

O CONTO FANTÁSTICO

A Editora Huemul, de Buenos Aires, publicou, em 1980, a *Antología de cuentos fantásticos hispano-americanos*, com estudo preliminar e seleção dos contos pela Prof.^a Dra. Petrona Domínguez de Rodríguez Paquá (nome literário: Sílvia Domínguez).

No estudo preliminar, a professora desenvolve, de maneira sucinta, precisa e adequada a teoria do conto fantástico.

Apresenta as diferenças entre o maravilhoso, o estranho e o fantástico, no campo da literatura de ficção. Perpassa pelos principais teóricos: Luis Vax, T. Todorov, J. Paul Sartre, Irene Rissières, Emilio Carilla, Haydée Fiesca, Ana María Barrenechea e Jorge Luis Borges. A autora faz uma crítica às diversas posições teóricas e apresenta a sua maneira de interpretar e de definir o fantástico, o realismo mágico, o surrealismo e o realismo. O quadro provindo desse confronto de posições teóricas é muito rico e ilustrativo.

O conceito do fantástico e do realismo mágico pode ser apresentado por contraste: irrealidade / pararealidade; sobrenatural / preternatural ou estranho; é inexplicável / é explicável pelas leis físico-naturais; justapõe o real com situações fantásticas / os acontecimentos produzem a ilusão da realidade; o elemento onírico tem importância / não se vale de motivos oníricos. A realidade se converte em sonho; não é evasão, mas busca duma realidade mais profunda / adivinhação poética da realidade; prefere a narrativa. Há expressão em poesia e teatro / refere-se à narrativa.

A *Antología* não foi concebida como tarefa de mera coleção, já que a literatura hispano-americana, apesar do "boom" das últimas décadas continua sendo desconhecida. O objetivo da obra é de apresentar o conto hispano-americano fantástico do século XX em suas diferentes manifestações. Nem sempre o resultado está de acordo com o esforço. A *Antología* tem uma orientação didática para complementar as leituras em sala de aula do ensino de 2.^o e 3.^o graus.

O critério de seleção foi o da classificação dos contos por país. Todos são autores do século XX. Nos casos como a Argentina, notáveis pela abundância de narrativa fantástica, foram selecionados quatro narradores que marcam diferentes correntes fantásticas dentro do século: Lugones como precursor, com a "Estatua de Sal", conto do livro *Las fuerzas extrañas*, Pilar de Larreta, a contribuição feminina, com "El Okapi" da obra póstuma *Hombres en mi vida*, 1971. Jorge Luis Borges está representado por um relato de *El libro de arena*, que ilustra sua última tendência: "Utopia de un hombre que está cansado", e Enrique Anderson Imbert por "Viento Norte", de *La muerte juega al ajedrez*.

Também do Chile apresenta autores notáveis: Hernán del Solar e Manuel Rojas.

Os outros países estão representados por um escritor.

A apresentação de cada conto obedece à seguinte disposição:

- 1) O autor (traços de sua vida, bibliografia e repercussão no ambiente das letras no país e no exterior).
- 2) A transcrição do conto, com visão crítica no cuidado da fidelidade da transcrição textual.

3) Análise do conto:

- a) Localização do conto. b) Fonte. c) Interpretação e comentário. d) Estrutura (narrador e outros personagens). e) Sugestões para a análise estilística. e) Crítica.

O trabalho de Mignón Domínguez é exemplar no ponto de vista de rigor de seleção dos contos e dos autores.

A parte didática tem uma importância grande com o roteiro de análise, que leva aos professores sugestões para a seriedade do trato das coisas literárias em sala de aula.

A parte introdutória sobre a teoria do conto fantástico é muito oportuna, elucidativa e clarificadora na orientação dos que se dedicam ao gênero do conto fantástico.

DOMÍNGUEZ, Mignón. *Contos fantásticos hispanoamericanos*. Buenos Aires, Humul, 1980.

Elvo Clemente

O ESPAÇO DA CRIANÇA NA CULTURA

Reunindo ensaios de especialistas em áreas relacionadas com o assunto, A produção cultural para a criança, sob a organização de Regina Zilberman, edita textos que abordam a questão no âmbito da literatura, cinema, teatro, televisão e artes plásticas. Com o objetivo de questionar esta produção no contexto brasileiro, os autores partem de uma perspectiva comum: a de que é preciso interrogar o sentido do que se entende como "produção cultural para criança" e, ao mesmo tempo, esclarecer o que vem sendo feito sob este rótulo. É nesta medida que, conforme sugere a Organizadora, cabe, antes de tudo, "pensar a criança", de vez que isto significa identificar os rumos que a sociedade se dá. Ao partir do princípio de que, na "definição da criança, percebem-se, entrecruzando-se, fatores basilares da ideologia circulante, todos os ensaios caminham no rumo da relação sociedade-cultura-criança, que visam a esclarecer.

Assim, o texto inicial, de E. Perrotti, reflete sobre o lugar ocupado pela criança na cultura ocidental (capitalista). A questão básica, na visão de Perrotti, é desvendar "todas as relações entre a criança e o político" (p. 11), já que o conceito de criança coloca em discussão o projeto de sociedade em que vivemos. O que interessa, então, é questionar uma concepção de cultura que quase sempre acompanha esta produção cultural. Redefinindo a criança e a cultura, chega-se ao reconhecimento de expressões culturais que, produzidas na sociedade, são por ela desconhecidas. A proposição de Perrotti realisma o espaço para o lúdico, necessário numa sociedade que tende a se voltar exclusivamente para o utilitário. Nesta linha, o Autor levanta o problema da cultura para a criança, proposta como substitutivo de outros níveis de realização a ela vedados: na medida em que seu espaço vital foi tomado (o quintal, a rua, o jardim, a praça, a várzea) a sociedade (culpada) procurou criar formas simbólicas para atenuar essa vazia. No mundo urbano de hoje, o espaço fechado é fabricado para a substituir a vida e o contato com a natureza, deformando a perspectiva de mundo da criança. Ao rejeitar abordagens que tratam essa produção cultural como "imprescindível", o Autor propõe uma perspectiva que visa a estabelecer as relações entre o universo da criança (e do jovem) e o da política.

De teor semelhante é o ensaio de Regina Zilberman, que trata da literatura infantil a partir da revisão do complexo livro/leitura/leitor, isto é, pela inserção histórica da questão da difusão da leitura na sociedade industrial e suas con-

seqüências no estabelecimento do estatuto da literatura infantil. Também neste caso, baseia a Autora a relação com a sociedade, lembrando que o "o livro foi o primeiro objeto produzido industrialmente, vale dizer, em grande quantidade e segundo a divisão do trabalho" (p. 87). Da análise do papel da escola como primeiro contato do futuro leitor com o livro e sua condição para ingresso no mundo literário, chega à identificação da natureza ambivalente do fenômeno da literatura que, enquanto superestima a promoção de um certo tipo de conhecimento (letrado), permite a democratização deste mesmo conhecimento. "Em certo sentido, a literatura faz-se porta-voz de uma utopia" (p. 104). Como no ensaio de Perrotti — que valoriza a produção da criança —, E. Zilberman pensa a importância da literatura infantil como "forma de reapropriação do discurso infantil", por via da identificação do jovem leitor com as personagens ficcionais, e da reelaboração e crítica de suas ações.

Desta ótica parte também Lígia Magalhães, que desmistifica preconceitos da escola que, "ignorando a produção, distribuição e leitura das histórias em quadrinhos", insere-se no processo por negatividade (p. 83), como se a rejeição de uma linguagem — desconhecida pelos professores em sua maioria —, fosse capaz de evitar que as crianças (e jovens) com ela convivessem. Na verdade, o visual não é sinônimo de ausência de pensamento, como nota a Autora, lembrando Merleau-Ponty, o que não significa, certamente, desconhecer a diversidade de qualidade das produções na área. "O que é fundamental no gibí", observa L. Magalhães, "não é sua dupla natureza gráfica, mas o fato de que conta uma história" (p. 88). E é assim que as personagens que Quino (Mafalda) e Charles Schulz (Mindylin, no Brasil) são vistas como exemplares de um tipo de estrutura ficcional questionadora. Pela reformulação dos conceitos (e preconceitos) os programas escolares teriam muito a ganhar, conclui a Autora.

Se este ensaio analisa textos estrangeiros, é com fontes nacionais que se ocupa Glória Pondé, em "A poesia e o folclore para a criança". Partindo da revisão da poesia modernista brasileira, que incorporou — via nacionalismo — temas folclóricos, mostra-se, aí, como Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes souberam perceber a apreensão do mundo da criança, e o transpor para o texto poético modos de expressão do mundo infantil (como as parências, cantigas de roda ou minar), o fizeram recuperando a visão emocional da criança. Nesta revisão da poesia e do mundo infantil, vê-se como Cecília — valorizando a natureza infantil — fez Poesia, apropriando-se do discurso infantil, enquanto Vinícius, elegendo uma forma poética mais narrativa, evada de humor e notas populares, criou um texto (A arca de Noé) que estabeleceu a fusão do mundo infantil com o universo dos animais, levando ao social. Como demonstra a Autora, na produção poética para a criança, o fundamental é ser bom poeta e conhecer a criança.

A questão da qualidade da produção é, igualmente, o que inspira Tatiana Belinky e Júlio Gouvêa, fundadores do TESP. Os autores relatam sua experiência em teatro para crianças e adolescentes, refletindo sobre o sentido de uma ação que "pegou várias gerações de crianças", baseada numa "filosofia" que vê a função do teatro como fundamentalmente educativa. Neste sentido, esta "pedagogia aplicada" só se torna eficaz se contar com a seriedade e competência de diretores e autores que busquem formar o senso crítico e exercitar e desenvolver emoções. Chamando a atenção para os equívocos na interpretação das manifestações das crianças frente aos espetáculos, Gouvêa aponta, ainda, para a importância de um teatro destinado a faixas etárias específicas. Como os demais autores, ressalta a importância de que toda esta produção considere a fundo a realidade da infância. A qualidade do espetáculo e sua destinação são, em suma, ingredientes básicos desta receita.

As relações da infância com a produção cinematográfica é analisada por L. C. Merten num ensaio que vê esta produção historicamente, identificando o tema da infância como assunto, inspiração ou destinação. O Autor mostra como, de

um lado, pouco se tem o cinema ocupado com a infância, e, se foram produzidos muitos filmes sobre a infância, pouco foi feito para ela. Revisando os clássicos da cinematográfica, e passando pelo filme de animação, se o Autor reconhece o caráter massificador que o cinema pode assumir, ele assinala sua capacidade de também propiciar uma perspectiva crítica, sã, evasão e liberdade. A proposta, final, de um cinema feito por crianças ajude a uma forma de expressão que permite à criança ser criadora e não mera receptora do discurso do adulto.

É também na linha da valorização e respeito à criança o ensaio de Sérgio Caparelli sobre a TV e os programas infantis. A questão da indústria cultural, no caso da TV, muito mais crítica, por seu alcance de audiência — 6.ª. retomada, tanto no que se refere ao tipo de programas, quanto na questão da audiência. O tema programa/destinatário é visto, assim, em suas implicações ideológicas — conteúdo dos programas, publicidade veiculada paralelamente, origem da programação, etc. — com base na leitura da televisão brasileira, quer apoiada em pesquisas aqui desenvolvidas, quer nas de outros países americanos. A análise do programa "Sítio do Picapau Amarelo" revela como o programa infantil, com tudo o que tinha de positivo e negativo, foi-se alterando, para hoje alcançar uma marca que talvez não seja a da matriz lobatiana. Não obstante, mostra Caparelli, o programa, ao divulgar o "sítio" de Lobato, deu-lhe uma dimensão de massa que seu criador jamais teria adivinhado.

Por último, o ensaio de Luiz Camargo, que reitera a preocupação com a definição do espaço da criança, incursões por essas relações em nossa sociedade, para ver como a criança é capaz de ver e representar este espaço. Assim, como se educa o olhar (e a sensibilidade) da criança, no museu ou na escola, é o ponto que remete à arte feita pela criança. O desenho — linguagem carregada de significação — permite que ela desenhe a si própria, assim como contar histórias é se narrar. Por esta relação, L. Camargo chega à área da ilustração de livros infantis, que analisa com minúcia. A partir das obras de conhecidos ilustradores, Camargo mostra como a arte para a criança deve ser, "antes de tudo", Arte — expressão de pessoa para pessoa.

Aberto e fechando seu texto com a questão do espaço, esta coletânea realiza um percurso diversificado, mas unitário. Na busca da definição da criança e sua relação com a sociedade, estes ensaios têm dois méritos fundamentais: a preocupação de desmistificar a falsa eresia de que basta o rótulo para que o artefato artístico seja verdadeiramente "para criança" e a revelação da evidência de que, sem compromisso da qualidade da arte com o respeito à criança e sua capacidade de discernir e criar, esta produção nada mais é do que uma utilização que reduzida num processo autofágico da própria sociedade. Por fim, utilizando como modelos produções nacionais, constitui-se em privilegiada revisão de momentos da cultura brasileira, em seus caminhos (e desvios), na busca de auto-expressão.

BELINKY, Tatiana. A produção cultural para a criança. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982. 192p.

Lígia Averback

DE MAFAGAFICES E ARTIMANHAS

Macbeth não pode ser proposto como um bom modelo de cidadão britânico, disse certa vez Jorge Luís Borges a Ernesto Sábato. Ao que este respondeu: "Isso prova que um grande escritor não tem que criar boas pessoas. Nem Raakolnikor nem Julien Borel podem julgar-se boas pessoas".

Visto de um mirante assim, o ficcionista Moacyr Amâncio, como Mário de Andrade e muitos outros companheiros de ofício, parece produzir melhor quando intenta criar personagens sem nenhum caráter, como a sábia apresentada neste

seu livro. Marcados por muitas carências, mas sobretudo muito safados, os mafagafos estão sempre apresentando peripécias, cujos danos maiores vão sempre para a conta dos outros, dos que não estavam envolvidos nas tais artes ou artimanhas. Não são modelos de cidadão brasileiro, mas representam boa média do chamado jeito nacional de viver. Atrapalhar os outros, antes que nos atrapalhem — este poderia ser o lema da sábia. Os atrapalhos em questão são, porém, elaborados com astúcia, com refinadas sutilezas. Têm certo estilo e alguma graça em suas brincadeiras.

O traço lúdico com que o escritor marca as duas histórias aqui reunidas retoma certa perspectiva infanto-juvenil, que é quando todos brincam. A menção que as crianças tenham pouca inocência e muita astúcia, o que parece ser a ponderação maior de sua prosa. Há uma espécie de advertência do narrador, entredita na forma escolhida para contar as duas histórias. Se tão inocentes, por que tantas safadezas?

Mafagafices à parte, porém, Moacyr Amâncio engendra bons enredos, quase sempre muito inventivos, apresentando-se ao leitor numa linguagem original por muitos motivos, sobretudo pela irreverência graciosa das personagens que a profere.

AMÂNCIO, Moacyr. Sábia de Mafagafos s.l. Editora T. A. Queiroz, s.d.

Dezênio da Silva

SOBRE O JOGO DE FIAR

Se em *O assassinato dos pombos*, livro anterior, Patrícia Bins trabalha a relação homem/mundo e suas consequências sobre a interioridade, aqui, neste excelente *O jogo de fiar*, a autora percorre o caminho inverso. Parte da interioridade, dentro de um quadro tipicamente esquizoide, para buscar o equilíbrio com a realidade exterior através da análise sofrida, densa e consistente do próprio eu.

Símbolos e mitos compõem esta caminhada.

Fixada a memória na sopleira em cacuz, cabe ao espelho tríplice a sua distribuição temporal chamando à cena simultânea e desordenadamente a criança, a adolescente e a mulher adulta.

O passado surge às golfadas, num acúmulo de frustrações e experiências a-margas revolvidas pela impossibilidade de auto-reconhecimento que se desenvolve, sobretudo, a partir da fixação na figura materna: "Ela me é ou eu lhe sou?" Dirá A. que, não sendo individualmente ou sendo duplamente, através da primeira, reprimirá em si o puro-sentir provocando, inclusive, a falência da palavra como comunicação, ocidando entre a consequente perda de contato com a realidade e a análise extremamente racional, em nível de presente, deste estado doente.

"Se me lembro. Até onde vai a memória real? Onde começa a falsa lembrança? Como ter a certeza de que fomos o que somos ou de que somos o que imaginamos ser?" É assim que a absurdidade instaura-se, não pela ação, mas, principalmente, através da reflexão, na consciência, baseada em Lewis Carroll, de penetrar em um mundo paralelo, composto de "tempo nenhum" e de "lugar nenhum", configurando-se como uma criação imaginária de si mesmo.

"A loucura, ninguém dizia que a loucura pode ser um modo de morrer para ressuscitar. Descer aos infernos e conseguir retornar vivo. A escuridão, para

sentir a luz em plenitude. Mas também é de uma delicadeza, a loucura, quero dizer, sutis nuances de esquizofrenia à toa, os sintomas detectados na infância. E, após a negação, as imagens fabricadas, a mentira existencial." Esse é o caminho percorrido por Ara através de uma técnica narrativa simples, centrada, sobretudo, no trabalho de reversibilidade temporal marcado por retrocessos e labirintos da memória. Ai, o único elo possível é o eu, este fio criador a que todas as demais personagens, inclusive Daniel, estão fortemente vinculadas, tornando apenas, como suporte acidental. Entre elas, o que conta é a linguagem pervertida, as máscaras e o estranhamento. Ênfase da personagem-sócio.

Não raras vezes a dramaticidade da vida nos é dada através de uma linguagem extremamente poética marcando a existência caótica, a asfixia das contradições dentro de uma realidade que, fundamentalmente, existe, apenas, no eu e buscando, através do contraponto, a reconstituição da identidade, da consciência clara de si mesmo. É o que coloca Patrícia Bins na linguagem de escritoras como Clarice Lispector ou Virginia Woolf: a análise profunda do sentimento humano, o ênfase à angústia, o abandono total que revela.

Fixando gestos e pensamentos, este maduro romance que é *O Jogo de Fiar* consegue concretizar, no plano da consciência, a própria inconsciência e o relacionamento abstrato entre seres que se guardam para suportar o viver, buscando transportá-los a um caráter autêntico e definitivo; a noção e, com ela, a luz.

BINS, Patrícia. *Jogo de Fiar*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

Jane Tutikian

A PORTICA DE GILBERTO MENDONÇA TELES

O Prof. Dr. José Fernandes publica na Coleção Atualidade Crítica, de Presença, o estudo sobre a obra poética de Gilberto Mendonça Teles.

O livro é de leitura agradável, vai fluindo sob os olhos ávidos de ver mais e mais a descoberta do Poeta.

No Prefácio, José Maria de Souza Dantas apresenta o autor com este parágrafo:

"Profundo conhecedor da poesia de Gilberto Mendonça Teles, manipulando invejável universo cultural, consciente de que a obra literária faz-se na, por e através da linguagem. Na esteira de Heidegger, mas independente e criativo, o jovem professor da Universidade Federal de Goiás nos revela o mundo ficcional, construído dentro da linguagem da poesia do autor de *A Raiz da Fala*, *Arte de Amar* e tantas outras obras da mais alta importância da lírica brasileira contemporânea".

O poeta da Linguagem vai realizando a análise de toda a composição poética de GMT, passando pelos livros mais antigos aos atuais, até à *Sociologia goiana* de 1982. Em todos os poemas nota-se o anseio pela perfeição suprema da forma, aquela ânsia que Olavo Bilac, expressa no verso:

"Quero que a estrofe saia sem um defeito". Isso até parece incoerente para o poeta que inicia a carreira literária, em pleno Modernismo (1955), com *Alvorada*. Mas tanto para os clássicos como para os modernistas a perfeição, a beleza, é o ideal supremo da poesia. Pois a poesia existe para expressar a beleza pelas palavras. Por isso GMT escolhe cada palavra na medida justa.

Acontece, porém, que as palavras engendram suas aventuras no tempo, sempre pela força do Poeta, assim é que pode escrever: "Resolvo meu poema sob o silêncio das palavras."

A luta pela construção da palavra e do poema vai "durar se madurar a forma", pois o Poeta caminha seguro entre palavras e seahor de si, do seu instrumento, do manejo do barro que é a palavra que se amolda aos caprichos do oleiro dos sonhos. Nesse jogo de realidade e mistério, de realidade e mentira, "tudo no texto é disfarce".

Desse modo é que o crítico afirma: a arte é um ser futuro-passado, paradoxo na linguagem e paradoxo na realidade existencial.

O Poeta vai-se das conquistas de outros lutadores do passado para arquitetar um mundo de sonhos do futuro.

Um novo texto se elabora se constrói, destruindo, transformando outros, numa estranha heterofagia; desaparecer para reaparecer mais forte, mais belo, mais vivo!

Com essas análises todas, com esse trabalho todo, o Poeta é homem de seu tempo. Conhece seu ambiente, as aspirações do seu povo, as insatisfações de uma civilização, as falhas de uma cultura. De tudo sabe tirar algo bom para servir em verso para o alimento das gerações de hoje, preparando-as para o amanhã cheio de esperanças.

José Fernandes mostra um Gilberto Mendonça Teles como criador que faz com que o ser se manifeste na linguagem, que o humano se encontra na raiz da fala: por fim chega a apresentar que o poeta é o mágico do som.

A análise e crítica de José Fernandes dá à poesia de GMT o verdadeiro tamanho com que se salienta e brilha no cenário das letras nacionais.

FERNANDES, José. *O poeta de Linguagem*. Rio de Janeiro, Presença, 1982.

Elvo Clemente

UM CRESCENDO EXPRESSIVO

Lya Luft, cronista já consagrada, lançou seu primeiro romance, *As Pareceiras*, em 1980.

De *As Pareceiras* para *A sua esquerda* do ano seguinte a maioria das características do autor: o tom intimista, catártico e, formalmente, na linguagem de Virginia Woolf, Faulkner e outros, o uso do fluxo de consciência. O que há de diferente entre um romance e outro é a maior elaboração, talvez, maior regularidade no escrever. Metáforas mais percutantes. Mais símbolos.

O romance é escrito em primeira pessoa, nem tem de busca do passado, tem caso também existente em *As Pareceiras*. Avulta, entre as personagens, a de Frau Wolf, a avó. A "Baronesa" Wolf, mulher despótica, autoritária, temida por toda família, mas com grandes qualidades morais, entre as quais a mais analisada é a disciplina, interior e exterior. Disciplina que mata todo e qualquer sentimento que não do rígido caminho traçado. É uma mulher sofrida. Seu amor pela neta, frustreado; suas ambições, desmoronadas. Uma personagem que vive fora do tempo, da época, do lugar. Exilada.

Se o ano do juízo é a sombra, em todo o romance, da morte, e é também o símbolo de Anamarie, "o peixinho dourado", a amada de Gisela e de Frau

Wolf, a avó é a sombra da vida da narradora-personagem que vai, lentamente, oprimindo-se, frustrando-se, transformando-se na sua perfeita sucessora. Há adonções dessa transformação:

"Vi apenas minha avó, e compreendi de repente que talvez fosse necessário me transformar na velha ereta e seca: a doçura implicaria humilhações inenarráveis" (p. 96)

A ambigüidade percorre o romance de ponta a ponta e é fundamental para uma melhor apreciação. Ela está tanto no estilo, expressões dubitativas, indefinições, como nos temas da duplicidade, da essência e da aparência. A personagem é Gisela ou Guisela? Ama Anemarie, ama Leo? Fala alemão ou português? Alemã ou brasileira? Ama ou odeia a avó?

As imagens se sucedem, mas a imagem do anjo/morte, do anjo/Anemarie está na maioria das páginas. Ao final, o romance traz a resolução da ambigüidade fundamental da personagem, Encarnando quase a personalidade de Frau Wolf:

"Fecho-me nesta casa e cumprio minhas obrigações. Servirei chá com uma torta de camada, que faço com perfeição. Tenho na gola do vestido o camafêu que foi de Frau Wolf..." (p. 124).

a narradora agora é Guisela:

"Mas sou Guisela, não tenho a doçura nem a alegria de viver de minha mãe, que morreu deixando esta casa tão silenciosa" (p. 125).

E o "parto" final de uma criatura "sem olhos, sem nariz, sem feições" e "sem identidade" (p. 141) é a liberação da personagem, ou a aceitação dessa falta de identidade própria, e a incorporação da identidade imposta pela figura temível, que agora vive à sombra do Anjo, cuja asa esquerda se fende mais e onde não haverá lugar para Gisela.

Com esse romance temos uma autora ainda mais segura, e as qualidades, anunciadas em *As parceiras*, adquirem mais consistência, avultando também a crítica à sociedade, cheia de preconceitos, de bases absolutamente falsas, onde dominam a hipocrisia e o excessivo respeito e temor da opinião pública.

Belo romance!

LUFT, Lya. *A asa esquerda do anjo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

Zahid L. Muzart