até se juntar a uma gangue de mercenários, a terrível gangue do capitão John

relações entre a linguagem humana, algo efetivamente recente na história do mundo animal, e o inconsciente.

⁶ Como afirma Martim Vasques da Cunha (2013), McCarthy, influenciado no catolicismo angustiado que o formou desde criança, “desenvolve nos seus três primeiros livros os temas que o seguiriam desde então: a observação detalhada, obsessivamente poética, da natureza como um espelho da alma do protagonista, com frequência alguém solitário ou arredio a uma sociedade que se moderniza sem nenhum respeito pela tradição que se despede; a solidão como mote principal da condição humana, como talvez a única certeza que teremos enquanto estivermos neste vale de lágrimas; a noção pessimista, quase mórbida, do ser humano, em que um mal lógico é identificado como a origem de uma violência que, se provoca ainda mais desgraça, também pode regenerar o mundo que conhecemos graças a uma ordem ininteligível para nós; o drama de um cosmos que parece estar desencantado e, pior, ausente de qualquer providência divina.”

⁷ A esse respeito, sobre o trânsito *para além dos limites* da cidade, nessa zona de transição, talvez valha a pena lembrar a bela leitura que faz José Américo Pessanha (1997, p. 34), ao final do seu *Teatro das Ideias*, ao analisar a questão do cenário, ou do *ambiente*, no diálogo *Fedro*. A caminhada de Sócrates e Fedro acontece *entre* Atenas e Mégara, “entre dois universos que se fecham, não apenas limites geográficos muito claros, mas que se fecham inclusive teologicamente dentro de jurisdições divinas muito precisas”. É justamente nesse *entre-lugar*, no interior da *fronteira*, que Sócrates faz seu discurso sobre a loucura (*Fedro*, 238d). O procedimento de incorporação do cenário pelas personagens me parece semelhante: enquanto Sócrates incorpora o cenário (os deuses arcaicos, rupestres, antigos) na sua fala sobre a loucura, as personagens de McCarthy internalizam a aridez do deserto na aridez da alma, e o *deslimite* numa violência incomensurável. Sobre a leitura de Pessanha dos diálogos de Platão, ver: PESSANHA (1997).

Glanton (1819 – 1850), “uma força paramilitar assassina, enviada por autoridades mexicanas e texanas para exterminar e escalar o maior número possível de índios (BLOOM, 2001, p. 249). Além de John Glanton e sua gangue, que existiram realmente, no derradeiro processo final de colonização do Oeste selvagem, encontramos uma figura ainda mais terrível: o Juiz Holden, uma espécie de avatar do mal encarnado, “que parece ser egresso de algum outro mundo” (BLOOM, 2001, p. 250). “Era calvo como uma rocha e não tinha nenhum traço de barba e nenhuma sobrancelha acima dos olhos, tampouco cílios. Ultrapassava os dois metros de altura” (MCCARTHY, 2009). Essa brancura do juiz, além de seu tamanho descomunal, como bem nota Bloom (2001, p. 251), coloca a personagem num lastro sombrio do mal com a terrível baleia Moby Dick, de Melville: “o Juiz albino, como a baleia albina, não pode ser morto”⁸.

Não há heróis, no sentido moderno do termo, em *Meridiano de sangue*. O livro pode ser lido inclusive como uma espécie de *anti-western*: uma desconstrução dos estereótipos daquele *bom malvado* do cinema hollywoodiano – aquele sujeito mal, que não segue as regras, mas que no fundo é bom. O *kid*, embora seja o centro de gravidade da focalização narrativa, não é ele mesmo um protagonista, que se transforma, evolui, ou se descobre rumo a uma epifania final. Órfão de mãe, que morreu no parto, é uma espécie de figura errante, sem antes nem depois, que abandona o pai e vaga pelo deserto sem qualquer propósito maior que a mínima sobrevivência – sem qualquer horizonte de redenção. Enquanto Ulisses, que escapa das sereias, percorre uma trajetória cheia de desvios e peripécias – mas sem nunca perder de vista o horizonte de Ítaca – e Ahab, na sua obsessão no limiar da loucura, encontra em Moby Dick um sombrio destino, a personagem do livro de McCarthy vaga a esmo, é pura gratuidade, não responde a nenhum *telos*. Nas palavras do escritor Joca Terron:

As desventuras pelas quais passa o "kid" fazem o inferno parecer apenas um *spa* cuja sauna anda meio desregulada. A brutalidade em McCarthy tem sempre o apelo real da presença das fezes e do medo que a geram. Não há nele resquícios de nenhum heroísmo, e seus homicidas e vítimas - não importa o papel que cumpram - gemem e bufam e defecam ao matar e morrer. Essas vidas dão fim e se extinguem sem brilho nenhum, nem mesmo o das lâminas das facas (que são foscas e não refletem nada) (TERRON, 2009).

A característica mais incontestável da prosa de Cormac McCarthy é a violência com que as suas personagens esquartejam e massacram, ou são esquartejadas e massacradas, no decurso de narrativas pautadas pela carnificina (COSTA, 2016, p. 27-28). Se *não há brilho nenhum* na morte, também não há muitos contornos entre o bem e o mal. Holden até pode ser visto como uma espécie de antagonista de *kid*⁹, mas não se trata de uma batalha

⁸ Há outros paralelos entre os livros de Melville e McCarthy. Os dois nascem inspirados em histórias reais: livro de Melville nasceu depois que o escritor ouviu falar de um caso assombroso, de marinheiros atacados por uma baleia, e que depois vagaram por meses num bote. Num gesto derradeiro de sobrevivência, tiveram que praticar o canibalismo. Há um filme recente sobre esse episódio *genético* de Moby Dick: *No coração do mar* (Ron Howard, 2015). O livro de McCarthy é inspirado no relato de Samuel Chamberlain, que teria sido integrante da gangue de Glanton – uma força paramilitar sem qualquer princípio senão a violência mais primária, que vagou pelo oeste norte-americano no século XIX.

⁹ De acordo com Costa (2016, p. 105), *kid* é o único do bando que se opõe à filosofia da guerra de Holden: “O *Olho d'água*, São José do Rio Preto, 10(1): p. 1-259, Jan.-Jun./2018. ISSN: 2177-3807.

maniqueísta entre o bem e o mal. A visão que emana da obra de McCarthy é mais sombria: como se fosse uma espécie de desdobramento ameaçador da tese agostiniana do mal como “ausência de bem”. Se não há Deus, o bem não chegou a lugar algum. Há uma espécie de mal puro, absoluto. Num mundo assim, arrisco dizer, a única frágil centelha de bem seria esse bem precário, provisório, falho, construído pelos homens e transmitido de geração em geração. O que nos leva a pensar que, diante dessa paisagem desolada, seria necessário garantir, portanto, essa precária transmissão de uma geração para outra.

Esse problema fica mais explícito, e mais *forte*, em outro livro de McCarthy, *A estrada* (2007): um pai e um filho também sem nome vagam a esmo por uma terra devastada, num recente futuro pós-apocalíptico, onde qualquer centelha de civilização desapareceu¹⁰. Eles nunca se aliam a outras pessoas que encontram na estrada: a mãe, que estava grávida antes da tragédia sem nome que varreu a civilização, sucumbiu pouco depois do nascimento do menino e os abandonou; não há também nenhuma menção a parentes ou mesmo amigos: “Os únicos grupos organizados são os das pessoas que se transformam em canibais” (OLIVEIRA, 2016, p. 131).

Nesse ambiente de “ruína sob ruína”, os dilemas éticos chegam ao extremo: num contexto onde impera o instinto de pura sobrevivência, canibalismo, roubo, morte, fome e frio glacial, como (e principalmente), por que ainda transmitir essa *fáscia* de humanidade a um filho que só conheceu as ruínas de uma civilização para sempre desaparecida?

Horror da guerra e o imperativo ético do relato

Na base de um livro como *Hiroshima* está justamente esse imperativo ético de reportar, transmitir às gerações futuras – e aos povos de terras distantes – o horror causado pela bomba atômica: evitar que esse horror se repita. Lembro que, numa aula de história, no ensino médio, um arrepio frio percorreu minha coluna, ao ter atinado, de repente, *pela primeira vez*, para o óbvio: os americanos haviam jogado uma bomba nuclear (a arma mais destruidora construída pelas mãos dos homens), numa *cidade*. Ou seja, uma cidade inteira, com civis, crianças, idosos e doentes, que, a despeito do estado constante de guerra, estavam levando um dia comum. Cerca de 100 mil pessoas foram mortas, isto é, assassinadas, e um número igual de feridos guardou as chagas desse crime contra a humanidade. É esse espanto que encontramos nas páginas de Hersey.

A reportagem foi publicada pela primeira vez em 1946, em edição inteira da revista norte-americana *The New Yorker*, numa tiragem de 300 mil exemplares, esgotando quase que imediatamente nas bancas. Como nos lembra Matinas Suzuki Jr. (2002), no posfácio da edição brasileira, a repercussão foi imensa:

juiz Holden tem como opositor o rapaz, que nem na iminência da sua morte aceita os pressupostos do juiz. Ele é parte integrante de uma dança anunciada pelo juiz em que ele se recusa a crer por se recusar a aceitá-lo e à sua doutrina, tenacidade essa que levará à sua morte. Mas o rapaz, por sempre tentar definir-se por oposição ao juiz e por sempre recusar aliar-se a ele de coração, é o único com potencial para lhe fazer frente”.

¹⁰ Sobre esse romance, ver: OLIVEIRA (2015).

A cadeia de rádio ABC pôs no ar atores lendo a reportagem de Hersey. A BBC, de Londres, fez o mesmo. Albert Einstein enviou um pedido de compra de mil exemplares, mas pôde ser atendido. Quando foi editada em livro, o Clube do Livro do Mês distribuiu 1 milhão de cópias gratuitamente aos associados (SUZUKI JR., 2002, p. 161-162).

Hersey tinha 32 anos quando foi enviado para cobrir o pós-guerra no Oriente. Em sua viagem para o Japão, encontrou na biblioteca do navio o livro *A ponte de São Luís Rei*, que traz o relato de uma catástrofe ocorrida no Peru, escrita sob a perspectiva de cinco sobreviventes, e é daí que o jornalista retira o modo de reportar o extermínio atômico (SUZUKI JR., 2002, p. 164).

Mesmo que não tenha provocado um impacto imediato sobre a política norte-americana em relação à bomba atômica, o trabalho de Hersey criou certo desconforto. Em fevereiro de 1947, um artigo assinado pelo ex-secretário de Guerra norte-americano, Hery Stimson, apareceu nas páginas da *Harper's*, sob o título: “A decisão de usar a bomba”. Era uma resposta direta ao impacto do trabalho de Hersey (SUZUKI JR., 2002, p. 164). Quarenta anos depois de sua primeira reportagem, Hersey retornou ao Japão, para conversar com os seis sobreviventes, e saber o que tinha acontecido com cada um deles. As duas reportagens juntas foram publicadas em livro em 1985, a tradução brasileira é de 2002.

Hersey se utiliza de uma linguagem direta, seca, para reportar o testemunho de seis sobreviventes do ataque atômico. Escritor de ficção, ganhador de um prêmio Pulitzer (1945), pelo romance *A Bell for Adano* (1944), Hersey consegue unir o domínio técnico do ficcionista ao ouvido atento e sensível do repórter. Já na abertura do livro, vemos esse manejo hábil da pena e o processo de escuta, na apresentação das personagens. Para dar a *sensação* de simultaneidade, o autor apresenta todas as seis sobreviventes, num único riscado da pena, ligadas pelo fio macabro da explosão atômica.

No dia 6 de agosto de 1945, *precisamente* às oito e quinze da manhã, *hora do Japão*, quando a bomba atômica explodiu sobre Hiroshima, a Srta. Toshiko Sasaki, funcionária da Fundação de Estanho do Leste da Ásia, acabava de sentar-se a sua mesa, no departamento de pessoal da fábrica, e voltava a cabeça para falar com sua colega da escrivania ao lado. *Nesse exato momento* o Dr. Masakazu Fujii se acomodava para ler o *Asahi* de Osaka no terraço do seu hospital particular, suspenso sobre um dos sete rios deltaicos que cortam Hiroshima (HERSEY, 2002, p. 07 – grifos meus).

Já na saída, nessa primeira frase, está o tom do relato: austero, respeitoso, solene. Enquanto o “precisamente” indica o *esforço* de escrever algo à altura desse crime sem precedentes, “hora do Japão”, um detalhe aparentemente simples, mas revelador, mostra que o eixo da narrativa busca estar colado à perspectiva das vítimas: narrar a história dos vencidos, como escreveu Benjamin, nas suas “*Teses*”, a respeito da tarefa do “verdadeiro historiador”¹¹.

Do procedimento de escrita, há um dado patente: o distanciamento da voz do repórter. Não há nenhum adjetivo nesse trecho. E talvez encontremos uns poucos ao longo do livro.

¹¹ Uma frase comum dita por jornalistas: “O jornalismo é a história a queima-roupa”.

Essa *secura*, que lembra um Graciliano Ramos, um João Cabral, evidencia uma tentativa de deixar *os juízos* por conta do leitor. Mas isso não indica qualquer descompromisso, ou *neutralidade* – no mau sentido do termo. Pelo contrário. Nessa linguagem aparentemente seca está o imperativo ético do relato: *mostrar* e *contar* – ao invés de *dizer* e *analisar* – criam um *efeito de verdade* (e de horror) ainda maior no leitor.

O relato não causa *empatia*, no sentido fraco do termo: desloca o leitor, arrasta-o para esse lugar traumático de contato com a alteridade, estar *diante* da dor do outro. Ninguém sai impune. Se a radiação transmite o trauma atômico de geração em geração, nas chagas e cicatrizes que *marcam* o corpo dos descendentes – nada é mais mimético do que um gene – o livro de Hersey transmite a voz dos sobreviventes a certa distância. Transfigura essas vozes, consciente da impossibilidade de atingir o centro do trauma – no epicentro da explosão, os corpos desintegraram no ar, *menos* que poeira. Os próprios sobreviventes estavam eles mesmos geograficamente distantes desse centro. Consideraram-se privilegiados. E Hersey, enquanto ouvinte, mesmo que tenha pisado posteriormente no palco do crime, com o intuito de ouvir e reportar a dor do outro, está talvez distante três vezes do fato *bruto*. Mas creio que Platão jamais expulsaria um “poeta” como Hersey da *República*.

Prazer e repugnância

A diferença fundamental entre Platão e Aristóteles no que tange a poesia mimética talvez esteja na noção de *verossimilhança*. Enquanto Platão, em especial no livro X da *República*, exige da poesia uma subordinação irrestrita a uma verdade ontológica, Aristóteles entende o texto poético enquanto *realidade possível*: na urdidura do enredo (mito), a poesia mimética produz um efeito *semelhante* à verdade. Platão já sabia muito bem desse poder produtivo e encantatório da linguagem, das musas que, se quisessem, poderiam dizer muitas coisas *semelhantes* à verdade, como cantou Hesíodo, na abertura de seu poema¹². Por isso, o problema central para Platão, antes de ser estético, é político.

Platão procura, contra os sofistas, manter a qualquer preço uma linha de distinção bem definida entre realidade e ilusão, verdade e mentira. Sem essa linha, todo o seu projeto de construção da cidade justa desmoronaria. Por isso, a sua crítica da *mimesis* pertence a um projeto político muito maior, que poderíamos chamar, hoje, de luta ideológica. Sabendo da força das imagens, Platão tenta domar, controlar a produção dessas imagens, impondo-lhe normas éticas. Esse gesto inaugura a crítica ideológica e, inseparavelmente, a censura, uma aliança infeliz que perdura até hoje¹³ (GAGNEBIN, 1993, p. 68).

¹² “Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só/sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações” (HESÍODO, 2003, p. 107).

¹³ Para Costa Lima (1995, p. 63-65), por outro lado, o juízo de Platão sobre o processo mimético seria uma espécie de *ênfase no aspecto ético* da representação, porque esse *teor ético* já estaria presente no campo originário da mimese: a dança, que possuía status terapêutico.

Aristóteles, por sua vez, inverte a função da poesia mimética. Se antes a questão da imitação exigia uma fidelidade a um elemento ontológico, com a *Poética* (*poiêtikê*) – pertence aos chamados *esotéricos*, destinados ao uso interno da escola –, Aristóteles se debruça sobre a poesia mimética, em geral, e a tragédia, em específico, afirmando que esse tipo de arte produz *prazer e conhecimento*.

Mal conhecida até a Idade Média, a *Poética* passou a ser divulgada na Europa em princípios do século XVI, quando humanistas italianos do Renascimento a traduziram, interpretaram e comentaram (COSTA, 1992, p. 7). Tido pela maioria dos estudiosos como um texto incompleto e lacunar, na *Poética*, o que interessa a Aristóteles é compreender a utilização da *mimesis* – “palavra que deveria constar num dicionário de termos gregos intraduzíveis”, segundo o tradutor Paulo Pinheiro (2015, p. 08).

Assim, a *Poética* nos remete, antes de tudo, à produção do *mímema*, ou, para sermos ainda mais precisos, à produção de uma imagem poética – verossímil ou mesmo necessária – que não se confunde com a experiência objetiva que temos das coisas e das ações, pois encontra a sua medida não apenas no objeto da representação mas também, e sobretudo, no efeito mimético produzido (PINHEIRO, 2015, p. 08).

É, portanto, a *produção da imagem poética* – verossímil (semelhante a verdade) ou necessária – (costurada em um enredo de *ação única*, com efeito *completo* – começo, meio e fim) que interessa ao filósofo. Essa imagem jamais será formada por eventos *tais como ocorreram*: ou seja, não é mera cópia passiva, nem a duplicação do real. Trata-se de uma imagem poética que “introduz *algo de novo*, ou seja, que introduz uma diferença” (PINHEIRO, 2015, p. 08; grifo nosso), seja o caráter enobecedor da tragédia, que imita ações acima do homem médio, seja o caráter um tanto sarcástico da comédia, que imita ações mais baixas.

Esse elemento exploratório da imitação poética está justamente na Seção 4 do texto Aristotélico (1448b, p. 57)¹⁴. É nesse trecho que o filósofo vai dizer que o ato de imitar (mimese) é inerente ao homem. Desde a infância, nos distinguimos das outras criaturas pela intensidade potencial de mimese em nós, ou seja, somos *mais miméticos* que os outros animais. A noção de mimese – aqui, em certa medida extrapolando o contexto da *Poética* – ajudaria a explicar, por exemplo, os efeitos do ambiente na constituição da pessoa: aquele caso famoso de meninas que foram criadas por lobos. Não há uma alma inata, pré-definida. É no atrito com o contexto, com a cultura e a linguagem, que nos fazemos humanos; cultura, linguagem e contexto que nos são transmitidos por uma tradição que veio antes de nós. É através do processo de imitação que aprendemos, vamos descobrindo o mundo, à medida que nos inserimos num dado contexto, linguagem e cultura; e essas mesma cultura, linguagem e contexto se inserem em nós. A mimese é um elemento fundamentalmente social e político: é a descoberta do outro. Algo que pode ser presenciado no cotidiano, na vida prática, ao se conviver com uma criança que está no processo de aprendizado de uma língua, isto é, do mundo e dos outros.

¹⁴ Uso a tradução de Paulo Pinheiro (2015), referenciada ao final do trabalho.

Todo aprender – aqui seguimos outra vez Aristóteles – não compraz apenas os filósofos, é natural a todos os homens, e lhes causa *prazer*. Os homens sentem prazer ao observar imagens. E a partir das imagens elaboram raciocínios: “e dirão, por exemplo, que este é tal como aquele” (1448b, p. 57), isto é, reconhecem a *semelhança* entre termos distintos. Veem relações (ou as criam?) entre fatos e coisas que se *parecem* – estabelecem relações *possíveis* – mas que também são fatos e coisas que se mantêm distintos: eis a dificuldade do termo *semelhança*, sua ambiguidade e falta de solidez, algo bem distante do princípio de identidade (isto não é aquilo) e da lógica do verdadeiro e do falso. Por isso Platão tinha tanto receio com as imagens. Ele sabia bem da dificuldade de pensar a arte, em específico – e a linguagem, em geral –, sem um princípio seguro que garantisse o valor de verdade. Sem um princípio (o Bem), tudo se tornaria uma questão de estrita *persuasão*, descambando num relativismo caótico – algo próximo do que vivemos hoje.

É ainda nesse mesmo ponto da *Poética* (1448b, p. 57) que Aristóteles irá tocar no ponto fundamental que aqui nos interessa: o *prazer* das imagens (produções miméticas) de coisas que nos causariam asco e repugnância se contempladas na realidade, sem mediação. Esse exemplo dos cadáveres vem para reforçar um raciocínio desenvolvido na passagem anterior: “todos se comprazem com as mimeses realizadas” (1448b, p. 57). Os cadáveres e animais ferozes, diz Aristóteles logo abaixo, são a prova disso. A prova de que todos se comprazem com a mimese. Até nas regiões mais terríveis da vida – no limite do humano, a besta e corpo sem vida, que jaz agora só como lembrança de que ali havia um *sopro*, uma faísca de vida, mas que também nos lembra o nosso destino mais íntimo e secreto. A mimese é algo tão poderoso que nos coloca *diante* da própria morte. A certa *distância* segura, essas produções miméticas mais terríveis nos lembram o nosso futuro inevitável, a fragilidade radical de um corpo precário, perecível, transitório: feito um leproso contemplando cair os dedos da própria mão, antes que alma escapasse. É justamente aqui que o enigma ao redor dos livros citados anteriormente se inserem. Ambos operam esse tipo de mimese da morte. Vejamos as duas cenas.

A certa altura de *Meridiano de Sangue* (MCCARTHY, 2009, p. 60-61) o kid, o garoto sem nome que é o protagonista do livro, está vagando perdido pelo deserto, com uma tropa de militares oficiais. Ele ainda não se integrou ao bando de mercenários, liderado pelo Juiz. O capitão que comanda a tropa avista um movimento distante no deserto. Usam a luneta. Ele e o sargento especulam sobre o que se trata, hesitam, mas acabam seguindo em frente. Até topar com uma legião medonha, às centenas em número, *seminus*, “todos ululando em uma língua bárbara e caindo sobre eles como uma horda de um inferno ainda mais horrível que o mundo sulfuroso do juízo cristão”:

Agora arremetendo um friso selvagem de cavalos impetuosos de olhar esgazeado e dentes arreganhados e cavaleiros nus com punhados de flechas travados entre os maxilares e seus escudos tremeluzindo entre a poeira e no extremo oposto das fileiras desbaratadas em meio ao sopro das flautas de osso e dobrando-se lateralmente em suas montarias com um calcanhar preso à correia das cernelhas e os corpos ligeiramente curvos flexionados sob o pescoço distendido dos pôneis até que houvessem circundado a companhia e cortado suas fileiras em dois para

então se reerguer como bonecos de parques de diversões, alguns com rosto de pesadelo pintado no peito, perseguindo os saxões sem cavalo e trespassando-os com suas lanças e esmagando-os com suas clavas e pulando de suas montarias com facas e correndo pelo solo com um peculiar trote genuvaro como criaturas impelidas a modos antinaturais de locomoção e arrancando as roupas dos mortos e agarrando-os pelos cabelos e passando suas lâminas em torno do crânio de vivos e mortos igualmente e rasgando e erguendo as perucas sangrentas e retalhando e dilacerando os corpos despídos, arrancando membros, cabeças, eviscerando os estranhos torsos brancos e segurando no ar enormes punhados de tripas, genitais, alguns selvagens tão besuntados de sangue que poderiam ter se espojado sobre ele como cães e alguns que caíram sobre os moribundos e os sodomizaram com gritos agudos para os companheiros. E agora os cavalos dos mortos vinham num tropel saídos da fumaça e do pó e se revolviam com abas de couro abanando e crinas desgrenhadas e olhos esbranquiçados de medo como os olhos de um cego e alguns estavam emplumados com flechas e outros vazados de lanças e vacilando e vomitando sangue enquanto circulavam pela área da carnificina e galopavam para sumir de vista outra vez. A poeira estancava o sangue das cabeças úmidas e expostas dos escalpelados que com a orla de cabelo sob as feridas e tonsurados até o osso agora jaziam como monges mutilados e nus no pó estagnado de sangue e por toda parte os moribundos se lamuriavam e gemiam coisas ininteligíveis e os cavalos jaziam gritando (MCCARTHY, 2009, p. 60-61).

A atmosfera revela uma espécie de praga proveniente de algum panorama infernal, uma espécie de palco apocalíptico, cujos agentes são os aborígenes (SANTOS, p. 90). Essa linguagem frenética, a supressão das vírgulas, as imagens sombrias, “um inferno ainda mais horrível que o mundo sulfuroso do juízo cristão”, “passando suas lâminas em torno do crânio de vivos e mortos igualmente”, “e alguns que caíram sobre os moribundos e os sodomizaram com gritos agudos para os companheiros”, intercalam-se no puro horror.

Como eu disse no começo, não se trata de seguir à risca os fatos – o livro é mesmo baseado em dados históricos – mas há algo de mais terrível do que saber que isso aconteceu *possivelmente* assim.¹⁵ É uma grande imagem *poética da morte*, do mal puro: o animal feroz e o cadáver de que fala Aristóteles estão aqui *fundidos*. Esse animal é o próprio homem. Essa mimese produz *algo novo*, que ultrapassa a própria noção de inferno, aquilo que seria mesmo o lugar imaginário mais terrível possível no universo cristão. Só a ficção pode operar a mimese a níveis tão altos de terror.

Em *Hiroshima*, por sua vez, embora as imagens sejam também horripilantes – e exista essa certeza de que as coisas relatadas estão o mais próximo possível da verdade, sempre levando em conta a distância do processo de escuta do repórter –, ainda parece haver um tom suave, comparado com esse inferno alucinatório de *Meridiano de Sangue*.

¹⁵ “O velho Sudoeste era uma sociedade violenta, até mesmo para os padrões americanos. Instituições do governo local não puderam ser estabelecidas rapidamente o bastante para manter a ordem como se necessitava. Nos primeiros poucos anos de estabelecimento, lei e ordem pareciam constituir mais uma aspiração que uma realidade. Homens travavam duelos e nem sempre os conduziam como mandavam as convenções de honra cavaleiresca; registros contemporâneos enfatizam brigas, esmurramentos, tiroteios e lutas de facas. Natchez e a rodovia Natchez Trace ligada a Nashville teve particular reputação de desordem pela sua violência acompanhada de crime, jogatina, bebedeira, e prostituição. A crueldade rotineira associada com a disciplina escravocrata e a determinação dos brancos para manter sua supremacia racial sobre os índios e negros livres legitimaram outras formas de violência, inclusive linchamentos” (HOWE, 2007, p. 370, *apud* SANTOS, 2017, p. 92).

Vejamos essa cena:

O jovem cirurgião trabalhava sem método, tratando primeiro dos que estavam mais próximos, e logo constatou que o corredor se apinhava cada vez mais. Em meio às escoriações e aos cortes apresentados pela maioria das vítimas que se encontravam no hospital, começou a deparar-se com queimaduras pavorosas. Compreendeu então que feridos de fora chegavam sem parar. E eram que ele resolveu deixar de lado os casos de menor gravidade; tudo que podia esperar fazer, pensou, era impedir que os infelizes se esvaíssem em sangue até morrer. Em pouco tempo havia pacientes deitados e agachados nas enfermarias, nos laboratórios, nos quartos e nas demais dependências, nos corredores, nas escadas, no saguão, no pórtico, nos degraus do pórtico, na entrada de veículos, no pátio, nas ruas vizinhas. Pessoas feridas sustentavam pessoas mutiladas; famílias desfiguradas se mantinham juntas, seus integrantes apoiando-se uns nos outros. Muita gente vomitava. Um número enorme de estudantes — algumas das quais tinham sido retiradas da sala de aula para trabalhar na desobstrução das faixas de contenção de fogo - procurara o hospital. Numa cidade de 245 mil habitantes, cerca de 100 mil haviam morrido ou iriam morrer em breve; outros 100 mil estavam feridos. Pelo menos 10 mil feridos se arrastaram até o melhor hospital de Hiroshima, que não tinha condições de abrigá-los, pois contava apenas seiscentos leitos e todos já estavam ocupados. A multidão que se aglomerava no interior do hospital chorava e gritava para o Dr. Sasaki — "Sensei! Doutor!" —, enquanto os que apresentavam ferimentos de menor importância o puxavam pela manga e lhe suplicavam que acudisse os feridos mais graves. Agarrado ali e acolá pelos pés, perplexo com o número de vítimas, zozno com tanta carne exposta, o Dr. Sasaki perdeu todo o senso profissional e parou de agir como cirurgião habilidoso e homem solidário; tornou-se um autômato, limpando, engessando e enfaixando mecanicamente; limpando, engessando e enfaixando mecanicamente (HERSEY, 2003, p.31-32).

A informação sobre as condições do hospital, sobre o trabalho do médico, sobre os feridos necessitando de ajuda, nos causam uma comoção diferente daquela carnificina cega do livro de McCarthy. Através de uma linguagem veloz, das frases interconectadas sempre por um “e” que alonga e faz rolar a ação e as imagens cruas descritas minuciosamente num contínuo que sempre adia a respiração e quase interdita a vírgula e desde sempre posterga o ponto final, o livro de McCarthy atropela o leitor, a linguagem massacra nossa sensibilidade. E talvez seja esse o segredo do livro. A razão pela qual *Meridiano de sangue* me causou um impacto e vazio maior do que o livro de Hersey. Aquele mundo vazio projetou seu vazio sobre mim. Uma espécie de arrepio sombrio nas camadas mais profundas da percepção. O livro de Hersey, por sua vez, segue outro caminho: nos leva a contemplar a dor do outro, de modo mais ou menos comovido, um dos aspectos também fundamentais da mimese.

Sentimos terror diante da morte e tendemos a nos identificar com quem sofre: sem esse pressuposto, a tragédia e as representações cristãs da paixão não funcionariam. Ao assistirmos a uma tragédia de Sófocles, diante de uma tela de Grünewald (pensemos na sua crucificação de Cristo), de uma *Pietà*, das inúmeras representações de martírios dos santos – lembremos por agora apenas dos quadros representando São Sebastião amarrado recebendo flechas no seu corpo –, sempre "assistimos" a uma encenação da dor mediada pela identificação

com aquele que sofre. Na cena da *mimesis* artística sempre, por assim dizer, "vivenciamos" imaginariamente a dor no nosso próprio corpo que é transmitida pela visão – e/ou pela audição, conforme a arte em questão. A arte sempre esteve relacionada à morte e ao terror a ela ligado – como encenação do sacrifício e como culto dos mortos: nos dois casos, portanto, enquanto apaziguamento e exorcismo do poder incontornável de Tânatos (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 29-30 – grifo nosso).

Se o livro de Harsey nos transmite a dor do nosso próprio corpo, e também desperta compaixão pelas vítimas da bomba, no livro de McCarthy, por sua vez, não há transmissão possível, e talvez não haja também qualquer exorcismo da morte, através da visão. É como se tudo se arrastasse para o pó. Nada sobre nada. Um coração vazio como a paisagem de um deserto. Pois o deserto, esse terreno desde onde a prosa de McCarthy se alimenta, é ele mesmo o signo mais brutal do esquecimento sem redenção¹⁶.

Aristóteles escreveu, em passagem clássica, que a poesia estaria mais próxima da filosofia do que a história. Pois à história caberia apresentar apenas as coisas *tais como foram*. Enquanto a poesia, livre da restrição dos fatos, alcançaria a beleza da universalidade. Ou seja: a força de uma narrativa não vem da relevância ou da força bruta de um fato bruto. Vem da linguagem. A linguagem é a própria eletricidade que põe a girar os dínamos da nossa sensibilidade. Trata-se, portanto, de um problema de *voltagem*. Claro que não podemos acusar Harsey, um dos escritores mais sofisticados em seu idioma, de displicência estética. Mas o livro de McCarthy possui evidentemente uma vibração mais *intensa* dos recursos expressivos da língua.

Há uma passagem de *Meridiano de Sangue* que ilustra bem essa questão. Em uma das primeiras cenas, no primeiro encontro do kid com o monumental Juiz Holden, um sacerdote – um reverendo – está pregando em espécie de tenda, semelhante a um circo. O homem profere seu sermão com voracidade, dizendo que Jesus nos acompanha em todos os cantos. Diz às suas ovelhas que elas não devem frequentar esses antros de pecado, os prostíbulos, porque entrar nesses lugares é arrastar Jesus lá para dentro. O Juiz então toma a palavra e começa a tecer calúnias sobre o padre. Diz que ele é um charlatão, que esteve metido com meninas pequenas em outras terras, e que é um foragido da justiça. “Este é ele, gemeu o reverendo, choramingando. Este é ele. O diabo. Aqui está ele”, diz o sacerdote (MCCARTHY, 2009, p. 13). A eloquência do religioso se esfarela no ar, diante da eloquência do Juiz, da eletricidade das palavras do juiz, que parece saber muito bem que é tudo uma questão de palavras, ou seja, linguagem, efeito, *persuasão*. O juiz vence o reverendo em seu próprio terreno, debaixo daquela tenda sagrada, um circo que o próprio reverendo montou. E o fiel rebanho que até então repetia os hinos como uma orquestra sob a ordens do maestro de Deus, seu bando

¹⁶ “A imagem de uma paisagem desértica ou mesmo da areia é recorrente na literatura quando o tema é o perigo do esquecimento. Há um célebre poema de Percy B. Shelley, chamado ‘Ozymandias’, em que as ruínas de um império estão soterradas pela areia do deserto e apenas uma desgastada estátua do rei Ozymandias ‘luta’ para que a passagem do tempo não a destrua, já que a glória de seu império foi esquecida. No poema ‘Um sonho num sonho’, de Edgar Allan Poe, a angústia da não-memória é descrita por um eu lírico impotente em conservar as areias entre as mãos, pois as ondas do esquecimento são mais fortes” (FROTA, 2013, p. 88-89).

pacífico de ovelhas, transforma-se de repente em matilha demoníaca, pronta a devorar o reverendo vivo. A linguagem McCarthy vibra numa voltagem demoníaca. E ele sabe disso.

ALMEIDA, M. V. L. Around an Enigma: The Aesthetics of Pain in *Blood Meridian* and *Hiroshima*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 93-107, 2018. ISSN 2177-3807.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BLOOM, H. *Como e por que ler*. São Paulo: Objetiva, 2000.

COHEN, P. Teclas literárias. *Folha de S. Paulo*. 06 de dezembro de 2009. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0612200905.htm>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

COSTA, L. M. *A Poética de Aristóteles*. São Paulo: Ática, 1992.

GAGNEBIN, J. M. *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*. *Perspectivas*, São Paulo, n. 16, 1993. p. 67-86. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/771>>. Acesso em 23 nov. 2017.

HERSEY, J. *Hiroshima*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HESIODO, *Teogonia – a origem dos Deuses*. Trad. Jaa Torrano *et al.* São Paulo: Iluminuras, 2003.

LIMA, L. C. Deslocamentos da mimesis, Parte I, In: _____. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 63-83.

MCCARTHY, C. *Meridiano de Sangue ou O rubor crespular do oeste*. Trad. Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2009.

_____. The Kekulé Problem. *Nautilus*, New York, s/v., s/n., abr. 2017. Disponível em <<http://nautil.us/issue/47/consciousness/the-kekul-problem>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

OLIVEIRA, A. *Apocalypse Now & Forever: figurações do presente em The road, de Cormac McCarthy*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.8.2016.tde-01032016-152636. Disponível em <<http://www.teses.usp>>.

br/teses/disponiveis/8/8147/tde-01032016-152636/pt-br.php>. Acesso em: 23 nov. 2017.

OLIVEIRA, A. T. A. Por qual caminhos devemos ir? Uma leitura de *The road*, de Cormac McCarthy. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 123–143, 2016. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/25394/0>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

PESSANHA, J. A. M. Platão: o teatro das idéias. O que nos faz pensar, [S.l.], v. 9, n. 11.1, p. 07–35, mar. 1997. Disponível em <http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_11_01_02_jose_americo_motta_pessanha.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017.

SELIGMANN-SILVA, M. Arte, dor e Kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 29–46, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100003>. Acesso em: 10 jun. 2017.

TERRON, J. McCarthy reinventa o Velho Oeste. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 out. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1010200912.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

Recebido em: 18 mar. 2018

Aceito em: 23 abr. 2018