



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

ALESSANDRA CRISTINA VALÉRIO

***NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA POROSA: A METAFICÇÃO DA
MODERNIDADE À PÓS-MODERNIDADE***

CASCADEL

2016

ALESSANDRA CRISTINA VALÉRIO

**NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA POROSA: A METAFICÇÃO DA
MODERNIDADE À PÓS-MODERNIDADE**

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientadora: Dra. Regina Coeli Machado e Silva

CASCADEL

2016

ALESSANDRA CRISTINA VALÉRIO

**NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA POROSA: A METAFICÇÃO DA
MODERNIDADE À PÓS-MODERNIDADE**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de Doutor em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dra. Regina Coeli Machado e Silva (UNIOESTE)
Orientadora

Prof. Dra. Diana Araujo Pereira (UNILA)
1º Membro Titular (convidado)

Prof. Dr. Marcelo Marinho (UNILA)
2º Membro Titular (convidado)

Prof. Dra. Clarice Lottermman (UNIOESTE)
3º Membro Titular (da Instituição)

Prof. Dra. Rita Félix Fortes (UNIOESTE)
4º Membro Titular (da Instituição)

Prof. Dr. Andrea Ciacchi (UNILA)
5º Membro Titular (convidado)

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)
6º Membro Titular (da Instituição)

Cascavel, 06 de maio de 2016.

Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra há sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra por diminuto que sea, que no este registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondência.

Esse mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y asi hasta lo infinito.

Por qué nos inquieta que el mapa esté incluído en el mapa y las mil y una noche en el libro de Las Mil y Una Noches? Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet espectador de Hamlet?

Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren qui que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores e espectadores, podemos ser fictícios. En 1833, Carlyle observo que la historia universal es un infinito livro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.

Jorge L. Borges

VALÉRIO, Alessandra Cristina. **No meio do caminho tinha uma pedra porosa: a metaficção da modernidade à Pós-modernidade**. 2016. 160 p. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2016.

RESUMO

A pesquisa ora apresentada tem por objetivo abordar o fenômeno literário da metaficção e sua atuação, em especial, a partir do conjunto de princípios estéticos e políticos que se convencionou designar por pós-modernismo, ao qual se atribui a condição crucial de descritor da cultura contemporânea. Partindo do levantamento das lacunas e contradições críticas de outras abordagens do mesmo objeto, a proposta é proceder a nossa própria construção conceitual sobre esse modelo ficcional, remanescente de uma importante tradição filosófica e literária, articulada em torno do desenvolvimento cognitivo e estético da autoconsciência e autorreflexividade modernas (GUMBRECHT, 1998). Tendo em vista que a maior parte dos estudos sobre a metaficção, até então, tende a exaurir as particularidades de um único objeto (autor, obra), eximindo-se de estabelecer conexões mais amplas entre as diferentes manifestações autoconscientes e autorreflexivas e as linhas epistêmicas gerais que constituem as formas de atuação do pensamento contemporâneo, a presente investigação procura construir um esquema interpretativo que integre essas descontinuidades em um conjunto maior de experiências culturais autoconscientes. Trata-se de estabelecer uma linha de conexão entre a autoconsciência literária moderna (CERVANTES, STERNE, JOYCE) e a metaficção pós-moderna, que evidencie as principais diferenças e articulações entre as formas de atuação dos modelos autorreferentes em cada contexto. Para tal, foi necessária a articulação de uma abordagem enunciativa do fenômeno literário que não se restringisse aos aspectos imanentes, postura muito solidificada em algumas perspectivas críticas, mas que considerasse a urgente necessidade de compreender a literatura como um sistema complexo de comunicação. Em virtude disso, a alternativa teórica que se apresentou como a mais produtiva para este caso foi a abordagem **pragmática do ato literário**, anunciada já há algum tempo pela **Teoria dos Atos de Fala** de Austin e Searle, desenvolvida no âmbito literário por Derrida (1992), Culler (1999) e Maingueneau (1996).

PALAVRAS-CHAVE: Autoconsciência; Autorreflexividade, Metaficção, Performatividade; Pós-modernismo.

VALÉRIO, Alessandra Cristina. **Midway through there was a porous stone: metafiction of modernity to postmodernity.** 2016. 160 pages. Thesis (Doctorate in Language Arts) - Postgraduate Studies in Language Arts. State University of West of Paraná - UNIOESTE, Cascavel, 2016.

ABSTRACT

The research presented here is intended to address the literary phenomenon of metafiction and its performance, in particular, from the set of aesthetic and political principles that are conventionally designated by postmodernism, which is assigned the crucial condition descriptor of contemporary culture. From the survey of gaps and critical contradictions of other approaches to the same object, the proposal is to make our own conceptual construction of this fictional model, reminiscent of an important philosophical and literary tradition, articulated around the cognitive and aesthetic development of self-awareness and modern self-reflexivity (GUMBRECHT, 1998). Given that most of the studies of metafiction, until then, tends to exhaust the characteristics of a single object (author, work), exempting to establish wider connections between different self-conscious manifestations and self-reflexive and the epistemic lines in general, which are the forms of contemporary thought, this research seeks to build an interpretive system that integrates these discontinuities in a larger set of self-conscious cultural experiences. It is a connection line between modern literary self-consciousness (CERVANTES, STERNE, JOYCE) and postmodern metafiction, giving evidence of the main differences and connections between forms of activities of self-referential models in each context. To this end, the articulation of an expository approach to literary phenomenon that is not limited to the immanent aspect was necessary, much solidified position on some critical perspectives, but to consider the urgent need to understand literature as a complex communication system. As a result, the theoretical alternative that presented itself as the most productive in this case was the pragmatic approach of the literary act, announced some time ago by the Theory of Speech Acts of Austin and Searle, developed in the literary context by Derrida (1992), Culler (1999) and Maingueneau (1996).

KEYWORDS: Self-awareness; Self-reflexivity, metafiction, Performativity; Postmodernism.

AGRADECIMENTOS

A minha vida sai completamente modificada desta tese. Em quatro anos, foram três mudanças de cidade, sendo duas de Estado. A intensidade das trocas intelectuais, culturais e afetivas deste período me proporcionaram uma reconfiguração completa na percepção da realidade que me circunda, no modo como interpreto a minha própria experiência de mundo e dos papéis que nele desempenho. No entanto, como qualquer processo de crescimento, a pesquisa demanda uma entrega, por vezes, muito dolorosa à solidão da escrita, à renúncia conflituosa de momentos com a família e com amigos. Nessas horas só torcemos para que a nossa ausência seja compreendida, que um abraço possa acolher nossas angústias, que um café quentinho venha de mãos afáveis e apaziguadoras.

Por esses gestos tão significativos agradeço ao meu marido Ludovico Bernardi, pela paciência e pelas palavras de conforto e incentivo, sempre me vendo como alguém muito maior do que sou.

Agradeço sempre e por toda a minha existência, à minha mãe, Enelda Borchardt, pelo afeto, pela acolhida, e por simplesmente existir.

À minha orientadora Regina Coeli Machado, por ser sempre mais do que uma excelente profissional, por aliar conhecimento à sensibilidade, por compartilhar a sua experiência como pessoa e, com isso, ter me ajudado a iluminar as minhas próprias trajetórias, e pelas palavras sábias e acolhedoras que amenizaram as minhas angústias.

À minha amiga querida e quase irmã, Sílvia Letícia Matievicz Pereira, pela amizade duradoura e pelas conversas enriquecedoras e debates calorosos, típicos de quem ama o que faz e que se envolve profundamente com o próprio trabalho.

Aos meus colegas de viagem e de Departamento da Unespar/Paranavaí, em especial a Akisnelen Torquette, pelas trocas intelectuais, e muito mais pelos momentos de descontração e humor que aliviaram o peso de conciliar tantas atividades acadêmicas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Unioeste, pela oportunidade de fazer parte de uma história de dedicação e compromisso com a comunidade acadêmica.

À CAPES, pela bolsa concedida ao desenvolvimento desta pesquisa.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO _____ | 12 |
| CAPÍTULO I _____ | 23 |
| No meio do caminho tinha uma pedra porosa _____ | 23 |
| A abundância das pedras porosas em meio aos caminhos do presente _____ | 27 |
| Por que (não) estudamos metaficção? _____ | 32 |
| Metaficção: a emergência do conceito _____ | 40 |
| CAPÍTULO II _____ | 50 |
| Autoconsciência e autorreflexividade _____ | 51 |
| Fichte e o modelo autorreflexivo performativo da filosofia _____ | 54 |
| Quem fala no romance? Quem faz? _____ | 59 |
| Por uma pragmática do ato literário _____ | 63 |
| A caracterização pragmática da metaficção _____ | 70 |
| CAPÍTULO III _____ | 77 |
| Da autoconsciência moderna à metaficção pós-moderna _____ | 78 |
| O sujeito moderno e a produção estética do mundo através da perspectiva _____ | 81 |
| Dom Quixote e Tristram Shandy: ficções que se assumem como representações _____ | 84 |
| A crise de representação e sua dupla vertente: do excesso referencial ao excesso do signo _____ | 89 |
| Da moderna escrita da consciência à pós-moderna autoconsciência da escrita _____ | 92 |
| CAPÍTULO IV _____ | 101 |
| A autorreflexividade pós-moderna _____ | 102 |
| Da <i>linguistic turn</i> a <i>reflexive turn</i> : a aporia como caminho e a sedução das pedras _____ | 117 |
| CAPÍTULO V _____ | 123 |
| Da representação à performatividade, da poética à política: deslocamentos pós-modernos no espaço cultural contemporâneo _____ | 124 |
| A estética das pedras _____ | 133 |
| Cordilheira: é possível viver a literatura e inventar a vida como ficção? _____ | 134 |
| Metaficção, teoria e o campo literário brasileiro contemporâneo _____ | 144 |

| | |
|----------------------|-----|
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 148 |
| REFERÊNCIAS | 154 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 01 – <i>Lição de Corte e Costura I</i> (2004) _____ | 30 |
| Figura 02 – <i>Rendeira</i> (1670) _____ | 30 |
| Figura 03 – <i>Lição de Anatomia</i> (1632) _____ | 30 |
| Figura 04 – Disposição das Instâncias Constituintes do Discurso Narrativo ____ | 68 |
| Figura 05 – Funcionamento Metaficcional _____ | 74 |
| Figura 06 – Moldes do Mapa Narrativo _____ | 76 |
| Figura 07 – <i>Las Meninas</i> (1843) _____ | 84 |

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 – Levantamento dos textos publicados desde o início da década de
2000 _____ 32

INTRODUÇÃO

Este estudo nasceu do encantamento e do fascínio que um certo tipo de texto desperta quando desafia os leitores a sondar seus mistérios. Escrituras que nos seduzem, fazendo florescer na epiderme da página o que parecem ser seus segredos mais profundos. Convidam-nos a compartilhar de sua intimidade, prometendo nos confiar a magia da criação. Aguçam os sentidos e instigam a sensibilidade cognitiva. Mas não se entregam, não tão rapidamente. As tentativas de desvendar seu enigma, frequentemente, fazem com que ele apenas se desdobre em muitas outras faces.

Tendo em vista que a sedução e o magnetismo da escrita metaficcional são seus artifícios mais produtivos, optei por apresentar, inicialmente, uma definição do conceito que se mostra suscetível a essa sensibilidade:

[...] la autorreflexividad y la metaficción [...] intentan captar la instantánea narrativa de nuestro despertar del sueño de la ficción; pero sólo para comprobar, o para mostrar, que es imposible escapar de los mundos urdidos al conjuro de las palabras, y que, a veces juego, a veces pesadilla, nos hemos despertado en el interior del mismo sueño¹. (GONZÁLEZ, 2001, p.03).

O escritor, o narrador e o personagem metaficcional nos despertam do sonho apenas para dizer que continuamos sonhando, direcionam o nosso olhar para a condição de um mundo edificado sobre a palavra para nos sussurrar que também somos feitos desse mesmo material, e que as nossas certezas e verdades são tão perenes quanto “o segredo frágil das folhas secas que se arrumaram simetricamente aos pés de uma árvore e que o primeiro vento vai dispersar” (LISBOA, 2004, p. 50).

Antes de tudo, a metaficção é um fenômeno endógeno que se multiplica por dentro e pode se desdobrar em inúmeras partes no interior do texto. Por meio do embaralhamento dos níveis narrativos, da reduplicação das cenas, da inserção de personagens polivalentes (leitores e escritores) obtêm-se um efeito espetacular que projeta para o exterior a ideia de simultaneidade temporal e da multiplicidade de mundos que podem coexistir na complexidade de um mesmo cosmos. Além disso, o encaixe dos vários planos diegéticos contribui para desestabilizar a percepção nítida dos limites entre o fim do livro e o início da realidade. Efeito semelhante ao que se

¹ A autorreflexividade e a metaficção tentam capturar o instante narrativo do nosso despertar do sonho da ficção, mas só para comprovar, ou para mostrar que é impossível escapar do mundo forjado pelas palavras e que, às vezes jogo, às vezes pesadela, temos despertado no interior no mesmo sonho. (Tradução minha).

observa diante da obra *Las Meninas* de Diego Velásquez, em que a imagem parece sair da moldura, ao mesmo tempo em que nos convida para entrar (FOUCAULT, 2000). Perplexidade e desorientação similares a do espectador da tela de Velásquez, que se pergunta: “mas onde está o quadro?”, podem experimentar os leitores da metaficção, que sem molduras ou espelhos, indagam analogamente: “onde está o romance?” ou “onde começa e onde termina esta narrativa?”.

Um fenômeno literário de caráter complexo e difuso, a metaficção recebeu esta designação somente na década de 70, quando o crítico e escritor americano William Gass, em seu estudo intitulado *Fiction and Figure of Life* (1970), usou o termo para se referir aos romances estadunidenses do pós-guerra que se propunham subverter elementos narrativos canônicos de uma herança estética, considerada reacionária e conservadora, identificada com os princípios do realismo literário. Nesse contexto, a metaficção passou a especificar, não apenas um artifício narrativo da ficção, para expor a própria ficcionalidade e romper com o ilusionismo mimético, mas também a configuração de uma nova atitude crítica, uma forma de justificar a necessidade de uma renovação na literatura, sintonizada com os pressupostos das novas teorias pós-estruturalistas francesas que recém aportavam no território americano do período.

A coincidência entre a multiplicação das formas ficcionais autoconscientes e o aquecimento do debate sobre o pós-modernismo, nesse contexto, fez com que se solidificasse a indiscernibilidade entre as práticas escritas da metaficção e as manifestações do que seria a emergência de uma ficção pós-moderna. O pioneirismo e a influência de estudos como os de Patricia Waught (1984) e Linda Hutcheon (1980) foram de capital importância para a disseminação dessa associação que, de certa forma, acabou por eclipsar uma relevante tradição de ficção autoconsciente, localizável já em *Dom Quixote*. Para uma parte da crítica, tomar a metaficção como sinônimo de pós-modernismo é suprimir uma inilidível e fecunda perspectiva diacrônica, para outra parte, a abundância de manifestações que incorporaram o prefixo meta (metateatro, metapolítica, metaetnografia), em suas terminologias, na contemporaneidade, sinaliza uma modificação substancial no campo cultural, não explicável apenas pela recorrência aos modelos autorreflexivos tradicionais.

Se nos EUA a eclosão metaficcional converge com a ascensão da demanda do pós-modernismo, no campo literário brasileiro o movimento adquire

impulso notável, na primeira década do século XXI, coincidindo com uma reconfiguração do circuito literário, aquecido pela proliferação dos prêmios e feiras nacionais e internacionais, descentralização editorial e formação acadêmica do escritor. No entanto, diferentemente do cenário americano, a presença nada circunstancial das narrativas metaficcionais, sobretudo nas listas de prêmios e demais dispositivos de legitimação, não têm estimulado muito a crítica a investigar as suas especificidades e relações com o quadro descrito. Ainda é bastante contrastante a parcimônia de estudos brasileiros sobre o tema, com o avultante número de publicações no âmbito internacional que inventariam os diversos modos de apresentação do fenômeno.

Isso se deve, entre outros fatores, a certo obsoletismo de operadores de leitura crítica, demasiadamente comprometidos com expectativas modernas de apreciação estética como originalidade, ruptura e subversão. E também ao fato de que o florescimento da ficção metaliterária no Brasil dos anos 80, ter sido contemporâneo à proliferação de outras modalidades narrativas como a reescritura, o pastiche e a intermedialidade (hibridez de gênero), o que contribuiu para escamotear a visibilidade das articulações metaficcionais, que permaneceram vinculadas a essas outras manifestações. Além disso, a solidificação de um contingente considerável de contradições críticas, que ora percebem na metaficção um antirrealismo combativo e engajado (GASS, 1970), ora a associam a um solipsismo literário e intransitividade radicais (PERRONE-MOISÉS, 2012) ou ainda ao parasitismo de uma fórmula modernista (SCHOLLHAMER, 2009), acabam por retroalimentar um torvelinho de julgamentos estéticos que desestimulam a superação da mera exterioridade do fenômeno, tomando, amiúde, as suas consequências como causas.

Uma vez expostas as principais e controversas linhas interpretativas da metaficção, o propósito deste estudo é apresentar sua própria construção conceitual sobre esse modelo ficcional, remanescente de uma importante tradição filosófica e literária, articulada em torno do desenvolvimento cognitivo e estético da autoconsciência e autorreflexividade modernas. Tendo em vista que a maior parte dos estudos sobre a metaficção, até então, tende a exaurir as particularidades de um único objeto (autor, obra), eximindo-se de estabelecer conexões mais amplas entre as diferentes manifestações autoconscientes e autorreflexivas e as linhas epistêmicas gerais que constituem as formas de atuação do pensamento contemporâneo, a

presente investigação procura construir um esquema interpretativo que integre essas descontinuidades em um conjunto maior de experiências culturais autoconscientes. Trata-se de estabelecer uma linha de conexão entre a autoconsciência literária moderna e a metaficção pós-moderna², que evidencie as principais diferenças e articulações entre as formas de atuação dos modelos autorreferentes em cada contexto.

O que se pretende demonstrar é como o desenvolvimento das formas autorreflexivas esteve, intrinsecamente, relacionado aos processos de atribuição de sentido à experiência de mundo do homem moderno, aos seus mais profundos questionamentos sobre a capacidade humana de construir conhecimento por meio do acesso direto ao mundo fenomênico ou a confiança cega no potencial do “observador de primeira ordem”, nos termos de Gumbrecht (1998). A autoconsciência se desenvolve em conformidade com a intensificação do projeto de modernização, cujo limiar discursivo se dará no início do século XIX, e com a solidificação da percepção de que todo conteúdo de toda observação humana depende da posição particular do observador: “fica claro que – pelo menos enquanto for mantido o pressuposto de um mundo real existente – cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de

² A discussão sobre a problemática do pós-modernismo será realizada no capítulo IV. Para orientação dos sentidos que atribuímos ao termo nesta pesquisa, reproduzo a citação do professor Márcio Scheel (2009) que, seu estudo sobre a especificidade da literatura pós-moderna, sintetizou o debate sobre o termo com sabedoria: “a pós-modernidade pode ser entendida como a última e mais original forma de manifestação dialética do pensamento surgida no ocidente. Nesse sentido, as obras literárias, críticas e teóricas produzidas por alguns dos escritores mais representativos do pós-moderno são altamente reflexivas, mas empreendem uma reflexão completamente nova, distinta, contraditória e perturbadora, porque levam ao limite a própria reflexão, criando uma espécie de “nó teórico” do qual a característica determinante é a tensão criada pelo próprio pensamento crítico, a fratura que provoca em relação às certezas estabelecidas, que os metarrelatos acabaram produzindo. A dialética da pós-modernidade privilegia, por mais paradoxal que possa parecer, a dúvida como princípio elementar do pensamento e a incerteza como constante decisiva na condução e construção do discurso teórico, crítico, artístico ou científico. Não se trata, evidentemente, de falar em uma dialética em sentido forte, como aquela sobre as quais Hegel e Marx construíram seus sistemas de representação do pensamento, a saber, a dialética idealista e o materialismo-histórico, mas sim de conceber uma narrativa auto-consciente e auto-reflexiva, que se manifeste como uma forma de representação do mundo, da sociedade, do sujeito que rejeita, renega e repensa os modelos de representação realistas ou, melhor dizendo, usam as estratégias do discurso realista para, de forma auto-crítica, colocarem sob suspeita a própria criação e sua capacidade de dizer qualquer realidade exterior a si mesma. Pode ser que, neste ponto, seja mais útil, também, pensar a pós-modernidade em função do conceito de “pensamento fraco”, desenvolvido pelo filósofo italiano Gianni Vattimo, e que se refere a um tipo de pensamento contemporâneo, que a partir da herança legada por Nietzsche e Heidegger, enfraqueceu as bases da grande tradição metafísica, postulando a problemática do ser, da história, do sujeito, da obra e de sua própria crítica não mais em função de uma dimensão transcendente, metafísica, essencialista, mas sim em relação ao modo como este se articula, define e explica por intermédio da linguagem e suas formas de representação. O grande traço distintivo da pós-modernidade passa a ser, dessa forma, a indecibilidade de um pensamento que busca demonstrar em que medida a verdade é um produto de construção idêntico ao discurso ou a narrativa que a engendra (SCHEEL, 2009, p. 197).

percepções, formas de experiência e representações possíveis” (GUMBRECHT, 1998, p. 15). Advém daí o desenvolvimento de uma pletera de recursos estéticos com a finalidade de registrar reflexivamente o observador e o local ou ponto de sua observação, notável em diversas obras de arte do final do século XVIII, nas quais, representava-se, amiúde, imagens céticas de um observador puramente intelectual e solitário, imergido no ato contemplativo ou manifestações que exploram os artifícios da perspectiva e sua capacidade de projetar percepções muito distintas entre si, como a tela de Velásquez – *Las Meninas*. Na ficção, o mesmo princípio é captável em *Dom Quixote* de Cervantes, fundador de uma tradição autorreflexiva na ficção que faz uso inovador e abundante do recurso do ponto de vista na narrativa. Cervantes dissocia, habilmente, a voz autoral das perspectivas do autor-implícito e dos narradores, sinalizando a consciência do autor de que a realidade não se revela a partir de uma visão única, mas pela justaposição complementar de diferentes percepções.

No entanto, ainda que as obras reflexivas, nesse contexto, façam questão de explicitar a interdependência entre o ponto de vista do observador e do observado, como forma de refratar a ilusão de objetividade, isso ainda não significa que estejam propondo cortar os laços entre a vida e a arte, conforme acontecerá posteriormente com as vanguardas. A especificidade dessa consciência alude a sua condição de representação de uma realidade, o que pressupõe ainda a existência de um real apriorístico, mesmo que este não possa ser apreendido por uma única perspectiva.

À medida que se acentua o multiperspectivismo, reivindicado como forma de se ter uma noção mais verdadeira do mundo, tornam-se mais complexas as tentativas de articular as diferentes visões de mundo em uma narrativa coerente. A reflexividade da obra de Flaubert, segundo Gumbrecht (1998), já se coloca como paradigma da apresentação de um real pulverizado pelas impressões subjetivas das personagens e de uma exterioridade completamente absorvida pela consciência vacilante dos sujeitos. À objetividade perspectivística se coloca a expressão dissoluta de uma realidade cada vez mais subjetiva, causando fissuras irreversíveis no regime representacional.

A autorreferencialidade e a autorreflexividade adquirem um papel inelidível no centro da crise da representação que adentra o século XX. Ainda que com orientações diversas, as críticas ao regime representacional moderno compartilharam a identificação de um excesso, seja do referente, da coisa em relação à

representação, na perspectiva da filosofia da consciência, seja do signo em respeito ao referente, na acepção da filosofia da linguagem. Ou seja, de um lado prevalece a percepção de que há um real irreduzível a qualquer tipo de representação, daí os esforços da arte em registrar sua impressão de um mundo fragmentado e em ruínas, em que a realidade só pode ser plasmada por uma consciência individual em via de dilaceramento; de outro lado, a ideia de que não há referente que não seja constituído pela própria linguagem, aprofunda a autorreferencialidade literária pela disposição de técnicas que se concentram cada vez mais na exploração de sentidos do próprio código. A tradicional equidade entre a superfície significativa à profundidade do significado sofre um crescente desequilíbrio, que tende a beneficiar a relação do signo como ele mesmo, como ilustra o caso célebre do poema *Un Coup de dé*, de Mallarmé. Em ambos os casos, o recurso a artifícios metaliterários e expedientes metalinguísticos são fundamentais como forma de gerar paratextos que auxiliem o leitor na compreensão das subversões das convenções literárias, compensando as incoerências e justificando teoricamente os rompimentos praticados contra a estrutura narrativa. É o caso de *Ulisses* de James Joyce, que compõe o melhor parâmetro da atuação metaliterária do século XX.

Contudo, se a consciência ficcional moderna revelou a constituição subjetiva da realidade por meio da dissolução da perspectiva e do mergulho no fluxo psíquico, a autoconsciência pós-moderna coloca sob suspeita a própria possibilidade de representação do universo mental do outro e de si mesmo. A inelidível fenda aberta no edifício teórico da ontologia pelo existencialismo sartreano, e levada ao paroxismo pela filosofia desconstrucionista de Derrida, opera uma inevitável mudança de direção do impulso artístico autorreflexivo. Da exploração estética de uma realidade subjetivamente construída, abre-se caminho para a explicitação das formas pelas quais a linguagem ficcional edifica retoricamente o mundo narrativo, insinuando uma correlação com o funcionamento discursivo da linguagem e seu agenciamento das múltiplas realidades contemporâneas. A sensibilidade pós-moderna elevou a autorreflexividade e a autoconsciência ao paroxismo, revestindo-as de urgência política e tornando altamente recomendável a incorporação, no interior de toda produção, de um segundo discurso que, por meio de recursos formais, justifique, problematize e relativize o primeiro (HUTCHEON, 1991). Isso porque acredita fundamentalmente na indissociabilidade entre as práticas estéticas e políticas e

demonstra a consciência de que todo ato de linguagem atua performativamente, o que não exclui nenhuma prática social e cultural e seus participantes da responsabilidade ética com a reprodução e ratificação de convenções, regras e modelos interpretativos. Daí a forma metaficcional - um modelo diacronicamente reflexivo - ser reverenciada como a modalidade mais apta a apresentar os anseios pós-modernos e suas necessidades de declarar, amíúde, posições discursivas e a ancoragem enunciativa de todo ato de fala.

Além da necessária articulação histórica das formas autorreflexivas com os desdobramentos epistêmicos no transcurso do projeto de afirmação e revisão crítica dos propósitos da modernidade, este estudo também tem como objetivo a demonstração da lógica de funcionamento dos modelos metafissionais, buscando explicitar a sua ampla capacidade de lidar com a complexidade de demandas críticas, temas controversos, aporias e paradoxos. Para isso, partimos das incipientes reflexões da filosofia romântica de Fichte (1987), que fundamentou um modelo autorreflexivo de conhecimento, desvinculado da ideia de uma ontologia descritiva, centrada na identificação de apriorismos e substratos anteriores ao processo de construção do saber. Na sua concepção, Fichte (1987) propõe a indissociabilidade entre o conteúdo do saber produzido e o seu ato produtor, ou seja, as relações intrínsecas entre o dizer/fazer/ser e o dito/feito, enfatizando o caráter processual do conhecimento. O que se torna reiterável e transcendente, na epistemologia fichtiana da ciência, é o modelo, o dispositivo que conecta a reflexividade com a consciência, revelando a performatividade como condição do conhecimento.

O projeto fichtiano nos interessa, sobretudo, porque propõe uma solução performativa para o tal impasse, que em muito antecipa o fundamento da teoria dos atos de fala de Austin e Searle, e todo um debate contemporâneo em torno da recusa de qualquer substancialidade transcendente na conformação identitária do ser, estabelecida a priori e independente de qualquer exercício autorreflexivo de produção do conhecimento, além do reconhecimento do poder de atuação da linguagem na constituição dos seus objetos de saber.

O estudo do funcionamento metaficcional também impôs outros desafios: o de articular uma abordagem enunciativa do fenômeno literário que não se restringisse aos aspectos imanentes, postura muito solidificada em algumas perspectivas críticas, mas que considerasse a urgente necessidade de compreender

a literatura como um sistema complexo de comunicação. Em virtude disso, a alternativa teórica que se apresentou como a mais produtiva para este caso foi a abordagem pragmática do ato literário, anunciada já há algum tempo pela *Teoria dos Atos de Fala* de Austin e Searle, desenvolvida no âmbito literário por Derrida (1992), Culler (1999) e Maingueneau (1996). Essa perspectiva, em nosso ponto de vista, permite superar os métodos de análise que mantêm dicotomias estéreis como distinções rígidas entre os planos textuais e extratextuais. A concepção pragmática orientada por uma teoria do ato possibilita pensar o aspecto performativo como especificidade do acontecimento literário em, pelo menos, três formas: 1) É um ato de apropriação e realização singular de um conjunto de normas e regras do fazer literário por parte do autor. No âmbito da própria textualidade da obra, é possível verificar que seus enunciados realizam um ato enunciativo específico. Dizer e mostrar são movimentos contínuos que criam o universo particular da ficção, porém nem sempre são cooperativos entre si. A disjunção ou a distância entre o que se diz (promete) e o que se faz pode gerar uma tensão que recebe tratamentos formais distintos em cada texto; 2) No espaço da recepção, no ato de leitura, também pode-se tentar especificar o que a obra realiza nos seguintes aspectos: a) seus efeitos de sentido sobre o leitor, b) os gestos que precisam ser mobilizados na construção do significado, c) o quanto bem-sucedida ela é na criação de suas próprias condições de existência, d) quais deslocamentos ela pode promover tanto na concepção formal de seu gênero e nas formas de recepção, quanto no próprio status ontológico da literatura, ou seja, em que sentido a obra pode modificar a noção de fazer literário; 3) Por fim, também é possível pensar a capacidade de o ato literário atuar discursivamente em meio à rede interdiscursiva, nas práticas de subjetivação do sujeito, ou nas palavras de Culler (1992, p. 152), “a capacidade de o ato literário suscitar paixões [...] e promover a sua repetição”.

É necessário, contudo, ressaltar que o teor deste trabalho é predominantemente o de uma discussão teórica que articula os pressupostos literários aos debates filosóficos mais amplos que predominam no campo das Humanidades em geral. O objetivo é fornecer essa conexão que, ao nosso ver, constituía uma lacuna entre tantos estudos de caráter imanente, voltados ao escrutínio exaustivo das particularidades metaficcionalis de um autor ou de uma obra. Os romances que aqui são mencionados fornecem parâmetros para auxiliar nessa compreensão mais geral

do fenômeno. Não constitui, portanto, a finalidade do trabalho, a exploração detalhada de todas as possibilidades estéticas ou recursos literários que tais obras certamente oferecem. Aqui não se fará análise literária, mas uma construção teórica que talvez possa lançar alguma luz às futuras abordagens de textos metaficcionalis.

Para isso, o itinerário investigativo foi organizado em cinco capítulos. No primeiro, com o propósito de demonstrar o aspecto sedutor da metaficção e a sua potencialidade de levantar questões sobre o fazer literário, procedemos uma pequena simulação de análise metaficcional do conto *Densidade* de Adriana Lisboa (2004). É deste pequeno e belo texto que retiramos também a imagem-metáfora que compõem o título desta tese: a pedra-permeável propõe uma analogia produtiva com a metaficção, ou seja, um corpo textual cuja composição se coloca como alternativa entre a opacidade e a transparência, prometendo mostrar os mundos que abriga em sua forma (e como eles se constituem). É uma forma porosa e, por isso, permeável, que absorve as oscilações do ambiente. É, justamente, a característica que faz com que a metaficção ressurgja com maior ou menor intensidade em diferentes períodos literários: sua alta capacidade performativa de inter(agir) com/no contexto em que se situa e atua.

Ainda no capítulo I, registra-se a abundância de manifestações metaficcionalis que têm irrompido no cenário cultural e literário do presente, sobretudo a partir do início do século. Segue-se a isso o levantamento das principais linhas críticas que se debruçaram na tentativa de elucidar o evento da ampliação das obras metaficcionalis e a identificação das lacunas teóricas deixadas por esses estudos que estimularam a focalização da pesquisa nas articulações ausentes entre os diversos fenômenos autorreflexivos e a sua versão mais atual.

No capítulo II, procedemos um recuo histórico a fim de resgatar outras experiências de autorreflexividade e autoconsciência que permitiram captar de modo relacional a especificidade do estágio atual das expectativas *meta*. A partir das contribuições de Gumbrecht (1998) e Thomas-Fogiel (2012) e sua leitura da filosofia romântica de Fichte (1979), foi possível vislumbrar uma conexão entre o modelo autorreflexivo filosófico e as teorias linguísticas performativas de Austin e Searle que possibilitaram a construção teórica de mapas indicadores do funcionamento metaficcional, iluminados por uma perspectiva literária pragmática.

Uma vez estabelecidos alguns parâmetros sobre os modos de funcionamento dos textos autoconscientes, no capítulo III, prossegue-se no intuito de descrever as continuidades e diferenças entre as diversas construções metaficcionalis e suas articulações com as questões culturais e filosóficas, sobretudo com a ordem representacional, fundamento central do pensamento moderno. O objetivo é indicar como a primeira tradição autorreflexiva, fundada por Cervantes, fez uso dos expedientes metaficcionalis para sinalizar a necessidade de se pensar o estatuto da ficção por outra perspectiva que não a da imitatio, sinalizando a deflagração de uma consciência que desvinculava a arte da condição de cópia do real. Já a partir do século XX a recorrência às estratégias autorreferentes se ligava à necessidade de justificar os próprios arroubos experimentais que escritores como Joyce realizavam, amiúde, contra as convenções narrativas. A inserção de metacomentários nas tramas, nesses casos, constituía uma espécie de paratexto que fornecia alguma coerência à aparência caótica dos textos.

No capítulo IV, a ênfase recai sobre o papel da autorreflexividade no debate pós-moderno e o seu projeto ético, político e estético, que se nutre da convicção de que as palavras sustentam o mundo e toda a experiência nele possível, sendo a consciência parte integrante de um processo de subjetivação – competência/performance interpretativa de si mesmo e dos outros – ancorada numa comunidade de sentidos compartilhados, que se desprende da articulação dos sistemas simbólicos culturais e das intencionalidades relacionalmente coordenadas dos seus integrantes. A consciência acerca de condição de artefato verbal, presumida a partir da ideia de uma realidade igualmente discursiva e, portanto, também arquitetada por meio de recursos linguísticos é o apanágio central da caracterização da metaficção, atuante, nesse conjunto, em relação às formas da consciência ficcional moderna. O acesso direto à consciência pura, tão reivindicado no modernismo, cede lugar para o pressuposto de que não há qualquer realidade possível fora da linguagem, sem a sua intermediação.

No capítulo V, *Da representação à performatividade, da poética a política: deslocamentos pós-modernos no espaço cultural contemporâneo*, o título sumariza os principais deslocamentos que conformam a matriz de descritores do que se convencionou de designar como pós-modernismo na literatura. O propósito deste capítulo é elucidar as razões que tornam a metaficção a modalidade ficcional mais

atraente para lidar com as contradições e paradoxos pós-modernos, ou melhor, com suas necessidades de automonitoramento e vigilância discursiva que os impelem a declarar explicitamente suas posições políticas e a ancoragem enunciativa de todo ato de fala.

Ainda no capítulo V, em *Estéticas das pedras*, procede-se a uma breve exposição de como o conjunto de princípios pós-modernos opta, deliberadamente, pela articulação do fazer literário com os paradoxos, as aporias e os limites estabelecidos pelos esquemas interpretativos modernos, tais como: vida e obra do autor, planos internos e externos da narrativa. O romance *Cordilheira* (2008) de Daniel Galera fornece o parâmetro analítico para melhor compreensão dessa perspectiva.

CAPÍTULO

1.1 No meio do caminho tinha uma pedra porosa

Densidade

No meio do caminho tinha uma pedra porosa. Dava para ver seus grãos. Chegando mais perto, raios finíssimos de sol atravessavam a pedra. Mais perto ainda, um turbilhão, um pequeno redemoinho (uma galáxia minúscula) se movia lá dentro, no leve corpo da pedra. A pedra, no meio do caminho, era permeável: se chovesse, ficava encharcada. O vento a enchia de poeira, pólen e cadáveres de insetos. O calor do meio-dia a deixava com sono e sede. A neblina que às vezes baixava no fim da tarde invadia a pedra, no seu corpo as nuvens trafegavam sem pressa. Os sons passavam por ela e iam se extinguir em algum lugar desconhecido. Na pequena galáxia dentro da pedra havia pequenos planetas orbitando em torno de sóis de diamante (LISBOA, 2004, p.79).

“No meio do caminho” é a fórmula mnemônica que, ao inaugurar o miniconto de Adriana Lisboa, instaura simultaneamente o enquadramento literário projetado como horizonte de expectativa de leitura. Sabe-se que pedra e caminho são tropos alusivos ao consagrado poema *No meio do caminho* de Drummond que, por sua vez, evoca parodicamente *Nel mezzo del cammin* de Olavo Bilac, o qual remete aos versos iniciais de a *Divina Comédia* de Dante Alighieri (2003, p.12): “*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ Mi ritrovai per una selva oscura,/ Chè la diritta via era smarrita*”. Assim, a fórmula canônica, além de transformar o texto em palimpsesto, fazendo aflorar nas entrelinhas os rastros dos textos anteriores sobre os quais o conto quer se inscrever, também opera com a sugestiva imagem de um jogo de remissões significantes infinitas, que é vital para a apreensão do texto como invólucro de sentido provisório e suplementar à trajetória literária da imagem “pedra e caminho”.

A opção por manter a integridade do verso exordial drummondiano alerta para a intenção de preservar os sentidos por ele cristalizados, ou seja: o significado alegórico da imagem “No meio do caminho” como metáfora da vida em curso, como trânsito existencial do ser e também o deslocamento significativo operado por Drummond, ao inserir na estrutura canônica o uso coloquial do verbo *ter*: “tinha uma pedra”, referendando a tendência estética modernista de valorização do elemento popular. De modo análogo, é mantido o efeito de disjunção da harmonia inicial fornecido pela irrupção da “pedra” como obstáculo ao trânsito do passante, revestida também de sentido de enigma e segredo, correlata ao mistério da “floresta escura” de Dante.

Contudo, sobre essa repetição se inaugura a diferença: a pedra de Adriana é porosa. Isso significa que, se por um lado a metáfora pétreia restaura o sentido do impasse, a tensão do incógnito, por outro, a porosidade aponta para a permeabilidade do segredo. A pedra de Adriana também se revela como enigma, é densa e complexa, mas não é infensa à visão, tampouco impenetrável, ao contrário: “dava para ver seus grãos”. A sua porosidade é um convite ao olhar do passante reforçado, sobretudo, pela reverberação do sentido intertextual de “chegando mais perto”, resgatado de outro famoso verso drummondiano:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível que lhe deres:
Trouxeste a chave?
(DRUMMOND, 2012, p.11).

A alusão a um metapoema conhecido realiza outro deslocamento fundamental: o enquadramento que antes era apenas literário passa agora a ser metaliterário, ou seja, inscreve-se a leitura do conto numa dimensão autorreflexiva. Se a primeira referência intertextual tornava visível o palimpsesto e deslocava os horizontes de leitura para o território literário, a segunda referência propõe que esse espaço literário seja o próprio tema do conto. Isso abre a possibilidade de o encontro de passante e pedra, reencenado na sequência, poder ser lido como o encontro do leitor com o texto (ato de leitura) ou mesmo do escritor com o texto (ato de escrita). Vejamos como isso pode se suceder.

Aparentemente desarmada, a inusitada pedra porosa (obra) seduz as “retinas fatigadas” do caminhante (leitor) com a promessa de desnudar seu segredo, sua porosidade a distingue, convidando-o a perscrutar seu mundo interior. Nesse sentido, a pedra-porosa sugere semelhança com obras literárias metaficcionalis, sua estrutura porosa espelha a arquitetura porosa do próprio texto que a contém. Inobstante, o olhar leitor que a atravessa, em sua suposta entrega, depara-se com enigmas desdobrados: a multiplicidade do cosmos que dá forma à pedra, a descentralização de seu mundo (os vários sóis), a variabilidade dos eixos (as diversas galáxias) que a conformam, enfim, os mundos no mundo da pedra (obra) sugerem uma latente relação metonímica com o universo do caminhante (leitor).

A vertigem abissal dos mundos que se abrem infinitamente por dentro também se projeta para fora, abalando a aparente estabilidade dos limites entre a

realidade anímica do objeto-pedra-obra e a do passante-leitor, envolvendo ambos numa atmosfera de sugestiva complexidade crescente. O efeito fractal que a pedra opera pode se deslocar metonimicamente para o modo como o caminhante passará a enxergar sua própria posição no contexto do seu mundo: um ponto do universo, maior ou menor, segundo a exclusiva perspectiva de quem vê. Isso porque o conto enfatiza a relação indissociável entre as duas realidades, já que além de porosa a pedra é também permeável. Esse atributo dissolve a tensão dicotômica instaurada pela versão drummondiana entre a mobilidade do passante e a imobilidade do obstáculo, pois pedra também é movimento: um pequeno redemoinho se move lá dentro. Não se trata de um corpo incólume à contingência do tempo e do entorno, ao contrário, ela absorve as mutações do ambiente: os sons, o vento, a poeira a modificam: “o calor do meio-dia a deixavam com sono e com sede”. A pedra-obra-porosa-permeável interage com a estrada e com a poeira, com o caminho e com o passante, e também age sobre eles modificando o curso das passagens e dos caminhantes. A pedra também contém a estrada, que contém a pedra. Mantendo o paralelismo desse jogo entre pedra (obra) e passante (leitor), no estrato metaficcional temos: um conto que lê o leitor que lê o conto.

A ativação da chave metaficcional também permite tomar a alegoria do encontro do passante com a pedra como apresentação da tensa relação do escritor com a tradição literária, do momento em que, na sua trajetória, ele se apropria do legado (a pedra e todas as suas camadas de sentido), ressignificando essa memória, deslocando seus sentidos e se inscrevendo no percurso cultural (caminho). Para que essa leitura se efetive é fundamental que o olhar do leitor se desloque sucessivamente do que o texto diz sobre a escrita para o que ele faz, de modo que possa perceber como a forma final de *Densidade* é a própria materialização desse processo de tomada da herança pelo autor e o redirecionamento de seu significado que é, precisamente, descrito nas palavras de Derrida (1996, p. 75): trata-se de “saber herdar sem herdar, de reinventar o pai e a mãe”. O miniconto é produto visível do *modus operandi* que apresenta, ou seja, resultado dos procedimentos de releitura do cânone (Drummond, Bilac, Dante), recombinação de elementos e reinserção deles em um novo contexto. É a tematização poética da escrita que se reinscreve e se espelha na forma que a contém.

Agora supondo que a fórmula de abertura do conto “No meio do caminho tinha uma pedra” não propusesse um resgate intertextual ou que este não fosse identificado pelo leitor, o enquadramento do horizonte de expectativas de leitura poderia ser o mundo referencial do leitor: qualquer pedra, qualquer estrada, qualquer passante que sua experiência propusesse como referente. Talvez a ausência de ancoramentos temporais e espaciais instaurasse certa ambivalência de sentidos para a cena. De qualquer modo, nessas condições, o conto se eximiria de maiores direcionamentos na sua recepção, inscrevendo-se num território mais convencional de possibilidades de leitura.

Continuando no plano das conjecturas, imaginemos agora que, no conto, o atributo “porosidade” não houvesse sido enxertado à pedra original e a alusão ao metapoema drummondiano “Procura da poesia” não acontecesse, mantendo-se apenas a fórmula de abertura como enquadramento e ativação de um horizonte de leitura literária e intertextual. Nesse caso, o palimpsesto continuaria praticamente o mesmo (o jogo de remissões), contudo, nosso olhar-leitor estaria mais propenso a buscar as discontinuidades temáticas e formais entre um texto (Drummond) e outro (Adriana Lisboa), entre um contexto e outro. É o procedimento comum de leitura da inserção na/da trama da/na rede citacional que os textos contemporâneos têm realizado com bastante regularidade: a percepção do jogo de repetição na diferença é fundamental para a construção do sentido.

No entanto, a leitura proposta por *Densidade* requer uma operação ainda mais complexa: ao atribuir a característica “porosidade” à pedra, a possibilidade de conhecer o seu interior (ou o que faz da pedra uma pedra), somada a alusão ao metapoema moderno, gira-se a chave metaficcional. Esta, por sua vez, ao ser acionada, desloca o universo literário do horizonte de expectativa para o centro temático. Os gestos fundamentais desse universo: a escrita e a leitura saem dos bastidores (plano de fundo) e tomam a cena. O ato de criar e o ato de ler adquirem densidade, corporificam-se diante dos nossos olhos. A nós, os leitores empíricos, cabe aceitar ou não este pacto de leitura, que consiste na alternância contínua de foco entre: a) o exercício intertextual de identificação de continuidades e discontinuidades entre o texto que lemos e os textos por ele convocados da tradição, espaço sobre o qual quer se inscrever; b) a compreensão do quê o personagem do texto escreve/lê, o modo como o faz e os efeitos que isso tem sobre ele e seu contexto ficcional; c) a

comparação entre o ato de escrita/leitura apresentado no texto e aqueles que o texto, materializado em nossas mãos, demonstra-nos/exige-nos ou a distância entre o que se diz sobre o fazer e o que efetivamente se faz; d) a compatibilidade entre o modo como o personagem-leitor lê e os efeitos que experimenta na leitura ficcional, em relação àqueles que eu experimento ao ler a sua leitura; e) a hesitação ou não em relacionar a performance autoral do personagem-escritor do texto com a figura pública do escritor empírico.

O que se abstrai do texto autorreflexivo é o paradoxo que identificou Linda Hutcheon (1984): se a sedutora “porosidade da pedra” ou a metaficcionalidade do conto convida o leitor a “chegar mais perto”, prometendo revelar o seu segredo, ao mesmo tempo lança-o para longe de si ou, mais especificamente, num movimento simultâneo de aproximação e distanciamento para ganhar perspectiva. Se aceita as condições de leitura propostas pelo texto, a autoconsciência da ficção força o leitor a tomar distância do que lê, impele-o a manter a contínua consciência de que está realizando um ato de leitura e de como está performando este ato.

A escolha de *Densidade* para deflagrar a reflexão sobre o funcionamento da metaficcionalidade nos textos literários se deve a razões semelhantes a que motivou a opção de Adriana Lisboa pelo verso de Drummond, no início do conto: a utilização de uma imagem-metáfora que contenha em si os atributos do que se pretende apresentar. Tomo de empréstimo a estratégia e a imagem. A pedra-porosa-permeável propõe uma analogia produtiva com a metaficção: um corpo textual cuja composição se coloca como alternativa entre a opacidade e a transparência, prometendo mostrar os mundos que abriga em sua forma (e como eles se constituem). É uma forma porosa e, por isso, permeável, que absorve as oscilações do ambiente. Acredito que seja esta, justamente, a característica que faz com que a metaficção reapareça com maior ou menor intensidade em diferentes períodos literários: sua alta capacidade performativa de inter(agir) com/no contexto em que se situa e atua.

1.2 A abundância das pedras porosas em meio aos caminhos do presente

O funcionamento de um texto no modo metaficcional que acabo de descrever não constitui nenhuma inovação da contemporaneidade, nenhuma

exclusividade da literatura. Procedimentos semelhantes são verificáveis em outras esferas da cultura como as artes plásticas e o próprio cinema. O gesto criador que tematiza seu próprio princípio criativo: o de privilegiar formas culturais já produzidas, propondo uma reinterpretação crítica desses signos, rearticulando-os a novas redes simbólicas, aproximando muito a produção literária metaficcional da prática pictórica das *collages*³ contemporâneas, por exemplo. Este procedimento se articula sobre a proposta de novos protocolos de uso aos signos canônicos, justapondo-os ou recombinao-os a elementos de diversas ordens e, ao mesmo tempo, problematizando a leitura da tradição e o próprio trabalho artístico. É a proposta de artistas como Walter Goldfarb⁴, na obra *Lição de Corte e Costura I* (2004), que apresenta uma interface interessante com a escritura do presente:

³ Segundo o dicionário *Oxford de Arte* (2006, p.178), colagem é o termo usado tanto para a técnica quanto para o resultado de um trabalho que inclui pedaços de papéis, fotografias, tecidos, entre outros materiais, arranjados em uma superfície de suporte. A colagem pode ainda incluir outras mídias, como pintura e desenho, além de conter elementos tridimensionais.

⁴ Artista plástico brasileiro que já realizou exposição de suas obras no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, *Museum of Latin American Art* da Califórnia, e foi escolhido o artista oficial do 11º Grammy Latino em 2011. A obra em questão faz parte da exposição *Entre o Paraíso e o Inferno*, realizada no Centro Cultural Correios, entre os dias 29 de setembro e 31 de outubro de 2004. http://www.catalogodasartes.com.br/Detailar_Biografia_Artista.asp?idArtistaBiografia=9462



Figura 01 – *Lição de Corte e Costura I* (2004)

Nesta tela, Walter Goldfarb sobrepõe releituras das obras dos pintores holandeses Vermeer e Rembrandt, bordando a *Rendeira* (1670) sobre a reprodução parcial de *Lição de Anatomia* (1632).



Figura 2 – *Rendeira* (1670) / Figura 3 – *Lição de Anatomia* (1632)

É notável, na obra, o método apresentado pelo artista, que consiste em movimentos simultâneos de desconstrução (corte) e reconstrução (costura). Ou seja, Goldfarb refaz o motivo original da tela de Vermeer: a ideia do trabalho feminino artesanal do bordado, com a própria técnica do bordado (estranha aos materiais de pintura), sobrepondo isso à reprodução parcial com carvão (técnica do desenho) da tela de Rembrandt, que evoca a ideia de raciocínio analítico, pormenorizado, dissecação e aprofundamento do conhecimento. Nesse sentido, o universo clássico da pintura é retomado por meio de uma técnica puramente artesanal e doméstica, que é o bordado, sempre tido como trabalho manual de menor valor artístico, e também pelo desenho em carvão, associado ao plano do esboço, ao estágio inicial e provisório da obra.

A mulher ao centro da tela, no enquadramento semântico, parece bordar a si mesma, num ato de profunda reflexão, sugestão reforçada pela justaposição das duas referências: a introspecção da *Rendeira* de Vermeer e a evocação de uma postura analítica e distanciada, própria de uma autópsia, extraída da pintura de Rembrandt. Essa reconexão de elementos favorece a interpretação de caráter autorreflexivo, uma vez que é possível apreender, na figura da bordadeira, a metáfora do próprio trabalho artístico. A obra, ao tematizar o processo de criação, problematiza a linguagem pictórica e a própria trajetória da pintura. Essa leitura também é reforçada pela escolha do título: *Lições de Corte e Costura I*, que retoma, parodicamente, a ideia da exposição e explicitação de um *modus operandi*, de um método de conhecimento, argumento original de *Lições de Anatomia* do pintor holandês, o que permite identificar, na tela de Goldfarb, o mesmo impulso autorreferente presente no miniconto de Adriana Lisboa.

Não é difícil perceber que tanto o artista plástico como a escritora contemporânea se orientam por pressupostos semelhantes: a disposição para explicitar um modo de produção artística que se dá a partir de um gesto desdobrado de leitura, criação e reflexão sobre os próprios meios. Proposta esta também atuante no cinema, em películas como *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen, ou *Adaptação* (2002), de Spike Jonze.

Ainda que não seja expressão exclusiva da literatura, tampouco da contemporaneidade, é bastante intrigante a multiplicação notável das formas narrativas metaficcionalis no campo literário brasileiro neste início do século XXI,

sobretudo as que passaram a circular nas listas de premiações importantes, como *Prêmio São Paulo de Literatura* ou o *Jabuti*. Apenas para se ter um dimensionamento menos impreciso do exposto, segue um breve levantamento dos títulos publicados desde o início da década passada, cujas tramas se articulam em torno de signos metaficcionalis⁵ e que conquistaram certa notoriedade pela força legitimadora do dispositivo de laureação:

| Ano | Obra e Autor | Indicação a Prêmios |
|------|---|--|
| 2001 | <i>Barco a Seco</i> - Rubens Figueiredo | Finalista Jabuti (vencedor) |
| 2002 | <i>Invasões ao Carrossel</i> – Rui Mourão | Finalista Prêmio ABL (vencedor) |
| 2003 | <i>Dias e Dias</i> – Ana Miranda | Finalista Prêmio ABL (vencedor) |
| 2003 | <i>Budapeste</i> – Chico Buarque | Finalista Jabuti em 2003 e o IV Prêmio Passo Fundo Zaffari e Bourbon de Literatura, em 2005. |
| 2004 | <i>Um Beijo de Colombina</i> – Adriana Lisboa | Finalista Jabuti |
| 2005 | <i>O Falso Mentiroso</i> – Silvano Santiago | Finalista do Portugal Telecom |
| 2007 | <i>O Filho Eterno</i> – Cristóvão Tezza | Ganhador do Jabuti/ São Paulo Literatura e Portugal Telecom de 2008 |
| 2007 | <i>A Confissão</i> – Flávio Carneiro | Finalistas do Jabuti |
| 2008 | <i>Rakushisha</i> – Adriana Lisboa | Finalista Jabuti |
| 2008 | <i>A chave da casa</i> - Tatiana Salém Levy | Finalista São Paulo Literatura (vencedor categoria estreante) |
| 2008 | <i>Histórias de Literatura e Cegueira</i> – Julián Fuks | Finalista São Paulo Literatura |
| 2008 | <i>O Sol se põe em São Paulo</i> – Bernardo Carvalho | Finalista São Paulo Literatura e Portugal Telecom |
| 2008 | <i>A Copista de Kafka</i> - Wilson Bueno | Finalista São Paulo Literatura |
| 2009 | <i>Cordilheira</i> – Daniel Galera | Finalista Jabuti |
| 2009 | <i>Um livro em fuga</i> - Edgar Telles Ribeiro | Finalista Jabuti |
| 2011 | <i>Paisagem com Dromedário</i> , de Carola Saavedra | Finalista Jabuti |
| 2011 | <i>Ribamar</i> , de José Castello | Finalista Jabuti |
| 2011 | <i>Chá das Cinco com o Vampiro</i> - Miguel Sanches Neto | Finalista São Paulo Literatura |
| 2012 | <i>Procura do Romance</i> – Julian Fuks | Finalista Jabuti e São Paulo Literatura |
| 2012 | <i>A vendedora de fósforos</i> - Adriana Lunardi | Finalista São Paulo Literatura e Portugal Telecom |
| 2013 | <i>Opsiane Swiata</i> – Verônica Sttiger | Vencedora Jabuti |
| 2013 | <i>O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo Rotterdam</i> - Evandro Affonso Ferreira | Finalista Jabuti |

Tabela 01 – Levantamento dos textos publicados desde o início da década de 2000

⁵ Consideramos como metaficcionalis as obras que tematizam algum aspecto da cena literária (relação autor com editor, mercado, crítica, tradição literária, personagens-autores, ficcionalização de autores canônicos, concepções de literatura), da enunciação literária (problematização da voz autoral, voz narrativa, do ato de leitura e escrita), da narração (aspectos da textualidade do romance, níveis narrativos). Não foram arrolados como metaficcionalis os romances que apresentam somente autor-personagem com homonímia, cuja intenção notória é suscitar leituras autobiográficas (autoficção). Esses critérios serão devidamente desenvolvidos no capítulo II.

Além do circuito dos prêmios, nesse mesmo período há outros títulos interessantes que também compartilham da estratégia metaficcional, tais como: *Borges e os Orangotangos Eternos* (2000), de Luís Fernando Veríssimo; *Do amor ausente* (2000), de Paulo Roberto Pires; *O homem que matou o escritor* (2000), de Sérgio Rodrigues; *Braz, Quincas e Cia* (2002), de Fernando Antonio Borges; *Fantasma* (2002), de José Castello; *Inescritos* (2004) e *Vozes num divertimento* (2008), de Luci Collin; *Inventário de coisas ausentes* (2012), de Carola Saavedra.

Em territórios estrangeiros, a escrita metaficcional também conta com a prerrogativa de expoentes ilustres, como a prosa do espanhol Enrique Villa-Matas, do português Gonçalo M. Tavares, do francês Michel Houellebecq, do sul-africano Vladislavic, além dos argentinos Macedônio Fernandez e Allan Pauls. Também pode ser considerada característica inelidível, o texto do americano Paul Auster (considerado pela crítica norte-americana como o maior metaficcionalista dos tempos), Roberto Bolaño, David Lodge, J.M. Coetzee.

Embora a presença da metaficção no campo literário brasileiro contemporâneo não pareça nada circunstancial, e mesmo contando com certo reconhecimento por parte de alguns dispositivos de legitimação, o fato é que o fenômeno não tem suscitado maiores empenhos críticos ou teóricos na tarefa de compreender as suas especificidades, relações e motivações. É provável que esse descompasso entre a avultante produção metaficcional e o interesse crítico decorra de uma profusão de fatores. Contudo, algumas razões são perceptíveis, podendo-se entre elas aventar: o obsoletismo de operadores de leitura crítica demasiadamente comprometidos com a estética literária moderna, tais como originalidade, novidade, ruptura, subversão; a sedimentação de algumas leituras sobre o florescimento da ficção metaliterária no Brasil dos anos 80, que a indissociaram de outras modalidades como a reescritura, o pastiche e a intermedialidade (hibridez de gênero). As variações argumentativas desse conjunto, com certeza, contribuem para eclipsar uma visão mais abrangente e articulada do fenômeno.

1.3 Por que (não) estudamos metaficção?

Em *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), o crítico Karl Erik Schollhamer, a despeito do silêncio de seus pares, confronta abertamente o que identificou como uma incontornável tendência metaficcional da prosa brasileira:

Literatura sobre literatura continua sendo um caminho frequentado na produção brasileira contemporânea e reescrever as obras da tradição um de seus atalhos favoritos. Como já foi visto, **não há nada de novo nesse procedimento** e, na maior parte dos casos, o gesto traz embutido o reconhecimento, mais ou menos humilde, dependendo do escritor, de que todos os que escrevem são leitores antes de se tomarem autores, **anões sobre ombros de gigantes** que, ao incluir em sua literatura suas referências literárias, pagam um **tributo modesto**. Hoje, entretanto, vivendo numa cultura da cópia, em que a aura da origem há muito se perdeu, o exercício desse procedimento exige um cuidado maior, [...] pois, pode tender a capturar o autor numa **reverência parasitária** e na sacralização que esvazia a potência de compreensão e de crítica (SCHOLLHAMER, 2009, p.143, *grifo meu*).

Para Schollhamer (2009), a grande referência dessa literatura metarreflexiva é a leitura tardia da obra de Jorge Luis Borges e seus jogos ficcionais altamente autorreferentes e intelectuais que contribuíram para a renovação narrativa nas décadas de 70 e 80, mas que não têm mais razão de ser na contemporaneidade:

Na literatura contemporânea, os procedimentos metaliterários e autorreflexivos parecem ter chegado a um outro **limite de exaustão**, perigam converter-se em brincadeira intelectual de professores de literatura com ambições criativas e muito raramente são capazes de questionar suas próprias premissas. Para enfrentar a tradição literária é necessária uma boa dose de vontade **iconoclasta e profanadora**. [...] Contudo, as referências metaliterárias representam uma espécie de **roupagem literária que o escritor se desfaz à custa de muito esforço** (SCHOLLHAMER, 2009, p.143, *grifo meu*).

O mais notável nessas colocações é que se, como afirmam, falta modernidade na literatura pós-moderna, o mesmo não se pode dizer das lentes críticas que a avaliam. Não é necessário um grande recuo teórico para afirmar o quanto categorias estéticas como novidade, posturas iconoclastas e profanadoras estão comprometidas com a conhecida pauta moderna de leitura e juízo estético, conformada à “tradição da ruptura” das vanguardas, conforme expressão postulada por Otávio Paz. No entanto, ainda é interessante resgatar o argumento de John Barth (1974), em *Literatura da Exaustão*, ao questionar se o cansaço ou a exaustão, apontados insistentemente pela crítica na produção literária pós-moderna, não estariam muito mais relacionados aos olhos que a leem do que à literatura em si. Deslocando a pergunta para o nosso contexto, a réplica inicial à censura de

Schollhamer (2009) poderia se reformular assim: É a metaficção ou a literatura autorreflexiva que chegaram à exaustão ou é a forma como têm sido lidas?

Ressalta-se que a finalidade da exposição desse controverso argumento de Schollhamer (2009) não é arrazoar certa imprevidência de suas colocações, mas a de tomá-lo como representativo de um conjunto de pressupostos sobre a metaficção que tem circulado nos discursos críticos sem maiores acercamentos teóricos, agindo amiúde como desarticulador de outras iniciativas que almejam esboçar uma alternativa para a questão. Além disso, o tom dogmático com o qual o autor trivializou as manifestações metaliterárias acaba por justificar a própria motivação basilar da literatura metaficcional: ser um gesto autorreflexivo, de distanciamento crítico e relativização das próprias crenças e convicções. Se praticado esse exercício de perspectiva, talvez fosse possível perceber que o aspecto mais instigante na literatura atual, apontado pelo autor no mesmo estudo - o realismo afetivo, quando lido de forma superficial e descuidada -, também pode ser visto como mais uma reabilitação parasitária e exaurida do realismo tradicional.

Enfim, importa destacar que a metaficção não se reduz ao jogo citacional, ao uso do pastiche ou à prática da reescritura, como faz parecer a análise de Schollhamer (2009). Ainda que tais artifícios sejam recorrentes nessas narrativas, como se pôde observar na análise de *Densidade*, na abertura deste capítulo, a escrita metaficcional não pode prescindir de algum grau de reflexividade que tematize de modo crítico um ou vários aspectos, seja da tradição literária, da cena enunciativa ou da própria narrativa. O efeito metaficcional depende da articulação de diferentes estratégias textuais e enunciativas, conforme analisaremos posteriormente, sendo totalmente possível elaborar metaficção e metaliteratura sem referências ao cânone, como encontramos em *Budapeste* (2004), de Chico Buarque, ou com alusões literárias inventadas como *Cordilheira* (2008), de Daniel Galera.

Outra afirmação facilmente questionável é a da filiação dos escritores de metaficção a uma leitura tardia de Borges e a insinuação de que a prática teria sido deflagrada pelo autor argentino. Ainda que a literatura borgiana tenha se projetado pelo uso criativo e fértil dos recursos autorreflexivos, estes são verificáveis em diferentes produções e com finalidades bem distintas, desde *Dom Quixote* de Cervantes ou Sterne. O dispositivo metaficcional não constitui um fim em si mesmo, ao contrário, a prática pode adquirir significados variáveis e discrepantes, por vezes

contraditórios, em diferentes situações de uso. Isso porque a metaficção tende a conferir maior inteligibilidade aos protocolos de leitura e mecanismos de construção de sentido de cada contexto do que, necessariamente, aos ritos de renovação da escrita.

Contribui também para escamotear a visibilidade da ação metaficcional dos textos o processo metonímico que toma o seu efeito mais aparente e imediato – a hibridez genérica – como sua causa primeira. É o que se pode observar nos comentários de Leyla Perrone-Moisés (2012), que se referem às metaficções de autores como Julián Fuks, Evando Nascimento, Adriana Lisboa, Juliano Garcia Pessanha e André Queiróz. A articulista optou por designá-las como “Literatura Exigente”, por constituírem uma prosa de tom ensaístico de reabilitação crítica e criativa de estéticas canônicas que “não dá moleza ao leitor”:

Após ter consolidado uma literatura vendável, o Brasil vê florescer uma geração de autores que praticam uma "literatura exigente", "de proposta". Herdeira das vanguardas do século 20, a prosa desses autores é marcada pelo **ensaísmo**, pelas artes plásticas e pela recusa da linearidade narrativa. [...] São obras de **gênero inclassificável**, misto de ficção, diário, ensaio, crônica e poesia. [...] exigem leitura atenta, releitura, reflexão e uma bagagem razoável de cultura, alta e pop, para partilhar as referências explícitas e implícitas (PERRONE-MOISÉS, 2012, *grifo meu*).

A percepção de Susana Scramim (2007) sobre as escrituras contemporâneas compartilha o mesmo pressuposto: “Nesse sentido, [...] a literatura do presente é ficção no mesmo momento em que é ensaio ou crítica, no entanto, sendo ao mesmo tempo todas essas modalidades discursivas, não é nenhuma delas autonomamente” (SCRAMIM, 2007, p. 253). Essa dicção ensaística da prosa contemporânea, segundo a autora, advém, sobretudo, da convergência do discurso crítico com o ficcional e da construção de uma narrativa mista, uma “ficção-dobradiça”.

Este gesto crítico de abordar a metaficção pelo viés do ensaísmo – fusão ficção/ensaio ou hibridez genérica e interpretá-la como consequência de uma possível desagregação do gênero romanesco na pós-modernidade não é produtiva. Parece pressupor uma certa homogeneidade imaginária ou pureza do romance que o seu próprio percurso histórico desautoriza. Já é conhecido que o principal substrato da narrativa romanesca é sua processualidade e condição de constante devir, conforme assevera Luckács (2000, p. 197): “a composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente

revogada”. No entanto, mesmo que inoperante do ponto de vista teórico, esse entendimento que vincula o metaficcional à dissolução ou alargamento das fronteiras do gênero romance é parte integrante de um conjunto de percepções mais amplas sobre as transformações experimentadas pela literatura brasileira na década de 80. O resgate da formação desse argumento pode ajudar a compreender, não só a metaficção, como também as possíveis razões de seu encapsulamento no seio dos estudos críticos.

Ao longo da década de 80, a metaficção brasileira experimentou uma expansão significativa em prosas como as de Sérgio Sant’anna, Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Rubens Figueiredo, porém como forma articuladora do diálogo crítico entre a literatura, o cinema, a televisão e outras mídias. Conforme destaca Flora Süssekind (1986), no ensaio “*Ficção 80: dobradiças & vitrines*”, a ficção dessa década se converte numa espécie de multimídia, ou eventual *metamídia*, na qual a espetacularização da sociedade midiática no Brasil encontra sua expressão e questionamento.

Nesse contexto, como observou Barbieri (2003) em seu estudo “*Ficção Impura*”, a metaficção foi fundamental para que a literatura exercesse um distanciamento crítico em relação às exigências da nova conjuntura cultural, permitindo uma reelaboração de si a partir das tensões do campo literário e uma maior intervenção no plano da recepção. Além de ser, do ponto de vista crítico, um recurso que permitiu “escutar a voz da literatura no espaço saturado de signos pertencentes aos mais diversos sistemas semióticos e em permanente intercâmbio entre si” (BARBIERI, 2003, p. 15).

Isso, segundo a autora, pode ser desdobrado da seguinte forma: nas escritas de caráter metaficcional desse passado recente se sobressaem as encenações dos embates do autor com o campo literário, a dramatização de seus conflitos com o público leitor, com a crítica, com os editores e, principalmente, com a cultura de massas. Barbieri (2003) aponta essa tematização ficcional da condição do escritor brasileiro, juntamente com o intercâmbio de signos de outros sistemas semióticos, como os traços mais significativos da ficção das duas últimas décadas do século XX. Tal peculiaridade estaria relacionada à expansão do mercado editorial brasileiro e aos dilemas vividos pelo escritor, defrontando-se com uma nova realidade: a de mercado. A ampliação mercadológica trouxe consigo a possibilidade da

profissionalização e da sobrevivência pela própria pena, mas também inseriu o autor numa lógica de consumo e na disputa por espaço com os produtos midiáticos (*best-sellers*, quadrinhos).

Cada vez mais acuados pelo poder de alcance dos artigos da cultura de massa (cinema, TV), os autores passaram a incorporar aspectos da linguagem midiática em seus textos para buscar acesso aos leitores, ao mesmo tempo em que, não-rendidos, procuravam formas de encenar o conflito no tecido da própria ficção. É a estratégia presente, por exemplo, em *Bufo & Spallanzani* (1985, p. 170), de Rubem Fonseca:

Voltei para o quarto e tentei escrever Bufo & Spallanzani. [...] “Não inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem”, dizia meu editor. A coisa mais difícil para o escritor é dar o que o leitor quer, pela razão muito simples, de que o leitor não sabe o que quer, sabe o que não quer, como todo mundo; e o que ele não quer de fato, são coisas muito novas, diferentes do que está acostumado a consumir.

Ocorre que, se o uso do dispositivo metaficcional pelas narrativas foi uma forma eficiente de plasmar criticamente essa tensão entre o fazer literário e as expectativas da indústria cultural, a sua capacidade de corporificar esses embates acabou se dissolvendo no conteúdo apresentado. Ou seja, no final das contas as interpretações críticas tenderam mais a ressaltar a apropriação da linguagem midiática pela ficção (como uma possível dissolução entre a *alta cultura* e a cultura de massa) e, nos casos em que a voz metaficcional do autor se fazia ouvir com maior nitidez, a confluência da ficção com o **ensaio** - o tom ensaístico (no sentido argumentativo). Adquirem projeção as leituras que enfatizavam a crescente desconfiguração do gênero ficcional e romanesco e sua “identidade ameaçada”, suas “fronteiras borradas” pela absorção crescente de elementos do jornalismo, da história, cinema, autobiografia e da crítica – a ficção dobradiça.

No anseio de mensurar o quanto a ficção seria capaz de deslocar seus limites (nunca claramente definidos) e de chegar a um possível fim, subestimou-se a sua capacidade performativa, potencializada pela perspectiva meta. Isto é, se a metaficção ou metaliteratura designa a capacidade de a ficção literária desdobrar-se sobre si mesma, de refletir a si mesma, é natural que ela não possa fazer isso sozinha. A ficção não pode falar de si, como eu não posso falar apenas de mim, só podemos nos dizer por meio das relações que travamos com os outros, com o meio, com o

tempo, com a linguagem, ou seja, sempre em *relação à*. A metaficção dos anos 80, por meio do gesto autorreflexivo, encenou seus encontros com outros gêneros midiáticos, com o leitor, com o autor, com a crítica para falar de si mesma enquanto ficção, mas também para atuar sobre as expectativas de leitura e as convenções críticas. Contudo, a sua alta permeabilidade fez com que a sua presença se diluísse perante os efeitos que ela própria provocou.

Outra vedete da contemporaneidade que tem centralizado as atenções na cena literária e, por conseguinte, obscurecido a tentativa de conferir maior inteligibilidade à ação metafictional da literatura, é a sua parente próxima: a autoficção. Nesse caso, operacionalizar distinções entre as duas modalidades é tarefa delicada, sobretudo devido a possíveis circunstâncias em que ambas podem convergir na mesma narrativa ou compartilhar de artifícios semelhantes. A coincidência entre as posições enunciativas de autor, narrador e personagem, por exemplo, é um dos recursos que a metaficção e a autoficção costumam lançar mão, a fim de provocar ambivalências na leitura, desestabilizando o pacto romanesco. No entanto, enquanto na metaficção observa-se uma tendência a dar espaço ao personagem-escritor, tematizando reflexivamente a sua atividade autoral, seus conflitos enquanto escritor, suas leituras da tradição, suas convicções, crenças e angústias em relação ao fazer literário ou o próprio processo da escrita da obra, na autoficção é mais recorrente a presença do autor-personagem (geralmente homônimo), cujo enquadramento temático não necessariamente aborda sua relação com a escrita ou com o campo literário, podendo o tema principal facilmente deslizar para outras áreas de sua vida. Nesse caso, pode ocorrer a ativação do pacto autobiográfico que, conforme especificado por Lejeune (2010), pressupõe da parte do autor um compromisso com a produção de semelhanças entre o texto e o referente extratextual (sua vida), levando o leitor a buscar equivalências entre a existência descrita na obra e a vida empírica do autor.

O romance *Divórcio* (2012) de Ricardo Lísias é um exemplo paradigmático em relação a essa especificidade da autoficção. Na trama, protagonizada pelo autor-personagem homônimo, a tematização narrativa não enquadra a sua atividade literária ou a sua posição de escritor, mas sim a sua relação pessoal tumultuada com a ex-mulher jornalista, a infidelidade da moça e os bastidores do jornalismo cultural. O foco é o trabalho dela. O horizonte de expectativas de leitura suscitado é totalmente

extraliterário e impele o leitor a estabelecer as continuidades do narrado com o contexto biográfico do autor, tendo este, inclusive, contribuído muito para que seu divórcio não-ficcional se tornasse caso midiático conhecido, antes da publicação do livro.

Já em *Um beijo de colombina* (2004), de Adriana Lisboa, ainda que as coincidências biográficas entre a autora empírica e a sua personagem-escritora Teresa sejam inelidíveis, o encadeamento temático se articula, exclusivamente, em torno da reflexão literária e do processo de escrita. Nesse caso, o pacto de leitura é metaficcional, sobressai a busca por referentes literários e intratextuais, seguindo analogamente as etapas descritas na análise de *Densidade*, na abertura do capítulo. Talvez possamos sumarizar essas diferenças pela seguinte fórmula: a autoficção é a ficção do autor, enquanto a metaficção é autoficção da própria ficção.

No âmbito estritamente acadêmico, os estudos sobre a metaficção também são escassos. Em termos teóricos, até este momento, a iniciativa mais conhecida é a de Gustavo Bernardo (2010), com “*O livro da Metaficção*”, que se debruça com mais atenção ao tema, ainda que suas análises se inclinem mais às expressões autorreflexivas do cinema. Entre teses e dissertações, pode-se arrolar pesquisas como *Fingidores em Cena: a metaficção em Sérgio Sant’anna e Rubens Figueiredo* (2013), de Marcelo de Souza Pereira; *Literatura enquanto gesto: o escritor-personagem na narrativa brasileira recente* (2013), de Igor Ximenes Graciano, tese que analisa a metaficção nas obras de Bernardo Carvalho, Cristóvão Tezza e Miguel Sanches Neto; *Há um autor neste romance? A voz, a ação e o apelo do autor metaficcional* (2014), de Antônio Egno do Carmo Gomes, tese cujo foco é a voz autoral de Osman Lins e Rubem Fonseca em seus romances metafissionais.

Contrasta com a parcimônia brasileira sobre o tema a abundância de bibliografias e pesquisas nos contextos hispânico e anglo-americano. Na introdução de *Metanarrativas Hispánicas* (2012), Marta Alvarez justifica a coletânea pela necessidade de registrar os principais tons do debate sobre a crescente expressividade que a metaficção vem adquirindo não só na literatura, como também em outras modalidades midiáticas. Segundo a autora, em face do recrudescimento dos estudos críticos sobre o tema experimentado na década de 90, o início do século XXI é marcado pela reabilitação significativa das pesquisas na área:

Desde entonces, parece haberse producido una toma de conciencia de tal estado de cosas. En marzo de 2009, los contatos entre

investigadores y grupos de investigación pertenecientes a diferentes universidades cristalizaron en la convocatoria em Santiago de Compostela de um primer seminario internacional sobre metaficción en el ámbito hispánico. (...) Desde entonces, constituiu-se una red internacional dedicada al estudio del fenómeno que ha realizado en el *Coloquio internacional (Meta)escrituras hispánicas* en 2009, el *II Seminario internacional La galáxia metaficcional. Provocaciones teóricas y desafíos críticos* en 2010, el seminario *Los Limites da Metaficción* en 2011⁶ [...] (ÁLVAREZ, 2012, p. 02).

No espaço anglo-americano, o berço dos estudos metaficcionalis contemporâneos, o tema não arrefeceu desde o seu surgimento na década de 70. Advém desse circuito desde as principais fontes teóricas sobre o assunto, como: *Metafiction* (1970), de Robert Scholes; *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975), de Robert Alter; *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980), de Linda Hutcheon; e *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984), de Patricia Waugh; até os desdobramentos mais recentes do debate, como: *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation* (2009), de Jeff Thoss, que busca analisar a autorreferencialidade na arte, na literatura e na mídia de modo articulado, e *Feminist Metafiction and the Evolution of the British Novel* (2012), de Joan Peters, que aproxima a teoria metaficcional dos estudos culturais.

1.4 Metaficção: a emergência do conceito

Referências diversas apontam que o termo metaficção foi utilizado pioneiramente pelo crítico e escritor americano William Gass, em seu estudo intitulado *Fiction and Figure of Life* (1970), para se referir aos romances estadunidenses do pós-guerra que se propunham subverter elementos narrativos canônicos, instituindo um jogo intelectual com a memória literária. Gass e um grupo de escritores americanos que desenvolveram seus trabalhos a partir das décadas de 60 e 70 empenharam-se

⁶ Desde então, parece haver se produzido uma consciência de tal estado de coisas. Em março de 2009, os contatos entre pesquisadores e grupos de pesquisa pertencentes a diferentes universidades acordaram, em Santiago de Compostela, um primeiro seminário internacional sobre a metaficção no campo latino-americano. [...] Desde então, constituiu-se uma rede internacional dedicada ao estudo do fenômeno, tendo sido realizado o Colóquio Internacional (Meta) Escrituras Hispánicas, em 2009, o II Seminário Internacional sobre a Galáxia Metaficcional, Provocações teóricas e desafios críticos, em 2010, e o seminário de Os limites da Metaficção, em 2011. (tradução minha).

na construção de uma narrativa com forte tendência autorreflexiva. No intuito de questionar os pressupostos que direcionavam a criação literária norte-americana, considerada convencional e conformista, o grupo, guiado por um espírito dissidente, investiu no desnudamento do artificialismo ficcional e na denúncia das políticas que fundamentavam o campo literário do período no tecido de suas próprias ficções.

O lançamento de *The Naked Lunch*, de William Burroughs, em 1959, de acordo com Gass (1970), sinaliza uma mudança substancial na orientação criativa da época, considerada expoente na utilização do método em que se recria a ficcionalidade da ficção, expondo de modo lúdico as condicionantes formais do próprio texto. Assim, *The Naked Lunch* seria a primeira obra de um conjunto de romances que, ao “falar de si mesmos” e da linguagem que os constitui, chamando a atenção sobre a sua condição de artefato verbal, caracterizaram grande parte da literatura norte-americana dos anos 60 e 70. A expansão da criação metaficcional nesse âmbito, para Gass (1970), relaciona-se a uma tendência crítica e divergente que buscava subverter o empirismo da literatura americana, praticando o rechaço à rigidez e à parcialidade desses modelos tidos como obsoletos e considerados incapazes de traduzir as inquietações do homem pós-moderno. Mas de que convenções se tratava especificamente?

Reality and representation is perhaps the starting point for metafiction and the best point to begin a discussion about it. Realism, some critics argue, is too simple: it is naive, or, worse, a form of bad Faith since it "makes believe" that it has nothing to do with fiction. Instead of taking reality or realism for granted, the reflexive novel explores the epistemological foundations of both, lays them bare, opening the way either to a more self-conscious realism or to something else. Metafiction, due to its links with parody and self-consciousness, often amounts to an **act of criticism** of previous traditions: in the self-conscious novel the act of fiction always implies an act of literary criticism, but, broadly speaking, it may move either outward, to the society that supplies the materials for literary representation and that tries to dictate literary convention, or inward, to the experiencing mind that gives the literary artifact whatever life it can have (ALTER, 1975, p. 12, *grifo meu*).⁷

⁷ Realidade e representação seja talvez o ponto inicial da metaficção e o melhor ponto para iniciar uma discussão sobre o fenômeno. O realismo seria, em alguns argumentos críticos, muito simples e ingênuo, ou pior, uma forma de má-fé, por fazer acreditar que não tem nada a ver com ficção. Em vez de tomar a realidade ou realismo por pressuposto, o romance reflexivo explora a fundação epistemológica de ambos, desnuda-os, abrindo o caminho tanto para um realismo mais autoconsciente ou para algo mais. A Metaficção, devido às suas ligações com a paródia e a autoconsciência, muitas vezes equivale a um ato de crítica às tradições anteriores: no romance autoconsciente, o ato de ficção sempre implica em um ato de crítica literária, mas, em geral, ele pode se mover tanto para o exterior, para a sociedade que fornece os materiais para a representação literária, e que tenta dedicar a

A metaficção passa a designar não apenas um artifício da ficção que, ao expor a própria ficcionalidade, rompe com o ilusionismo mimético identificado ao realismo tradicional, mas a assunção de uma atitude crítica, uma forma de justificar a necessidade de uma renovação estética na literatura, sintonizada com o alcance das novas teorias críticas no cenário americano do pós-guerra. Assim, a metaficção foi entendida como reação ao realismo, que por sua vez foi identificado ao convencionalismo e ao reacionarismo artístico, num momento em que se discutia a possível passagem estética e política para o pós-modernismo, sob as lentes do recém-chegado pós-estruturalismo francês.

Para compreender essas conexões que definem a metaficção operadas por parte da crítica americana do período, é necessário ter em mente um contexto de enunciação ainda marcado pelo conservadorismo em relação à experimentação artística e bastante afeito às formas tradicionais de representação literária:

These views take longer to develop in England and the USA. In England, the mainstream tradition of the novel in the fifties was decidedly anti-experimental, a continuation of nineteenth-century realism concerned with typically British problems of individual spontaneity, moral dilemmas and class consciousness. During the fifties and the sixties, the novelists of the Movement (Amis, Wain, Sillitoe) dominate the scene, with an aesthetics similar to that of writers of the thirties like Orwell or Waugh. Other important novelists (Anthony Powell, Angus Wilson, Graham Greene, C. P. Snow) are also classical realists. In interviews or manifestoes the writers of this tradition often dismiss experimentalism as a dead end, a passing fancy which had failed to take any roots in Britain. For Kingsley Amis, experimentalism was na "obtruded oddity", a kind of perversity in construction or language, and was relegated to the past by "recent developments" in fiction. These realists rejected experimentalism arguing it took human interest out of the novel (LANDA, 1991, p.56).⁸

convenção literária, ou interior, para a mente que experimenta e fornece o artefato literário que a vida pode ter (tradução minha).

⁸ Estes pontos de vista levaram mais tempo para se desenvolver na Inglaterra e nos EUA. Na Inglaterra, a tradição dominante do romance, nos anos 50, foi decididamente anti-experimental, uma continuação do realismo do século XIX, preocupado com os problemas tipicamente britânicos de espontaneidade individual, dilemas morais e consciência de classe. Durante os anos cinquenta e sessenta, os romancistas do Movimento (Amis, Wain, Sillitoe) dominaram a cena com uma estética semelhante ao de escritores dos anos trinta, como Orwell ou Waugh. Outros romancistas importantes (Anthony Powell, Angus Wilson, Graham Greene, C. P. Snow) são também realistas clássicos. Em entrevistas ou manifestos, os escritores dessa tradição muitas vezes descartam o experimentalismo como um beco sem saída, uma moda passageira que não tomou quaisquer raízes na Grã-Bretanha. Para Kingsley Amis, experimentalismo foi um "estranho notável", um tipo de perversidade na construção ou na linguagem, e estava relegado ao passado pelos "recentes desenvolvimentos" na ficção. Esses realistas rejeitam o experimentalismo, argumentando que ele orienta o interesse humano para além do romance (tradução minha).

O conservadorismo literário anglo-americano compartilhava esse atributo com a própria teoria da literatura. Nos primeiros anos subsequentes à Segunda Guerra, as abordagens críticas preponderantes no meio acadêmico orientavam-se pelos pressupostos formalistas do *New Criticism*, mais especificamente, priorizavam os aspectos intrínsecos das obras, sendo direcionadas pelas análises centradas no *close reading* (leitura cerrada, analítica, microscópica, exata). Esse cenário sofreu significativas modificações, quando “in the early 1970’s, when ideas developed in Europe made their way into Anglo-American university curricula. The term ‘theory’⁹ expanded substantially beyond what had previously been meant by literary theory” (RYAN, 2011, p.2). Sobretudo, o estudo dos teóricos franceses impactou, consideravelmente, as discussões em torno do alcance da teoria literária, provocando uma reconfiguração do seu objeto de interesse. Os estudos literários ampliaram o diálogo a um nível mais abrangente, com conceitos gerais das ciências humanas, operando, muitas vezes, com categorias pertencentes a outras esferas das humanidades.

Assim, de um lado a metaficção se define pelo ímpeto rebelde e experimentalista e, por outro, pela assimilação e diálogo com essas novas perspectivas críticas. O que se deve, sobretudo, ao fato de o seu desenvolvimento, no contexto americano, ser simultâneo e indissociável dos debates teóricos em torno do pós-modernismo.

In fact, metafiction has met with considerable academic interest both as a historical element of (narrative) fiction and as a hallmark of postmodernism, and book-length studies have been devoted to it. The conceptualization of forms and functions of metafiction evolved from the mid-1970s to the mid-1980s, precisely when scholars were attempting to define postmodernism as an epoch and ethos (O’DONNELL, 1985 *apud* LANDA, 1991, p. 58).¹⁰

⁹ No contexto americano, segundo Durão (2011), é comum designar como “Alta Teoria” ou “Teoria” o conjunto de obras estruturalistas e pós-estruturalistas de teóricos como Barthes, Lacan, Derrida, Deleuze, Kristeva, entre outros.

¹⁰ De fato, a metaficção veio ao encontro de consideráveis interesses acadêmicos, por ser considerada tanto como um elemento histórico de ficção (narrativa), como uma marca do pós-modernismo, de modo que vários estudos literários têm sido devotados a isso. A conceituação das formas e das funções da metaficção foi desenvolvida em meados das décadas de 70 e 80, precisamente quando estudiosos buscavam definir o pós-modernismo como uma época e um ethos (tradução minha).

Contribui também para essa aproximação a própria condição ambivalente dos escritores experimentais que, como apontou Patrícia Waught (1985), em muitos casos acumulavam as funções de autores, críticos e professores, de forma que, a partir desse momento, deflagra-se uma relação, para alguns bastante conflitante, entre literatura pós-moderna nos EUA e o circuito acadêmico:

Over the last twenty years, novelists have tended to become much more aware of the theoretical issues involved in constructing fictions. In consequence, their novels have tended to embody dimensions of self-reflexivity and formal uncertainty. What connects not only these quotations but also all of the very different writers whom one could refer to as broadly 'metafictional', is that they all explore a theory of fiction through the practice of writing fiction. Novelists like John Barth, Raymond Federman or William H. Gass become known for their combination of practice and theory—not surprisingly, since these novelists (and many other American experimentalists, like Robert Coover, Ronald Sukenick, etc.) are also teachers of literature or of creative writing in major American universities (WAUGHT, 1985, p. 2).¹¹

A celeuma se articula sobre a decisão crítica de abordar ou não essa condição acadêmica do escritor para auxiliar na compreensão acerca da disposição da ficção pós-moderna, a metaficção, em dialogar com teorias filosóficas e/ou literárias em detrimento de outros discursos, o que para parte da crítica significaria um retrocesso ao biografismo, ao passo que para outros é tautológico, conforme afirma Jameson (2013, p. 193), no seu provocativo artigo *O segredinho inconfessável da América*: “O segredo [...] é o quanto a riqueza da cultura americana do pós-guerra é produto de um sistema universitário e, o que é pior, do programa de escrita criativa como parte institucional e institucionalizada desse sistema”. O cenário descrito por Jameson guarda muitas semelhanças com o estágio atual da produção literária brasileira e, portanto, será analisado mais detalhadamente no último capítulo. No momento, tomemos a informação apenas como uma descrição contextual do período.

¹¹ Ao longo dos últimos vinte anos, romancistas tenderam a se tornar conscientes dos problemas teóricos envolvidos na construção de ficções. Em virtude disso, seus romances apresentaram tendências a incorporar dimensões da autorreflexividade e autoquestionamentos formais. O que conecta não só essas citações, mas também todos os diferentes escritores que se poderia referir amplamente como metaficcionais, é que todos eles exploram a teoria da ficção através da prática da escrita de ficção. Romancistas como John Barth, Raymond Federman ou William H. Gass tornaram-se conhecidos pela sua combinação de prática e teoria - não surpreendentemente, desde que esses romancistas (e muitos outros experimentalistas americanos, como Robert Coover, Ronald Sukenick, etc.) também são professores de literatura ou de escrita criativa nas principais universidades americanas (tradução minha).

Por um outro viés, Robert Scholes (1975, apud LANDA, 1991, p. 59), entende a “Metafiction was a dominant mood in the experimental novel of the sixties in the USA, although it was already present in France in the *nouveau roman* of the fifties.”¹² Isso explicaria, em parte, o fato de, no contexto francês, nos anos 50, as variações léxicas em torno do fenômeno da metaficção (autorreflexividade, autorreferencialidade, autoconsciência) terem sido explicadas pela perspectiva linguística, como estratégias de linguagem e formas de agenciar efeitos lúdicos nos textos, como nos comprovam as teorias do *mise en abyme* de Jean Ricardou e Lucien Dällenbach e os termos *metadieético* e *metalepse*, desenvolvidos por Genette em *Figures III* (1972). Somente num momento posterior esses conceitos foram conectados aos desdobramentos de outros estudos, como os de Kristeva e Bakhtin, conforme esclarece Francisco Orejas, em seu estudo *Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos* (2005, p. 52):

En este sentido, la abordaje del concepto francés incluye en la Teoría Europea y continental a Julia Kristeva y su noción de intertextualidad, a Mijail M. Bajtín y el carácter polifónico y dialógico del texto literario y a Gérard Genette y sus estudios de la hipertextualidad. Ello supone un concepto amplio de metaficción, por cuanto no solo se definirían como tales aquellas obras que instauran una ficción dentro de la ficción, como lo define la corriente anglosajona o, dicho en términos de la corriente francesa, textos en los que es posible ver en juego una literatura en segundo grado, sino que, también deben incluirse todas aquellas obras que, de una u otra manera, examinan, de forma general, los sistemas ficticios y sus mecanismos de creación.¹³

Ainda que demasiadamente comprometido com as idiosincrasias do contexto cultural anglo-americano, o conceito de metaficção vinculado à ideia de uma prática literária pós-moderna, adquiriu projeção em conjunturas bastante distintas. É o que afirma Clemencia Ardilla (2009), ao proceder um levantamento das principais

¹² Metaficção era a atmosfera predominante no romance experimental dos anos 60 nos Estados Unidos, embora já estivesse presente na França no *nouveau roman* dos anos 50 (tradução minha).

¹³ Neste sentido, a abordagem do conceito francês inclui, na Teoria Europeia e continental, Julia Kristeva e sua noção de intertextualidade, Mikhail Bakhtin e o caráter polifônico e dialógico do texto literário, e Genette e os estudos da hipertextualidade. Isso implica um conceito amplo de metaficção, porque não só se definem como tais aquelas obras que instauram uma ficção dentro da ficção, como define a corrente anglo-saxônica, ou, posto em termos da corrente francesa, textos nos quais é possível ver em jogo uma literatura de segundo grau, mas que devem incluir todas aquelas obras que, de uma forma ou de outra, examinam, em geral, os sistemas fictícios e seus mecanismos de criação (tradução minha).

perspectivas pelas quais a metaficção e suas variantes são operacionalizadas na análise de obras latino-americanas:

La tendencia general en los estudios sobre lo metaficcional, publicados en los años noventa en Inglaterra, Norteamérica, Canadá y en algunos países de América Latina, se enmarca en los trabajos de Linda Hutcheon y Patricia Waugh, quienes se destacan no solo por recuperar el término metaficción, y sobre todo, por el impacto y acogida de sus propuestas en el ámbito de la crítica y la teoría literaria contemporánea. Estos dos estudios, por diferentes vías, vinculan metaficción y posmodernidad y hacen énfasis en cómo la autoconciencia y la autorreflexividad, modalidades de lo metaficcional, son características definitorias de una literatura posmoderna. La abundancia de trabajos críticos, desde esta perspectiva sobre literaturas regionales argentinas, mexicana, españolas, colombianas, norteamericanas, etc., son prueba suficiente de la importancia e influencia de estos dos estudios. (ARDILLA, 2009, p. 38-39).¹⁴

Diante disso, a questão que se coloca de modo incontornável se refere ao fato de que, mesmo em um contexto saturado pelas convenções da herança realista como o anglo-americano, tomar a metaficção como uma marca distintiva da pós-modernidade estética soa um tanto forçoso, se não etnocêntrico. É de conhecimento geral que as estratégias metaficcionalis já se fazem notar em romances da baixa modernidade, como *Dom Quixote* de Cervantes e *Tristram Shandy* de Sterne, e que a tradição autorreflexiva da literatura remonta o Romantismo alemão. Contudo, o que parece ser monoscopia histórica da crítica anglo-americana, ou talvez um ranço remanescente do formalismo, na verdade adquire coerência quando vista numa abordagem sincrônica. Isso porque, segundo Patricia Cifre Wibrow (2003), as divergentes definições do fenômeno metaficcional estão condicionadas à posição que os seus críticos adotam para estudá-lo. Recorrentemente, os esforços empreendidos na tarefa direcionam-se em dois sentidos: uma tendência que explica a metaficção pela perspectiva diacrônica, analisando-a como um gênero da tradição autorreflexiva (daí a razão em não relacionar o fenômeno como atributo distintivo da pós-modernidade); e a outra que, de modo sincrônico, procura estabelecer relações entre

¹⁴ A tendência geral nos estudos sobre a metaficção, publicados na década de noventa, na Inglaterra, Estados Unidos, Canadá e alguns países da América Latina, é parte do trabalho de Linda Hutcheon e Patricia Waugh, que se destacam não só por recuperar o termo metaficção mas, sobretudo, pelo impacto e acolhida das suas propostas no âmbito da crítica e teoria literária contemporânea. Esses dois estudos, por diferentes vias, vinculam metaficção e pós-modernidade, enfatizando como a autoconsciência e autorreflexividade, modalidades do metaficcional são características que definem a literatura pós-moderna. A abundância de trabalhos críticos, a partir desta perspectiva sobre literaturas regionais argentinas, mexicanas, espanholas, colombianas, norte-americanas, etc, são provas suficientes da importância e da influência destes dois estudos (tradução minha).

a abundância de textos metaficcionalis, no período pós-guerra, com a simultânea multiplicação de outras expressões “meta”, ou autorreflexivas, no campo cultural, político e filosófico.

Essa é a postura metodológica adotada por Linda Hutcheon (1984) e Patrícia Waught (1985), para quem o florescimento de termos como “metateoria”, “metateatro” e “metapolítica”, a partir dos anos 60, sinaliza um problema cultural mais abrangente acerca de como o ser humano reflete, constrói e medeia suas experiências de mundo. As especulações relacionadas à natureza simbólica do signo, à transparência da linguagem e ao potencial apresentado pela palavra de construir realidades próprias estariam no cerne das questões que deflagraram um crescente processo de autorreflexividade nas diversas esferas de atuação humana. Por isso, ainda que reconheçam a metaficção como expediente recorrente na história literária, o modo distinto pelo qual a literatura pós-moderna significou o recurso autorreflexivo e agiu por meio dele, em seu entorno, é o que respalda as afirmações sobre sua singularidade neste contexto.

I would argue that metafictional practice has become particularly prominent in the fiction of the last twenty years. However, to draw exclusively on contemporary fiction would be misleading, for, although the *term* ‘metafiction’ might be new, the *practice* is as old (if not older) than the novel itself. What I hope to establish during the course of this book is that metafiction is a tendency or function inherent in *all* novels. (WAUGHT, 1984, p. 05).¹⁵

Mark Currie (2013), em sua enciclopédia *Metafiction*, compreende a metaficção como um recurso indispensável, reativado pela ficção pós-moderna, sobretudo porque agencia os encontros dessa produção atual com a sua própria história. É um dispositivo que permite o desdobramento da literatura não sobre si mesma, mas sobre outras experiências literárias em relação às quais quer se definir, as quais repete para convocar a diferença. Uma das peculiaridades da literatura pós-moderna, segundo a autora, é justamente sua aguda autoconsciência sobre o moderno, que coloca em perspectiva suas convenções, explicitando e questionando as suas premissas, ou seja, o pós-moderno se define, sobretudo, como o moderno

¹⁵ Eu posso afirmar que a prática metaficcional tornou-se particularmente proeminente na ficção dos últimos vinte anos. No entanto, reconhecê-la exclusivamente na ficção contemporânea seria ilusório, pois, embora o termo ‘metaficção’ deva ser novo, a prática é tão velha (se não mais velha) que o romance propriamente dito. O que eu espero comprovar, durante o curso deste livro é que a metaficção seja uma tendência ou função inerente em todos os romances (tradução minha).

posto à mesa, dissecado, relido e reinterpretado, mas sempre por um filtro explicitado e um gesto reiterado de apontar para as próprias lentes que leem. Nesse sentido é que a metaficção e a ficção pós-moderna são vistas pelo argumento crítico anglo-americano como indissociáveis, as duas faces de uma mesma moeda.

The problem here is not merely that metafictional characteristics can be found throughout the prehistory of postmodernism. **There is also something about postmodern fiction, the deep involvement with its own past, the constant dialogue with its own conventions, which projects any self-analysis backwards in time.** Novels which reflect upon themselves in the postmodern age act in a sense as commentaries on their antecedents. 'Self-consciousness' is neither new nor meaningfully 'self-consciousness, since the metafiction refers to fictions other than itself, in its own history (CURRIE, 2013, p.13, *grifo nosso*).¹⁶

O fato é que, pelo critério diacrônico, não há como resolver o problema da metaficção como paradigma pós-moderno, como uma categoria datada na contemporaneidade. O que pode ser datada é a emergência de um debate sobre a condição do romance metaficcional, a captura do momento em que o conceito adquire inteligibilidade teórica e se torna, além de artifício criativo da ficção, um operador de leituras críticas, uma categoria de análise que nos informa não só sobre uma forma de escrita, mas também de uma expectativa de leitura, o que faz da literatura autorreflexiva uma prática ineludivelmente antiga e atual ao mesmo tempo.

Contudo, se a complexidade desse movimento não permite ser captada somente pela sua associação ao advento das teorias pós-estruturalistas no contexto anglo-americano e à condição acadêmica de seus precursores, tampouco se pode prescindir dessas informações. É indispensável aqui a assimilação de uma postura metateórica, que prevê um distanciamento crítico do presente, um recuo histórico que possibilite articular o desenvolvimento de perspectivas autoconscientes e de exercícios intelectuais autorreflexivos com o estágio atual das expectativas meta. Trata-se de saber como a metaficção plasmou autoconsciência, autorreflexividade,

¹⁶ O problema não é apenas o fato de que as características metaficcionalistas podem ser encontradas também ao longo da pré-história do pós-modernismo. Há também algo sobre a ficção pós-moderna, o profundo envolvimento com seu próprio passado, o constante diálogo com suas próprias convenções, que projeta qualquer autoanálise para atrás no tempo. Romances que refletem sobre si mesmos, na era pós-moderna, atuam como comentários sobre seus antecedentes. A autoconsciência não é nova nem necessariamente autoconsciente somente pelo fato de a metaficção se referir a outra ficção em sua própria história (tradução minha).

autorreferencialidade e pós-modernismo, e constituiu um conjunto metonímico de atributos da inteligibilidade literária pós-moderna.

CAPÍTULO II

2.1 Autoconsciência e autorreflexividade

É consenso entre os teóricos anglo-americanos da metaficção, que um dos seus atributos principais é sua autoconsciência ficcional, literária, linguística ou de artifício (ALTER, 1975, SCHOLLES, 1975, WAUGH, 1984, HUTCHEON, 1985). É uma afirmação, cuja reiteração incessante tende à trivialização, mas que é incontornável e pode remeter a uma das pontas desse torvelinho de prefixos que orbitam no campo semântico da metaficção. A autoconsciência ficcional, convencionalmente, é compreendida como um exercício de desdobramento da ficção sobre **si mesma**, uma ficção que se assume enquanto tal, que desnuda a própria condição. Dessa abstração pode-se extrair numerosas implicações, dentre as quais, o inelidível questionamento sobre o que se articula sob esse si mesma da ficção. No caso, trata-se de uma reflexão que abrange a noção de limites ou fronteiras que demarcam os territórios ficcionais e literários, definindo a especificidade de sua ação, seu princípio identitário e status ontológico. Também é notável a indissociabilidade desse conteúdo ao modo pelo qual é produzido: o modelo autorreflexivo explicitado, que implica a produção de conhecimento sobre si, obtido através do registro explícito da observação do sujeito no próprio ato de construir conhecimento, ou seja, colocando em funcionamento um mecanismo de duplicação do ser em sujeito e objeto da reflexão.

No entanto, o aspecto mais notabilizado em relação ao exercício reflexivo da ficção parece ser o fato de que um grau elevado de autoconsciência ficcional pode desarticular os protocolos de leitura convencionais da ficção, desativando o “como se”, o acordo tácito de fingimento entre obra e leitor, o que invalidaria o mecanismo da chamada “suspensão da descrença”, como definiu Eco (1996). Daí o aparente paradoxo tão assinalado pela crítica: uma ficção que se assume como tal, corre o risco de não ser lida como ficção, algo semelhante à aporia do mentiroso cretense que, conforme Bernardo (2010, p. 24), pode descrever a atuação da metaficção: “quando um cretense dizia que todos os cretenses são mentirosos: se ele estivesse dizendo a verdade, ele estaria mentindo, logo, não estaria dizendo a verdade; entretanto, se ele estivesse mentindo, ele estaria dizendo a verdade, logo, não poderia estar mentindo”. Pela reconfiguração moderna do paradoxo, um metafictionista afirmaria que todos os romancistas são mentirosos, mas o faria com toda a sinceridade.

Para além da questão de perscrutar o grau de validade da aplicação desse paradoxo à metaficção, interessa ver na fórmula aporética um fio condutor bastante profícuo para pensar a especificidade e a performance desse modelo autorreflexivo na produção de conhecimento narrativo ou não. Isso porque foram, justamente, essas contradições pragmáticas, expressas por assertivas como “eu sou modesto” ou “eu sou mentiroso” que captaram os esforços da filosofia romântica, já no século XIX, na direção de investigar a fecundidade do mecanismo autorreflexivo e sua relação com a autoconsciência do sujeito moderno.

A preocupação filosófica com a reflexividade é deflagrada quando o sujeito filosófico se vê às voltas com a necessidade de tomar o próprio pensamento como um objeto de pensamento, isto é, quando o conceito de consciência se dissocia da percepção direta da realidade fenomênica e o pensamento passa a ser visto como um instrumento de representação e mediação que organiza e modaliza o objeto do conhecimento. As primeiras manifestações reconhecíveis das possibilidades cognitivas de uma consciência autorreferente, segundo Gumbrecht (1998), remetem ao início da modernidade e foram consideradas fundamentais para o deslocamento central da sociedade ocidental em direção à modernização dos sentidos. Isso se deve, sobretudo, ao esforço intelectual do homem em se perceber ocupando o papel de sujeito na produção do saber. A percepção medieval, que não distinguia intelectivamente a existência individual da totalidade do mundo, recrudescer em função da projeção do sujeito moderno, que passa a ver a si mesmo como excêntrico ao entorno.

Nessa primeira fase da modernidade, o homem, como observador externo, também se define como uma criatura intelectual e incorpórea, parecendo acreditar ser suficiente para a tarefa de interpretar um mundo puramente material, o emprego somente de suas faculdades cognitivas. Isso porque essa autoconsciência é um esforço totalmente abstrativo, já que pressupõe a competência de descrever a realidade sensível, imaginando-se fora dela, com um intelecto que se desincorpora. Trata-se de um ponto sensível que, conforme Gumbrecht (1998), deflagra um processo de solidificação da crença na capacidade de o ser (masculino) realizar a síntese andrógina, isto é, construir conhecimento válido e representativo, calcado no pressuposto da neutralidade de gênero, ignorando o condicionamento da percepção à diferença entre os corpos e também em relação a outras formações sociais. Essa

incorporalidade das representações, inclusive transposta à constituição da voz narrativa ou do eu-lírico na poesia - ideal difundido por Coleridge (1834), será pauta política da reivindicação feminista no século XX e também, como veremos, o ponto nevrálgico no direcionamento da autorreflexividade contemporânea.

Além disso, a proposição da dicotomia entre "espiritual" e "material" será a base articuladora da epistemologia moderna que a converterá, posteriormente, no "paradigma sujeito/objeto". A lógica binária confere ao corpo humano um lugar ao lado dos objetos do mundo, em detrimento da concepção medieval que concebia espírito e matéria como inseparáveis. Nesse sentido, conforme Gumbrecht (1998), para o novo tipo de sensibilidade autorreferente o mundo é quase, exclusivamente, uma superfície material a ser interpretada, cabendo à tarefa de interpretação ir além dessa superfície, penetrá-la e desvendar-lhe os sentidos subjacentes ou "profundos". Solidifica-se, gradualmente, o pressuposto de que o ato de "extrair" sentidos inerentes dos objetos é também uma produção legítima de conhecimento do mundo.

Inobstante, essa crença irremediável na capacidade humana de construir conhecimento por meio do acesso direto ao mundo fenomenológico ou a confiança cega no potencial do "observador de primeira ordem", nos termos de Gumbrecht (1998), vai sofrendo uma progressiva desarticulação, conforme se intensifica o projeto de modernização, cujo limiar discursivo se dará no início do século XIX. Essa condição já é observável em diversas obras de arte do final do século XVIII, nas quais, representava-se, amiúde, imagens cépticas de um observador puramente intelectual e solitário, imergido no ato contemplativo. A distância que, na incipiente consciência moderna, era recurso lógico para a produção de conhecimento, passa a ser condição espiritual e romântica de recusa a um mundo hostil. Contudo, o mais notável é o fato de que o registro do ato de observar começa a envolver também o lugar do observador. Para Foucault (2002), a mudança de direção assinala a emergência de uma nova episteme, cujos efeitos adquirirão contornos visíveis com a famosa "crise de representabilidade".

Certamente, o conjunto do fenômeno se situa entre datas facilmente assinaláveis (os pontos extremos são os anos 1775 e 1825); podem-se porém reconhecer, em cada um dos domínios estudados, duas fases sucessivas que se articulam uma à outra, mais ou menos por volta dos anos 1795-1800. Na primeira dessas fases, o modo de ser fundamental das positividades não muda; as riquezas dos homens, as espécies da natureza, as palavras de que as línguas são povoadas permanecem ainda o que eram na idade clássica: representações duplicadas — representações cujo papel consiste em designar

representações, analisá-las, decompô-las e compô-las, para fazer nelas surgir, com o sistema de suas identidades e de suas diferenças, o princípio geral de uma ordem. É somente na segunda fase que as palavras, as classes e as riquezas adquirirão um modo de ser que não é mais compatível com o da representação (FOUCAULT, 2002, p. 21).

A partir disso, a experiência autorreflexiva do sujeito moderno é complexificada, conforme Grumbrecht (1998), pelo aparecimento de um “observador de segunda ordem”, que demonstra capacidade de se ver enquanto observa o mundo. Deflagra-se o processo de tomada de consciência do indivíduo moderno acerca da relatividade de suas perspectivas e da precariedade de seu saber:

O novo observador, autorreflexivo, sabe que o conteúdo de toda a observação depende de sua posição particular (e é claro que a palavra “posição” cobre aqui uma multiplicidade de condições interagentes), fica claro que – pelo menos enquanto for mantido o pressuposto de um mundo real existente – cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis (GUMBRECHT, 1998, p. 15).

2.2 Fichte e o modelo autorreflexivo performativo da filosofia

A escola filosófica do idealismo alemão é fundadora dessa tradição moderna que, de formas distintas, questionou os modos pelos quais o indivíduo constitui a sua consciência, através do emprego dos modelos de autorreflexividade cognitiva. As investigações de Fichte (1987), nesse sentido, compõem um quadro teórico incontornável, ainda que mal compreendido, na busca pela superação da tradicional dicotomia fundante da filosofia moderna, que opunha razão e experiência, realismo filosófico e idealismo, transpondo de modo original as aporias da ontologia enquanto doutrina descritiva de coisas, de um lado, e ao dogmatismo empirista, de outro. O projeto fichtiano nos interessa, sobretudo, porque propõe uma solução performativa para o tal impasse, que em muito antecipa o fundamento da teoria dos atos de fala de Austin e Searle, por recusar qualquer substancialidade transcendente na conformação identitária do ser, estabelecida a priori e independente de qualquer exercício autorreflexivo de produção do conhecimento.

A proposta de Fichte, segundo a leitura da especialista francesa Thomas-Fogiel (2006), é apreender no próprio processo de autoconstrução do saber a origem da duplicidade entre ser e conceito, isto é, o processo interconstitutivo que indissocia

a identidade do sujeito reflexivo e o conteúdo de sua reflexão. O idealismo fichtiano almeja encontrar o ponto de convergência que, no conhecimento humano, articula uma dupla reflexividade: a da consciência que sabe sobre si enquanto objeto, a partir de si enquanto existência. Para explicitar o caráter desse desdobramento do ser sobre si, Fichte introduz o conceito de *Tathandlung* ou “estado-de ação”, designando o princípio pelo qual, ao se autorreferir, o sujeito constitui-se como sujeito. Esquemáticamente seria assim: o Eu tem diante de si objetos ou seres que considera distintos e diferentes de si mesmo. Tais instâncias são consideradas um Não-eu (outro) pelo sujeito em sua atividade de construção da própria identidade, ou seja, um Eu “se põe” no ato da reflexão ao qual um Não-Eu se contrapõe, delimitando-o. O sujeito (Eu) se desidentifica de si e se desdobra em um Outro (Não-Eu); esse, por sua vez, se voltará sobre o primeiro e assim por diante. Mas como o sujeito pode considerar o outro Eu diferente dele a ponto de se sentir afetado por ele? Para Fichte (1987), é a imaginação produtiva que pressupõe essa diferença e faz com que o sujeito aja como se ele existisse de fato, performativizando os atributos da própria autorreferencialidade. Ao atuar conforme os princípios de sua autodeterminação, o Eu constitui a sua própria identidade. Tanto o sujeito quanto o seu saber são engendrados pelo mesmo mecanismo de construção cognitiva, sendo esse o fundamento tanto da formação da subjetividade como do conhecimento. O Eu, nesse sentido, é pura atividade autorreflexiva e, como tal, é o princípio pelo qual o mundo (ou o “não-eu”) é deduzido. A subjetividade é o pensamento em ação, e como tal só é apreensível: *in acto*. Refuta-se com isso a possibilidade da existência da coisa-em-si, de um objeto cuja realidade prescindia do sujeito, ou reversamente, de um eu que seja subjacente e anterior a qualquer consciência.

Há verdade em nosso conhecimento? Sim, certamente não no daquilo que está aí, mas no do que deve eternamente tornar-se aí através de nós, de nossa liberdade; tornar-se puramente a partir do espírito, criado e apresentado no dado que só está aí para isso. [...] O que é não é o que aparece para nós como estando aí, nem sequer aquilo que todos nós, os mais nobres e melhores dentre nós, somos, mas aquilo pelo qual nos esforçamos e nos esforçaremos na eternidade. – Aquilo que te tornaste é apenas o degrau, a condição para o momento: tão logo repouses e presumas ser, caís no nada (FICHTE, 1987, p. 28, *grifo nosso*).

Segundo Bertinetto (2015), Fichte fundamenta, através dessa crítica ao apriorismo metafísico, uma ontologia de caráter performativo, e o faz por meio de uma base epistemológica autorreflexiva. Assim, na perspectiva transcendental, a ontologia,

isto é, o discurso sobre o que é, deve ser realizada sempre por meio da compreensão do saber do que é e como resultado concomitante dessa compreensão epistemológica, ou seja, mediante a reconstrução reflexiva dos atos intencionais que configuram o nosso saber do que é ou deve ser (IVALDO, 2014, p. 671 *apud* BERTINETTO, 2015, p. 811). Contudo, a preocupação de Fichte, conforme argumenta Thomas-Fogiel (2006), não é com o conteúdo da autoconsciência do sujeito, mas com o estatuto epistemológico do discurso filosófico. Em outras palavras, não se trata somente de descobrir o que o sujeito sabe ou como ele sabe, mas, sobretudo, como ele sabe o que sabe: “How does he know that he knows?” (THOMAS-FOGIEL, 2006, p. 42), ou ainda: como ele se torna consciente do seu processo de construção do conhecimento. Mais especificamente, com o tipo de proposição que pode se articular sob o modelo autorreflexivo e que, do ponto de vista lógico, não se autoinvalida ou se autodestrua. A legitimidade do pensamento filosófico dependia da eliminação das recorrentes aporias e paradoxos que obliteravam o funcionamento do mecanismo abstrativo de base autorreferencial, bastante notórias, sobretudo, a partir das postulações kantianas. As chamadas contradições pragmáticas, como as citadas anteriormente (paradoxo do mentiroso cretense), colocavam em xeque, amiúde, a validade do conhecimento filosófico, evidenciando um círculo vicioso solipsista no raciocínio dos primeiros românticos. Como solução para as limitações do modelo autorreflexivo, Fichte (1987) propõe que esse conhecimento originário de um conjunto de operações, empreendido pelo sujeito em sua ação, constitua uma espécie diferente de racionalidade, cujo pressuposto básico é a congruência entre o “dizer” e o “dito”, ou entre o “dizer” e o “fazer”. A consonância entre o enunciado (dito) e a enunciação (ato de dizer) é o princípio inelidível que indissocia sujeito e objeto, sendo, portanto, o fundamento epistemológico transcendental da *Doutrina da Ciência*:

The identity that Fichte means is the identity between an act of saying x and what is said by x, a contradiction between saying “I do not speak” and the act of speaking in order to say it, between saying “the truth does not exist” and the truth claim intrinsically presupposed by this proposition. And yet in simultaneously making this principle the foundation for the system and the model to which all propositions to come must conform, Fichte actually discovers a new kind of rationality—in that it does not come under either the mathematical reasoning will develop again), nor Cartesian evidence, nor the Kantian

typology of judgments, nor apagogic reasoning¹⁷ (THOMAS-FOGIEL, 2006, p.162).

De um modo simplificado, para Fichte, se o fundamento basilar do conhecimento filosófico não é a descrição de qualquer lei essencial subjacente à existência dos objetos ou dos sujeitos por si mesmos, a proposição do ato enunciativo da filosofia “is neither an object, nor a being, nor a fact that I could have before my eyes”¹⁸ (*ibidem*, p. 163). O sucesso da assertiva filosófica, portanto, não depende da congruência entre a proposição e um estado de coisas externo a ela, mas do preenchimento de um certo número de condições lógicas para a ativação de um conjunto de atos que dão origem a um saber válido, apenas do ponto de vista autorreferencial. Uma dessas condições, por exemplo, refere-se à vinculação do dizer (quem diz) ao dito (o conteúdo), pois toda proposição filosófica só pode ser legitimada quando aplicável diretamente ao self enunciador. Assim, enunciados como “não existe verdade” contém altos índices de contradição pragmática por exigirem como condição de verdade a exclusão do falante da afirmação por ele pronunciada.

Essa dialética performativa pressupõe que, conforme a filosofia transcendental da doutrina da ciência, o pensar deve ser compreendido como agir, como operação, ou uma série de operações a ser empreendidas. Para ser acertadamente compreendidas, as assertivas da doutrina da ciência não devem ser entendidas como descrição de fatos, mas antes como proposições genéticas que precisam ser refletidas ativamente como ações do eu. Daí a indispensável coincidência de “fazer” e “dizer”, que “permanece em todo caso como o princípio epistemológico transcendental da doutrina da ciência” (BERTINETTO, 2015, p. 811).

No entanto, entrar no mérito das possibilidades de validade do saber filosófico não é o nosso objetivo. O que importa, nas reflexões de Fichte, é a fundamentação de um modelo autorreflexivo que, além de prescindir da ideia de uma

¹⁷ A identidade para Fichte significa a identidade entre o ato de dizer x e o que foi dito por x, elidindo a contradição entre dizer “eu não falo” e o ato de falar para dizer isso, ou entre dizer “a verdade não existe” e a reivindicação de verdade intrinsecamente pressuposta por esta proposição. Ao fazer disso, simultaneamente, o princípio e a base para um modelo em que deve haver conformidade entre as afirmações, Fichte descobre um novo tipo de racionalidade que não se incluía nem no raciocínio matemático nem na evidência cartesiana nem na tipologia kantiana de juízos ou razões práticas.

¹⁸ “não é um objeto, nem um ser, nem um fato que eu poderia ter diante dos meus olhos” (tradução minha).

ontologia descritiva, centrada na identificação de apriorismos e substratos anteriores ao processo de construção do conhecimento, propõe a indissociabilidade entre o conteúdo do saber produzido e o seu ato produtor, ou seja, as relações intrínsecas entre o dizer/fazer/ser e o dito/feito, enfatizando o caráter processual do conhecimento. O que se torna reiterável e transcendente, na epistemologia fichtiana da ciência, é o modelo, o dispositivo que conecta a reflexividade com a consciência, revelando a performatividade como condição do conhecimento. Tal pressuposto será reativado, posteriormente, pela linguística e pela filosofia da linguagem, na segunda metade do século XX, quando não será mais possível pensar em consciência ou conhecimento sem mediação da linguagem.

Essa performatividade do saber autoengendrado da filosofia descrita do Fichte pode iluminar a atuação de outros modelos autorreflexivos como o metaficcional, por exemplo. Primeiramente, se o processo de construção da subjetividade do ser é uma ação e não uma identificação de substratos apriorísticos, de modo análogo, a autorreflexividade da ficção também não pressupõe sempre um mesmo conteúdo ou uma mesma ideia de ficção como resultado do gesto reflexivo. Isso expõe a fragilidade da argumentação crítica, que identifica sempre uma negação mimética ou antirrealista, subjacente a toda produção literária metaficcional. Seguindo o raciocínio analítico de Fichte, podemos pensar que o ato metaficcional resulta da desidentificação da ficção com determinados pressupostos estéticos ou ideológicos, aliada a uma performativização das referências autoatribuídas, de modo que o resultado do emprego do modelo autorreflexivo é sempre contingencial e dependente do tipo de proposição que é tomada como referência e do reconhecimento (validade) do aparato posto em ação. Além disso, a proposta fichtiana de determinar a legitimidade do saber, a partir da congruência entre o dizer e o fazer do sujeito filosófico, lança luzes sobre a importância da explicitação do mecanismo cognitivo da autorreflexão como o centro articulador da ação autoconsciente e suas relações com o ser e com o mundo. Estendendo esses pressupostos ao terreno da metaficção, de modo similar, podemos perguntar não por um significado reiterável a cada gesto autorreflexivo da ficção, mas: Como a metaficção faz ficção? Como a metaficção demonstra a sua consciência ficcional? Como ocorrem as relações entre o dizer metaficcional e o seu fazer? Quais efeitos decorrem disso? E quais são as condições que precisam ser cumpridas para que a metaficção alcance os efeitos propostos?

Parece ser a tensão entre o dizer e o fazer metaficcional o eixo de onde convergem as principais respostas às questões formuladas. Para iniciar essa reflexão, é interessante observar como a própria contradição pragmática (disjunção entre dizer e fazer) que, do ponto de vista filosófico, oblitera a autoridade da enunciação e a validade do enunciado autorreflexivo, no âmbito metaficcional, não só é válido, como é um recurso muito frequente, sobretudo, nas produções da atualidade. Por exemplo, é bastante plausível o autor de romances afirmar a nocividade do romance no próprio texto romanesco, tal qual Madame Bovary, ou um personagem-escritor anunciar, durante todo o enredo, que não consegue escrever o livro que temos em mãos, ou ainda, o narrador que comunica, incansável, a incomunicabilidade dos eventos que experencia, e o que dizer da literatura que informa reiteradamente seu fim através da própria literatura?

Ao contrário do discurso filosófico, a metaficção parece se dedicar com afinco à exploração dessas aporias. A descontinuidade entre o que se diz e o que se mostra/faz na autorreflexividade ficcional constitui o ponto articulador deste modelo narrativo, e que faz da metaficção um espaço privilegiado da performatização dos embates estéticos, políticos e ideológicos que atravessam uma dada comunidade artística. Apesar de o romance ser considerado um ponto convencional de confronto entre diversas vozes sociais, conforme elucidou Bakhtin (2004), no caso da metaficção, essa dissonância é mais audível, soa mais alto nos ouvidos do leitor. Esse tornar notável o embate entre as vozes e os níveis discursivo (dizer) e narrativo (fazer) é o pressuposto iniludível da metaficção, uma vez que seu efeito só se concretiza quando o leitor reconhece as incongruências e dissonâncias dos diversos pontos de vista confrontados e a sua materialização estética na própria obra. Isso porque, além de uma dimensão performativa, o texto metaficcional não pode prescindir de uma atuação comunicativa eficaz de seus propósitos.

2.3 Quem fala no romance? Quem faz?

João, o narrador autodiegético de *Um beijo de Colombina* (2004) de Adriana Lisboa, relata o desaparecimento misterioso de sua namorada, a escritora Teresa. Por sua voz, sabemos que Teresa deixou o manuscrito incipiente e incompleto de um

romance sobre Manuel Bandeira. Ao investigar o projeto literário da namorada, João descreve parcialmente a estrutura rudimentar da própria obra que lemos. Para superar a ausência da escritora, o narrador se empenha no desenvolvimento do argumento ficcional do manuscrito, mas propondo alterações substanciais no enredo e outras coordenadas estéticas, que são explicitadas através de seus metacomentários. Essas digressões reflexivas, empreendidas pelo personagem-escritor acerca do seu ato narrativo no interior da diegese, é o que mais têm sido identificado pela crítica como o fator obstrutivo da fluência convencional da ficção. Para Linda Hutcheon (1984), esse recurso desloca o foco da leitura da mimesis do produto (a história acabada) para a mimesis do processo (representação do processo da escrita), concentrando-se na *poièsis*, no ato produtor do artista, no nível enunciativo.

De fato, um dos atributos distintivos da metaficção é a tematização narrativa de um ou vários aspectos do circuito comunicacional do texto literário. O enfoque temático pode enquadrar, entre outros, a figura do escritor, os embates do campo literário, as convenções narrativas, os modos de leitura e os próprios leitores. Contudo, não nos parece ser apenas a recriação ficcional dos bastidores da escrita literária a estratégia decisiva que faz ressoar com força a dimensão enunciativa (criadora) do texto literário, a ponto de causar fissuras na superfície narrativa. A esse propósito, retomemos o exemplo do romance de Adriana Lisboa: a despeito dos esforços de João em reelaborar o projeto original de Teresa e mudar o curso dos fatos narrados, a trama segue desenvolvendo o direcionamento inicial, esboçado nos rascunhos da escritora. A obra não segue as coordenadas do narrador, há uma outra instância, superior a João e também à Teresa (apenas uma personagem ausente), que faz e mostra uma construção diversa daquela que se diz fazer. Há um excedente de visão que relativiza a voz do narrador e põe em perspectiva o seu discurso. Uma instância cuja ação se assemelha muito a do autor implícito, descrito por Wayne Booth (1980), em *A retórica da ficção*, como uma entidade intermediária entre o autor empírico e o narrador dramatizado, responsável pelo gerenciamento das vozes narrativas, assim como dos prólogos e paratextos da obra literária. Essa descontinuidade entre quem diz o quê e quem mostra/faz é o que fissa a compactação do relato, evidenciando a existência distinta e interdependente de um sujeito do enunciado (narrado) e um sujeito da enunciação literária, ainda que articulados numa mesma figura como a do narrador-personagem-escritor.

Convencionalmente, ao sujeito do enunciado ou do relato narrado atribui-se a figura do narrador, responsável pela distribuição e organização cronotópica da participação dos personagens e suas respectivas vozes, seus atos de fala. Parece claro que, em enunciados narrativos do tipo: “não acredito” – murmurou João”, são notáveis, paralelamente, as vozes do personagem e o a do narrador que o refere. Mas quem os refere no conjunto todo da obra? No relato ficcional comum, parece desnecessário operar essa distinção de uma voz autoral que nos remeta aos enunciados do narrador, já que é tida como evidência a presença indireta da instância autoral na ordenação do conjunto do texto e sua transubstanciação na mesma máscara narrativa. Contudo, como vimos, na obra metaficcional, essa ação do sujeito da enunciação se torna flagrante e deixa de ser uma mera abstração de existência contextual, ao instaurar uma tensão de grau variado no cruzamento dos discursos proferidos por narrador e/ou personagens e a concretização arquitetônica da trama pela mão da instância autoral, o que impede a imersão total do leitor no relato, conduzindo o seu olhar também para o nível enunciativo (fazer literário).

Essa presença do sujeito enunciativo no narrado, inobstante, não se faz sentir apenas através da contradição, relativamente evidente do discurso sobre o fazer (posto na voz do narrador ou personagens) e o fazer materializado na forma da obra, mas também por meio de uma série de interferências de maior ou menor explicitude, no relato, que rompem a hierarquia comunicativa da narração, tais como: as relações intratextuais entre os níveis narrativos, a recorrência da *mise-en-abyme*, inserção de referências intertextuais incompatíveis com o saber do narrador, e inclusive, através das intromissões diretas da voz autoral, as metalepses, que contornam o narrador e atravessando a diegese, dirigem-se ao leitor implícito. É importante ressaltar que, paradoxalmente, quanto mais intensas são essas manifestações do domínio enunciativo, mais elas reforçam a necessidade da inscrição do leitor no discurso. Pois a viabilidade dos efeitos dessa ação discursiva depende da sua capacidade comunicativa e performativa de repercutir sobre o plano da recepção, promovendo o reconhecimento da intenção e a adesão a esse jogo por parte do leitor. Caso contrário, ou talvez perante um leitor irreversivelmente ingênuo, a percepção do fenômeno passará totalmente incólume.

A atuação notória desse nível enunciativo da literatura, trespassando o tecido narrativo, além de constituir o campo privilegiado da metaficção, também revela

o duplo estatuto subjacente à existência do romance: é um fenômeno de ordem linguística (relato/história) e, ao mesmo tempo, um ato comunicativo (um discurso, um acontecimento), cujo sucesso interpretativo depende de uma complexa operação de desmobilização e reconstrução de condições receptivas. A ação discursiva do domínio enunciativo literário, expresso no texto metaficcional, opera nos limites da ficção e provoca fissuras nas suas bordas, impedindo o fechamento da narrativa e promovendo lacunas na tradicional autonomia da obra literária, centrada nos pressupostos da imanência e intransitividade da arte. Desse modo, o referido aspecto comunicativo e o empenho performativo da metaficção exigem metodologias de análise que transcendam as improdutivas dicotomias teóricas, orientadas pela separação estanque dos planos internos e externos da obra, de texto e contexto. Uma abordagem de cunho pragmático que, conforme Maingueneau (1995, p. 19, *grifos do autor*):

Não conceberá a obra como uma representação, um arranjo de “conteúdos” que permitiria “expressar” de maneira, mais ou menos, desviada ideologias ou mentalidades. As obras falam efetivamente do mundo, mas **sua enunciação é parte integrante do mundo que pretensamente representam**. Não há por um lado, um universo de coisas e de atividades mudas, do outro, representações literárias destacadas dele que seriam uma imagem sua. A literatura também consiste numa atividade; **não apenas ela mantém um discurso sobre o mundo, mas gere a sua própria presença nesse mundo**. As condições de enunciação de um texto literário não são uma estrutura contingente da qual esse poderia se libertar, mas estão indefectivelmente vinculadas ao seu sentido.

De modo similar ao abandono da ontologia descritiva, proposta pela filosofia fichtiana, a presença incontornável do domínio enunciativo, que caracteriza o texto metaficcional, abre caminhos para a renúncia aos acessos imanentistas da teoria literária em favor da consideração, cada vez mais urgente, da literatura como um sistema complexo de comunicação. Em virtude disso, uma alternativa teórica bastante viável é a abordagem pragmática do ato literário, anunciada já há algum tempo pela Teoria dos Atos de Fala de Austin e Searle, desenvolvida no âmbito literário por Derrida (1992), Culler (1999) e Maingueneau (1996).

2.4 Por uma pragmática do ato literário

A matriz teórica que fundamenta a perspectiva pragmática se relaciona ao conceito de elocução performativa e constativa desenvolvida pelo britânico J. L. Austin, na elaboração de sua filosofia dos *speech acts* (atos de fala). A questão inicial levantada pelo filósofo se refere à identificação de pronunciamentos que não são apenas constatações, ou seja, enunciados descritivos de uma situação apriorística e, portanto, não podem ser validados a partir das categorias verdadeiro ou falso, já que apresentam um estatuto diferente daqueles calcados no referente exterior. A esses enunciados que não somente descrevem algo no mundo, mas fazem algo no mundo, Austin designou como performativos. Elocuções como “eu prometo” ou “eu batizo” instauram uma realidade, pois comprometem seus locutores com a execução de um conjunto de atos e de condições para a efetuação do dito.

O argumento austiniano levantou um número considerável de questionamentos, principalmente no tocante à impossibilidade de uma diferenciação tão categórica entre os tipos de enunciados (afinal, toda constatação implica alguma ação, algum recorte da realidade). Isso levou o filósofo a uma reformulação da tipologia dos atos de fala, definindo-os como: locucionários (a ação de dizer, a construção de um enunciado de acordo com determinadas regras e convenções); ilocucionários (próximo ao conceito de performativo, relacionados ao que se faz ao dizer); e os perlocucionários (associados aos efeitos produzidos pela enunciação).

Essa distinção entre os enunciados, operada por Austin (1990), capta uma diferença relevante entre os modos de elocução, e sua maior contribuição aos estudos literários é a sinalização da dimensão criadora da linguagem, o grau em que ela pode realizar ações e não apenas descrevê-las ou representá-las. Assim, mais do que afirmar a existência de um mundo anterior, a palavra atua no contexto, impondo suas categorias e as reorganizando conforme seus propósitos.

Há muito tempo os teóricos afirmam que devemos atentar para o que a linguagem literária faz tanto quanto para o que ela *diz* e o conceito de performativa fornece uma justificativa linguística e filosófica para essa ideia: há uma categoria de elocuições que, sobretudo, *fazem* algo. Como a performativa, a elocução literária não se refere a um estado anterior de coisas e não é verdadeira ou falsa. A elocução literária cria um estado de coisas ao qual se refere, em diversos aspectos (CULLER, 1992, p.97).

Para a pragmática linguística, o sucesso de um ato de linguagem não pode prescindir do investimento na interlocução, ou seja, a funcionalidade da enunciação só ocorre quando seus destinatários reconhecem a pertinência do conjunto de ações empregadas na materialização do enunciado. Na visão de Austin (1990), as condições para que um enunciado seja “feliz” envolvem: a presença de um procedimento convencional reconhecido e de sujeitos e circunstâncias adequadas, a execução conveniente desses procedimentos por todos os envolvidos e a manutenção dos pensamentos, sentimentos e intenções exigidos pelo ato. Tais condições se relacionam ao fato de Austin definir o ato de fala como um rito, uma cerimônia: “infelicidade é um mal do qual *todos* os atos que têm um caráter geral de ritual ou cerimônia, todos os atos *convencionais*, são herdeiros” (AUSTIN, 1990, p. 18).

Mas como pensar em enunciados literários por essa perspectiva pragmática, atrelada ao reconhecimento das condições enunciativas e intenções do locutor a ela vinculadas, sendo que, tradicionalmente, é atribuída à obra literária a capacidade de transcender seu contexto originário e propósitos autorais?

Para Derrida (1990), não somente o enunciado literário é capaz de atuar em contextos distintos daquele em que foi produzido, é condição própria da escrita rejeitar qualquer metafísica da presença. Pensando na especificidade dos atos de linguagem da escrita, na *écriture*, Derrida (1990) debate a teoria de J. L. Austin sobre a performatividade, incluindo o conceito de *iterabilidade* para sinalizar a possibilidade estrutural de todo signo ser repetido na ausência não somente de seu referente, mas também na ausência de seu significado ou intenção. A iterabilidade é a marca estruturante de toda comunicação, a condição de legibilidade e, portanto, de existência de qualquer marca escrita poder ser repetida na ausência de seu destinatário. *Itara* significa “outro” em sânscrito, e é por meio do outro que o espaço do mesmo começa a ser pensado. Todo código pode ter suas regras abertas à alteridade, por meio da lógica que liga a repetição à diferença.

Para que um escrito seja um escrito, é preciso que continue a agir e a ser legível mesmo se o que se chama autor do escrito, já não responde pelo que escreveu, pelo que parece ter assinado, esteja ele provisoriamente ausente, morto ou em geral não tenha ele sustentado com sua intenção ou atenção absolutamente atual e presente, com a plenitude do seu querer-dizer, aquilo mesmo que parece ter sido escrito (DERRIDA, 1990, p. 274).

Essa capacidade iterativa da escrita de convocar a diferença por meio da repetição de uma marca, em contextos distintos e na ausência do seu produtor,

também foi analisada por Benveniste (1989), que atribuiu à enunciação escrita o caráter de uma forma complexa de discurso, pois: “Esta se situa em dois planos: o que escreve se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, ele faz os indivíduos se enunciarem”. (BENVENISTE, 1989, p. 90). O ato de linguagem, materializado no texto, estabelece uma dupla enunciação: o plano daquele que enuncia e o plano das vozes que têm lugar no enunciado, além de constituir enunciação diferida, porque se efetiva em momentos distintos, porém interconstitutivos de produção e recepção, ou seja, escrita e leitura. No entanto, pondera Benveniste (1989), todo enunciado, em maior ou menor medida, carrega marcas que remetem ao ato de enunciação. O próprio produtor se incumba de destacar que, por meio da manifestação individual que a enunciação atualiza, passam a existir, no enunciado, caracteres formais que remetem a essa enunciação. Não se trata somente de marcas pontuais do texto, como os tempos verbais, indicadores de tempo, de pessoa e de espaço, mas, sobretudo, índices discursivos como a relação da hierarquia informativa dos constituintes de uma oração ou a renovada visão do sistema de conectores e dêiticos, sob a luz das categorias enunciativas, além de citações e modalizações. Enfim, o enunciado escrito, ainda que prescindida da presença do seu locutor e da vinculação a sua intenção original, comporta uma série de marcas do trabalho autoral criativo sobre a língua, além de índices orientadores da leitura interpretativa, cujas referências extrapolam os limites estritamente textuais.

De modo análogo, hoje parece improvável pensar as particularidades do enunciado literário com base em critérios exclusivamente imanentes. O que se chama de literário, conforme Derrida (1990) empenhou-se em demonstrar em *Acts of Literature*, não é o resultado de um conjunto de atributos permanentes que estes textos possuem e que lhes conferem incessantes poderes de ação. A instituição da literatura como a conhecemos nas democracias ocidentais desde o século XVII ou XVIII, apresenta certas características que a tornam um membro incomum do conjunto de práticas verbais ao nosso redor. A possibilidade de um corpo textual designado como "literário", em uma determinada conjuntura histórica, servir a propósitos estratégicos, não está relacionada a propriedades transcendentais que lhes garantam qualquer acesso perene à verdade. Há, contudo, um funcionamento literário, uma intencionalidade literária e uma experiência, não um substrato essencialista da

literatura. A especificidade da experiência literária é produzida por um conjunto de regras objetivas, oriundas de uma história original dos atos de inscrições e leitura.

Além disso, não há nenhum texto literário em si. A literariedade não é uma essência natural, uma propriedade intrínseca ao texto. É correlativo de uma relação intencional com o texto, uma relação intencional que integra em si, como componente ou uma camada intencional a consciência mais ou menos implícita de regras que são convencionais ou institucionais – sociais em todo caso (DERRIDA, 1990, p.44).

Decorre disso que, não sendo possível tratar do enunciado literário por meio da distinção entre uma linguagem comum e uma linguagem estética, a perspectiva pragmática propõe a alternativa da consideração das diferenças entre um circuito comunicativo literário e um não-literário. Ou nas palavras de Maingueneau (1996, p. 123): “o discurso literário enquanto tal constitui uma espécie de metagênero que supõe um ritual específico e condições de êxito; um texto literário só é recebido de modo adequado se for interpretado como literário”. Mas quais são as condições ou convenções que devem ser observadas para a efetivação de um ato literário? Como um texto pode atuar como literatura?

A distinção proposta por Benveniste (1989), ao tomar o ato de linguagem escrito como uma manifestação discursiva complexa que compreende uma dupla enunciação: a do sujeito que enuncia ao escrever e a dos indivíduos que ele faz enunciar no texto, pode iluminar, a princípio, a intrincada atuação do ato narrativo literário. De modo análogo à enunciação textual, podemos presumir que uma narrativa ficcional inscrita no circuito comunicativo da literatura demanda a instauração de um sujeito do domínio enunciativo (voz autoral), implicado no texto, e seu respectivo enunciatário pressuposto (leitor). Concomitantemente, no nível diegético, são postulados um ou vários enunciadores (narradores), assim como a situação enunciativa de seus atos de fala e destinatários correspondentes (narratários). O ato narrativo, nesse sentido, recria ficcionalmente distintos atos de fala e os dispõe de inúmeras formas no interior da diegese, que ainda é atravessada pela força enunciativa do ato produtor primeiro. Isso, como já vimos, torna o espaço romanesco um centro articulador do cruzamento problemático das diversas vozes de narradores, personagens e a do próprio autor na posição de enunciador, e que revelam a importância de se investigar as relações, amiúde, tênues entre **ponto de vista**, **voz** e **visão** narrativas, como propõem os estudos de Henry James, Bakhtin ou Genette e

seus conceitos de dialogismo e polifonia, em torno dos quais fazem gravitar a própria definição genérica.

Sistematicamente, podemos considerar o seguinte mapa, proposto por Landa (2012), como representativo de uma disposição primária e incipiente das instâncias constituintes do discurso narrativo, em que se identificam posições, a partir das quais, podem ser travados os embates discursivos e instituídas as tensões do jogo ficcional.

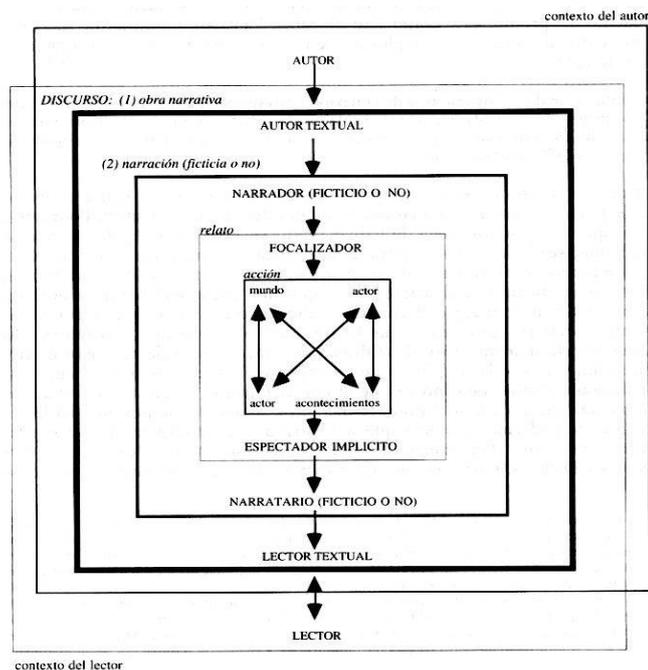


Figura 4 – Disposição das Instâncias Constituintes do Discurso Narrativo

O já mencionado caráter diferido da enunciação escrita, que divide o ato enunciativo em dois momentos: o da produção e o da recepção, no caso literário, tende, convencionalmente, a escamotear a ação criativa original em função da identificação, por parte do leitor, no momento da recepção, das complexas relações entre os atos de fala de narrador e personagens, encenados no corpo diegético. Contudo, sabemos que há uma força proveniente do ato narrativo produtor que é atualizada pelo leitor, através de seu gesto receptivo. Assim, se a ilocução básica de um ato literário narrativo é ser reconhecido como produto ficcional estético, é necessário que, para pôr em ação o circuito comunicativo, o texto contenha uma série de marcas que, com diferentes graus de explicitação, reconstruam uma imagem autoral e formulem um pacto ficcional a ser oferecido ao leitor.

Essa primeira face da enunciação evidencia o trabalho do autor que se empenha em antecipar expectativas de leitura e horizontes críticos de um contexto e

articulá-los aos moldes genéricos e aos valores estéticos herdados da tradição literária. Sabe-se que os textos literários raramente são ingênuos e os escritores não estão alheios aos pressupostos orientadores do fazer artístico de seu tempo. Podem querer inová-los, criticá-los ou ressignificá-los, mas nunca podem ignorar totalmente os preceitos subjacentes ao circuito comunicativo no qual querem se inscrever e do qual esperam reconhecimento, tal qual um náufrago numa ilha, como formulou acertadamente Maingueneau (1995), ao descrever o modo improdutivo como muitas abordagens literárias relacionam o texto ao contexto:

Poderíamos resumi-la através do roteiro do náufrago que joga uma garrafa ao mar. Encerrado em alguma ilha psíquica ou social, o escritor é um homem que decide ser conhecido pelos seus semelhantes graças à escrita. Concebe uma mensagem, escreve-a, introduz numa garrafa que lança ao mar. Seu chamado tem as maiores chances de se perder no caminho; supondo-se até que chegue a um ser humano, ele pode muito bem não ser compreendido corretamente. Se for compreendido, se seu valor for reconhecido, a sociedade irá buscar o infeliz e trazê-lo aureolado de glória para junto de seus semelhantes. [...] **A legitimação da obra não é uma espécie de consagração final, improvável que vem atestar seu valor, mas organiza o conjunto do processo de constituição das obras, em função de uma antecipação de seu modo de difusão. Mesmo nos trabalhos mais solitários, o escritor deve se situar o tempo todo com relação às normas da instituição literária** (MAINGUENEAU, 1995, p. 20, *grifo nosso*).

Não se trata de acreditar que um contexto possa ser saturável, unívoco ou totalmente transparente e discernível para autores e leitores, mas que o texto carrega marcas das interpretações e antecipações que o escritor faz do seu horizonte de recepção e das formas como quer ser lido por ele. Esses índices enunciativos podem ser pensados, de modo análogo, ao processo que Iser (2002) identificou como o “desnudamento da ficção”, ou seja, a estratégia de seleção e inserção de um repertório de signos de ficção na narrativa, cuja função é ativar a recepção ficcional de um texto, possibilitando o reconhecimento de sua funcionalidade literária. São os modos pelos quais a ficção procura se revelar como literatura aos seus possíveis leitores, distinguindo-se, por exemplo, de outros discursos ficcionais e narrativas que circulam socialmente.

É característico da literatura, em sentido lato, que se dá a conhecer como ficcional, a partir de um repertório de signos, assim assinalando que é literatura e algo diverso da realidade [...]. Deve-se, entretanto, ressaltar que este repertório de signos não se confunde com os signos linguísticos do texto; razão por que fracassaram todas as tentativas de demonstrar o contrário. Pois o sinal de ficção no texto assinalado é,

antes de tudo, reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que autor e público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes (ISER, 2002, p. 970).

Está claro que esse conjunto de signos ou estas marcas iteráveis só podem ter um valor estético relativo ao seu histórico de usos e desempenhos em contextos distintos, e a sua maior ou menor capacidade de identificar o texto como artefato literário, ativando um conjunto de atos protocolares de leitura. É isso que indica, por exemplo, a proliferação dos prólogos e paratextos que, segundo Zular (2007), foram essenciais na afirmação do romance enquanto gênero literário na modernidade, permitindo estabelecer contratos com um público ainda não bem conhecido, mas claramente não iniciado às práticas de leitura erudita dos clássicos, como a audiência dos outros gêneros. Atualmente, podemos pensar o quanto as próprias marcas intertextuais, a paródia e pastiche, por exemplo, atuam como indícios mais notáveis dessa força perlocutória que o texto carrega e que diz respeito à sua disposição em ativar campos referenciais literários sobre os quais pretende atuar e onde buscam se inscrever literariamente.

Assim, se há inúmeros protocolos e signos possíveis que agem performativamente na orientação recepcional, a atualização efetiva do ato enunciativo depende, na mesma medida, do trabalho do leitor e da sua habilidade em reativar os índices da enunciação, de sua apropriação da cadeia iterável de ritos de leitura, promovendo o acontecimento literário.

Em síntese, retomando o argumento de Culler (1992), a perspectiva pragmática orientada por uma teoria do ato permite pensar o aspecto performativo como especificidade do acontecimento literário em, pelo menos, três formas: 1) É um ato de apropriação e realização singular de um conjunto de normas e regras do fazer literário por parte do autor. No âmbito da própria textualidade da obra, é possível verificar que seus enunciados realizam um ato enunciativo específico. Dizer e mostrar são movimentos contínuos que criam o universo particular da ficção, porém nem sempre são cooperativos entre si. A disjunção ou a distância entre o que se diz (promete) e o que se faz pode gerar uma tensão que recebe tratamentos formais distintos em cada texto; 2) No espaço da recepção, no ato de leitura, também pode-se tentar especificar o que a obra realiza nos seguintes aspectos: a) seus efeitos de sentido sobre o leitor, b) os gestos que precisam ser mobilizados na construção do significado, c) o quão bem-sucedida ela é na criação de suas próprias condições de

existência, d) quais deslocamentos ela pode promover tanto na concepção formal de seu gênero e nas formas de recepção, quanto no próprio status ontológico da literatura, ou seja, em que sentido a obra pode modificar a noção de fazer literário; 3) Por fim, também é possível pensar a capacidade de o ato literário atuar discursivamente em meio à rede interdiscursiva, nas práticas de subjetivação do sujeito, ou nas palavras de Culler (1992, p. 152), “a capacidade de o ato literário suscitar paixões [...] e promover a sua repetição”.

2.5 A caracterização pragmática da metaficção

Se todo texto ficcional, como vimos, manifesta indícios de sua ficcionalidade e de sua potencialidade em funcionar literariamente, podemos dizer que a particularidade da metaficção é explicitar essas manifestações do domínio da enunciação no enunciado narrativo, reclamando atenção para a existência e atuação de um sujeito enunciativo distinto dos sujeitos que falam no relato. Essa instância, que a princípio comparamos à categoria de autor implícito de Booth (1990), é irreversivelmente enunciativa, mas não se confunde nem com o autor empírico, ainda que carregue suas marcas, nem com o narrador, mesmo que assuma várias de suas máscaras. A sua atuação pode ser associada ao que Derrida (1990) identificou como “indecidíveis”, elementos que participam sem pertencer a um gênero, situando-se nas suas fronteiras e tensionando-as: “não pertence ao campo que delimita, pois se mantém no limiar entre o dentro e o fora do texto” (DERRIDA, 1990, p. 290). A forma mais segura de se acercar dos modos de funcionamento dessa instância é, como observamos, pelo seu atrito com as outras categorias narrativas como a do narrador, por exemplo, o que revela uma ação suplementar, não podendo ser totalmente atribuída a nenhum elemento da comunicação narrativa, isoladamente.

A essa presença enunciativa designaremos como voz metaficcional, ainda que não se pronuncie diretamente na narrativa. A sua atuação, notoriamente, tensiona as convenções de leitura do romance, instaurando ambivalências que podem ser captadas em dois níveis ou modulações: *em um eixo mais externo*, quando a voz metaficcional força as bordas externas da ficção, porque estimula o leitor a buscar referências no espaço biográfico do autor ou nos bastidores da cena literária, abrindo

uma espécie de “janela” para o exterior; *em um eixo mais interno*, quando a instância enunciativa rompe a hierarquia narrativa, sobre põe planos diegéticos e multiplica os encaixes narrativos, criando uma espécie de “espelho” interno que tende a estabelecer como referencialidade do narrado o próprio ato narrativo em si.

Além dessa inilidível presença enunciativa articuladora de ambivalências, o efeito metaficcional também depende da tematização de aspectos estéticos ou de qualquer elemento relacionado ao circuito literário. A referencialidade do ato narrativo pode enquadrar qualquer um dos níveis da diegese ou do discurso ficcional, podendo tornar horizonte de expectativa tanto as reflexões sobre a escrita, texto e construção narrativa, numa dimensão mais metanarrativa, como as assertivas sobre o papel do autor, a função da literatura ou políticas do campo literário, numa chave metadiscursiva. Nesse caso, a abertura para a busca de referentes exteriores, dos bastidores da obra ou da cena artística é maior. Há muitos recursos responsáveis pela tematização metaficcional, mas a inserção de metacomentários na trama é, indubitavelmente, uma das formas mais recorrentes de focalizar os temas do fazer literário e ficcional. Tais injunções de ordem crítica ou constativa revelam a perspectiva locutiva do ato literário, ou o quê diz a ficção de si mesma, de seu autor, da cena literária em que se inscreve, mais especificamente o conteúdo de sua autorreflexividade. Contudo, o aspecto locutivo não pode ser apreendido senão em relação à dimensão ilocutiva do mesmo ato, ou seja, o que a ficção faz ao dizer, como fala de si mesma. Daí a importância de captar a lógica da distribuição dos comentários metafissionais, identificando quais são os elementos responsáveis por comunicar as asserções avaliativas: se personagens, narradores, personagens-escritores, leitores ficcionalizados, críticos e editores reproduzidos na diegese; e a quem são direcionadas essas intervenções: outros personagens, narratário, leitor; além da relação disso com a instância autoral, incumbida de mostrar a adesão a este ou a aquele discurso, através da organicidade geral da obra. Isto é, trata-se de observar como se articula a *voz metaficcional* com as outras vozes distribuídas pelo relato, ou ainda: *o que revela a tensão entre o dizer e o fazer da metaficção*.

Considerando as contribuições de Huchtheon (1984) e Federman (1981) para a sistematização dos modos metafissionais do romance, interessa-nos identificar somente duas formas gerais de funcionamento da metaficção: uma em que a voz metaficcional se pronuncia diretamente no plano do relato (janela) e outra, nos

romances em que ela cede a voz a diferentes instâncias narrativas e se faz sentir por meio da organização geral da obra (espelho).

No primeiro caso, o autor metaficcional se apresenta como sujeito poético da enunciação, cuja voz é homodiegética (eu, o autor), e instaura como interlocutor o leitor (implícito), tornando-o cúmplice de suas confissões. Em relação ao relato, sua posição, comumente, é extradiegética, ou seja, está distanciado cronotopicamente do narrado, o que o torna uma espécie de voz demiurga e consciente da totalidade dos eventos a ser relatados. A forma mais comum de manifestação desse autor é o comentário, a digressão e a metalepse, e a sua atuação é normalmente intrusiva, obstruindo o fluxo convencional da narrativa com as suas asserções, que podem ser tanto sobre a própria escrita quanto sobre qualquer outro aspecto do circuito literário, artístico e filosófico. Os exemplos desse modo metaficcional podem ser reconhecidos em *Dom Quixote* de Cervantes, *Tristram Shandy* de Sterne e mesmo em *Mémoires Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Trata-se do tipo de metaficção mais mimético ou realista, identificado ao que Huchteon (1984) designou como *mimesis do processo*, ou seja, o pacto ficcional aqui apenas se desloca do produto acabado para o processo do contar/escrever/narrar. Nesse caso, a coincidência de posições enunciativas entre o sujeito empírico do ato literário e o sujeito enunciador do ato narrativo instaura a ambivalência, cuja força se volta para os limites externos da ficção. Ou seja, a tendência é que o leitor busque estabelecer continuidades referenciais entre o ato de escrita representado e o ato de escrita real, entre a imagem autoral da obra e a do escritor empírico. É o que ocorre também nos casos contemporâneos de autoficção, em que o escritor homônimo se coloca como personagem na narrativa, mas que também é verificável quando, mesmo sem correspondência de nomes próprios, a voz autoral da metaficção revela traços físicos e ideológicos, notavelmente semelhantes ao da figura pública¹⁹ que assina a capa, ou ainda quando o contexto

¹⁹ A tendência, nesses casos, é ocorrer o que Lejeune (2010) identificou como “pacto fantasmático”, ou seja, quando o leitor, ainda que tenha em vista se tratar de um personagem de ficção, não deixa de ver nele um “fantasma” do autor empírico que assombra a página, evocando a suspensão da crença romanesca. Isso só se torna possível porque, segundo Lejeune (2010), na contemporaneidade, instituiu-se, em torno do ato enunciativo literário, o chamado “espaço biográfico”. O conceito refere-se, resumidamente, à projeção midiática da figura autoral e de certo modo ao culto à personalidade do escritor. A notável expansão das feiras e dos eventos literários, a multiplicação dos meios de divulgação das obras, através das redes sociais e da internet, permitiu aos leitores terem um amplo acesso à vida pessoal e à biografia dos escritores e artistas, sobretudo, o grupo que começou a publicar no início deste século, de modo que, muitas vezes, é o próprio autor, enquanto personalidade, que media e apresenta a sua obra ao público. Assim, no presente, o escritor deixa de ser uma figura equidistante

enunciativo reproduzido na narrativa traz correspondências evidentes com a situação real de produção da obra.

Readaptando o mapa narrativo formulado por Landa (2012), poderíamos representar esse funcionamento metaficcional da seguinte forma:

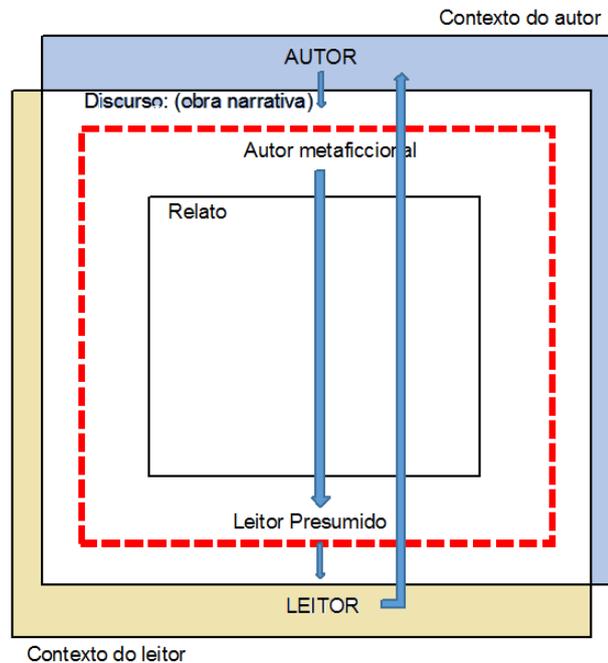


Figura 05 – Funcionamento Metaficcional

Poderíamos afirmar que o pacto de leitura oferecido por essa modalidade metaficcional articula-se através da fórmula “eu conto que escrevo/narro e te convido a me imaginar a escrever/narrar algo ou alguém que pode ser eu ou não”. Além das tradicionais interrupções do fluxo do relato pela voz autoral, não ocorre a obliteração total da fluência narrativa, tampouco a dissolução mimética. Nesse caso, a instância enunciativa assume tanto o papel do dizer quanto do fazer, não ocorrendo maiores discrepâncias em relação às duas dimensões. Por isso, essa foi a manifestação metaficcional mais comum no século XIX, sendo um recurso recorrente entre os próprios escritores realistas. Atualmente, não parece ser o modelo preferido dos autores contemporâneos de metaficção, mas sim dos adeptos da autoficção.

Diferentemente dessa voz metaficcional explícita, a segunda modalidade da metaficção, importante para este estudo, atua de modo oblíquo e indireto, oferecendo, portanto, uma maior complexidade analítica. Trata-se dos romances em

para se corporificar, frequentemente, num personagem de carne e osso que, muitas vezes, apresenta-se ao leitor antes mesmo da obra.

que a dimensão enunciativa incumbe diferentes vozes da narrativa de enunciar os metacomentários, cabendo a elas a tarefa de articular esses atos narrativos em níveis diegéticos e refleti-los na organização geral da obra. Nesse caso, a ação metaficcional se encarrega de confrontar o dizer ou os dizeres e o fazer literário, no tecido próprio da narrativa, assumindo com isso uma posição heterodiegética, que pode ser formulada mais ou menos assim: “eu conto/mostro que outras pessoas escrevem/narram algo diverso ou parecido com o que se faz aqui”. Entre as inúmeras formas de articulação dessa modalidade, podemos citar as estratégias de duplicação interna do relato e os efeitos de espelhamento.

Tomemos, como exemplo, o já citado romance *Um beijo de Colombina* (2004) de Adriana Lisboa, em que um narrador homodiegético descreve suas tentativas de conclusão de um projeto narrativo da sua desaparecida namorada-escritora Teresa. Há, nessa obra, pelo menos dois romances ficcionais: um que João diz ler nos manuscritos de Teresa, outro que ele diz escrever. O primeiro efeito metaficcional que se depreende de situações narrativas como estas é o estranhamento diante da transgressão das regras diegéticas internas. Presencia-se, notoriamente, uma certa ânsia abismal ao se perceber que o narrador pode estar sendo iludido e, por conseguinte, os próprios leitores. Isso porque a estrutura da obra fornece indícios de que o romance concretizado não é o que João se esforça em escrever, mas aquele que já havia sido definido por Teresa, cujo roteiro podemos presumir do próprio sumário. A cada capítulo aumenta mais a sensação de que há um embuste ficcional acontecendo, que empurra o narrador para o papel de Pierrot e a instância autoral a identificar-se com a sedutora, mas trapaceira Colombina. Nesse sentido, é que ocorre o alijamento do leitor do universo da narração, conforme postulou Linda Hutcheon (1984), forçando-o a distanciar-se do relato e relativizar a visão do narrador para captar o jogo que o autor propõe entre o que se pode dizer sobre a ficção e o como se pode fazer ficção. A referencialidade primeira do ato narrativo, nesse caso, é a própria obra, o romance concreto que se tem em mãos. É nessa estrutura discursiva, de que o livro é concretização material, que o leitor vai buscar continuidades ou descontinuidades em relação ao narrado.

Sistematicamente, nos moldes do mapa narrativo de Landa (2012), por nós readaptado, pode-se representar o mencionado caso específico dessa modalidade metaficcional da seguinte maneira:

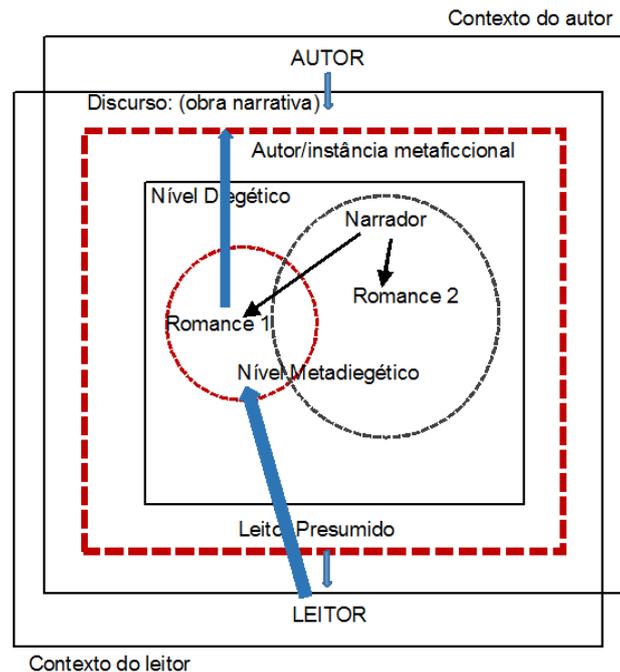


Figura 06 – Moldes do Mapa Narrativo

As implicações desse tipo de construção metaficcional sobre a recepção convencional da narrativa são complexas e, sobretudo, paradoxais. Porém, talvez seja possível sintetizar, pelo menos, alguns aspectos-chave do fenômeno, da seguinte maneira: uma ficção autoconsciente, revelada através de uma voz autoral identificada como escritor ou autor, exige reciprocamente um leitor consciente de que é leitor. Isso porque o pacto narrativo, nos textos metaficcionais, sofre uma reformulação drástica: da tradicional suspensão da descrença, em que o contrato de leitura pressupõe a consciência de se estar numa situação ficcional, mas a fingir não sabê-lo, no jogo metaficcional com os temas e as técnicas narrativas, ocorre precisamente o contrário: *sabe-se que se está numa situação convencional, mas joga-se apesar de sabê-lo*. E, mesmo que as convenções narrativas e regras literárias sejam desconstruídas e denunciem a todo instante a ficcionalidade do texto, a ficção consegue proclamar a sua autonomia por meio da instituição da autorreferencialidade do ato narrativo, que remete a si mesmo, a própria obra. Contudo, o que parece ser uma virada notavelmente solipsista da literatura, é arrevesada numa extrema paradoxalidade, pelo fato de essa autorreferencialidade ficcional só ser possível por meio da ação participativa e ativa do leitor no jogo, por meio do reconhecimento de suas regras e de sua disposição em jogar. Ou seja: a metaficção é, sobretudo, um jogo que se joga sobre o tabuleiro rasurado e desgastado de outro jogo. Daí seu caráter, inilidivelmente,

performativo e criativo: só existe se convencer alguém a jogar e a transgredir as regras do jogo original.

Em suma, o que temos tentado fazer até aqui é esboçar uma caracterização pragmática da metaficção, orientada ao estudo dos signos da enunciação presentes no texto. A identificação de duas modalidades metaficcionais, entre outras tantas possíveis, faz-se por meio da articulação entre as dimensões complementares de qualquer ato de linguagem: o que se diz (locução), como se diz ou o que se faz ao dizer (ilocução) e os efeitos que emanam do ato enunciativo (perlocução). No âmbito metaficcional, trata-se de relacionar o que a ficção diz de si mesma ou de qualquer aspecto do circuito ficcional (do ponto de vista temático) com os modos pelos quais se manifesta a voz ou instância autoral/metaficcional (interpelando diretamente o leitor ou relegando os comentários a outras vozes e revelando sua ação, através da organicidade geral da obra), e associar tudo isso, no aspecto perlocutivo, ao tipo de referencialidade que cada combinação demanda (se abre janelas para o exterior, forçando as fronteiras entre ficção/realidade ou se explora a especularidade, tensionando os limites e as convenções narrativas internas, promovendo uma espécie de autorreferencialidade mediada pelo leitor).

Por fim, faz-se necessária a articulação entre os modelos inventariados e sua ação discursiva, ou melhor, o para quê da metaficção, as possíveis razões, às quais podemos atribuir uma recorrência, maior ou menor, dessas manifestações em determinados contextos, assim como os aspectos ideológicos subjacentes à opção por esta ou aquela modalidade de metaficção.

CAPÍTULO III

3.1 Da autoconsciência moderna à metaficção pós-moderna

Em *Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, Iser (2002) identifica os desdobramentos de um certo “saber tácito”, que define ficção em oposição à realidade. Ao questionar a validade desse argumento que alega a preeminência desta em relação àquela, ou seja, que o real condiciona o ficcional e este o duplica, o teórico alemão alerta para a inconveniência de se manter essas categorias em uma relação hierárquica, uma vez que os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade e o que se entende por *real* está distante de ser um consenso entre os diversos grupos sociais. Para Iser (2002), os procedimentos empreendidos para a elaboração do texto ficcional e a constituição dos seus campos de sentido preveem não uma transposição dos sistemas de referência sociais para o texto, mas uma decomposição deles. Isto é, põe em funcionamento um mecanismo que, descrito de modo sintético, opera por seleção (aspectos culturais que se quer enfatizar e que se suprime, deliberadamente ou não), combinação desse recorte com os recursos estéticos eleitos para tal, e o desnudamento, ou seja, tornar visível o conjunto de sinais responsáveis pelo reconhecimento do texto como ficcional e/ou literário e pela proposta de uma pauta de leitura, de acordo com a antecipação prévia da audiência feita pelo autor.

Cada etapa desse processo, informado por Iser (2002 p. 265), “pode ter vários graus de intensidade”, por exemplo, se a seleção optar pela apreensão de quantidade elevada de informações de um sistema de referência social, combinando-as com recursos estéticos relativamente convencionais ou com estratégias de naturalização do recorte (efeitos de real), por conseguinte, menor será o empenho em sinalizar formas de leitura ou a originalidade do trabalho artístico (desnudamento), prevalecendo o acordo tácito, o jogo tradicional entre texto e leitor. Logo, pode-se inferir que o nível de desnudamento (autoconsciência) da ficção se relaciona não à sua tensão com o real, mas com escolhas tomadas em virtude de determinados horizontes estéticos e ideológicos, com os quais precisa manter uma permanente negociação de sentidos e que influenciam de algum modo a decisão autoral entre dissimular mais ou menos os artifícios utilizados. No entanto, ainda que esse jogo possa admitir inúmeras variações de autoexposição, entre as quais poderíamos identificar a ficção realista como o menor grau de desnudamento em relação ao maior nível do metaficcional, nenhuma delas pode prescindir totalmente das configurações

do gênero, sob pena de ter sua ação comprometida ou anulada. Isso confirma o argumento anterior de Maingueneau (2004), que afirma ser o trabalho autoral dependente, em larga medida, dessas antecipações de sua audiência, da identificação das possibilidades de recepção do texto e da vontade de atuar sobre elas.

É importante ressaltar que, segundo pressupostos de Iser (2002), todas as ficções apresentam índices de desnudamento, mas não os explicitam na mesma medida. Analogamente, podemos inferir que tampouco os recursos que são ocultados e expostos como sinalizadores ficcionais são os mesmos em todas as obras e contextos. Pois bem, o argumento, que aqui propomos desenvolver, baseia-se na percepção de que o desenvolvimento da ficção literária, ao longo da modernidade, tem demonstrado não somente um maior ou menor nível de consciência em relação a si e as peculiaridades de sua atuação, como também uma variabilidade dos aspectos que são enfatizados. Essa articulação não parece fortuita, ao contrário, conforme observou Patricia Wibrow (2003), na história moderna, a projeção de formas ficcionais autoconscientes e autorreflexivas ocorreu, amiúde, em contextos complexos, em que foram localizados processos deflagradores de mudanças epistemológicas paradigmáticas, conforme constata Patrícia Wibrow (2003, p.64):

Es claro además que tradicionalmente ese tipo de obras (tan autoconscientes) no aparecieron más que muy raramente — **generalmente en momentos de transición entre dos paradigmas diferentes**, cuando a la literatura no le quedaba más remedio que descuidar el realismo de la historia para ponerse a revisar una serie de convenciones que se habían quedado caducas—, de tal forma que en realidad no fue más que a partir de la modernidad cuando se produjo un desplazamiento del concepto de representación que hizo que el arte se distanciara de ese realismo ingenuo que pretendía conocer las cosas en si mismas (y que em general actuaba como si la actividad de conocer no tuviera ninguna influencia en lo conocido) (WIBROW, 2003, p. 64, *grifo nosso*).²⁰

²⁰ É claro que, tradicionalmente, essas obras (tão autoconscientes) não apareceram mais que muito raramente, geralmente, em momentos de transição entre dois paradigmas diferentes, quando a literatura não tinha outra escolha senão descuidar do realismo da história para pôr-se a revisar uma série de convenções que tinham se tornado caducas - de tal forma que, na realidade no foi mais que a partir da modernidade, quando houve um deslocamento no conceito de representação que fez a arte distanciar-se do realismo ingênuo, que pretendia conhecer as coisas em si mesmas (e, geralmente, atuava como se a atividade de conhecer não tivesse qualquer influência sobre o conhecido) (tradução minha).

Em face disso, a recorrência desse dispositivo pode indicar, entre outras possibilidades, uma relação conflituosa e complexa das práticas ficcionais e seus agentes com determinadas demandas sociais, culturais e ideológicas. Assim, a escolha por tematizar este ou aquele aspecto de sua constituição narrativa, explicitando as próprias engrenagens, pode pôr em evidência o que Costa Lima (2007) identificou como os mecanismos de controle do imaginário ficcional, ou seja, as forças que submetem e limitam a criação artística. Nem sempre a totalidade desse jogo coercitivo é discernível ao artista, no entanto, manifesta-se como uma inquietude e uma necessidade de afirmar as possibilidades da ficção frente a estandardização das formas e o obsolescimento de convenções que anulam as iniciativas de renovação estética. Ou podem indicar ainda a desconfiança em relação ao prestígio, aparentemente incontestável de determinados parâmetros de produção artística, manifestando o desejo de manter certa distância crítica de modismos.

No entanto, ainda que a maior incidência das formas narrativas autoconscientes em um contexto constitua um campo privilegiado de revelação dessas tensões, o desenvolvimento da crescente consciência ficcional moderna também é notável em obras menos experimentais, de modo que é possível visualizar relações de contiguidade entre os níveis e aspectos do desnudamento a que as narrativas conferiram nitidez, em momentos distintos da história literária. Em função de compreender a especificidade da consciência da metaficção do presente, selecionamos outros dois instantes em que a autoconsciência da ficção moderna procurou deslocar suas fronteiras e assegurar suas possibilidades criativas. Trata-se do processo de reafirmação da *ficção como representação do real* e não como *imitação*, e da posterior negação dessa condição, quando a literatura se assume *como linguagem*, desvinculando-se de qualquer regime representacional. Após a análise desse desenvolvimento, o objetivo é que se torne mais visível a condição pós-moderna que, para este estudo, remete à metaficção como consciência da *literatura enquanto ato*, como força discursiva atuante.

3.2 O sujeito moderno e a produção estética do mundo através da perspectiva

Conforme assinalado no capítulo anterior, o desenvolvimento da sensibilidade moderna foi se solidificando por meio de um processo gradual que envolveu o aprofundamento da autopercepção do sujeito moderno como uma instância excêntrica ao mundo fenomênico, e sobre o qual poderia exercer sua competência descritiva e analítica de extrair os sentidos verdadeiros da existência, ocultados sob uma superfície uniforme. Contudo, tal confiança na capacidade humana de construir conhecimento por meio do acesso direto ao mundo sensível ou a confiança cega no potencial do “observador de primeira ordem”, como postulou Gumbrecht (1998), vai se desarticulando em função da intensificação do projeto de modernização, cuja culminância ocorrerá no início do século XIX . Desse modo, o distanciamento do sujeito da observação do objeto estudado que, na incipiente modernidade era recurso lógico para produção de conhecimento, vai demonstrando necessidade de envolver também o lugar do observador. À perspectiva naturalizada do “observador de primeira ordem” sucede a consciência do novo observador autorreflexivo que sabe ser o conteúdo de sua observação condicionado a sua própria posição e, portanto, a produção de um conhecimento válido depende desse reconhecimento.

Descrivendo um processo semelhante, no plano artístico, Rosenfeld (1996) identifica um desdobramento análogo ao desenvolvimento fenomenológico das formas de percepção modernas da realidade sensível. A conquista artística do mundo pelos modernos relacionou-se à correlata exploração de um recurso capital para a produção da experiência estética, tendo como centro articulador a percepção individual e subjetiva do homem: a sua perspectiva, tomada como forma legítima de acesso ao real.

A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em relação a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do *absoluto*. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. É uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõem leis e ópticas subjetivas (ROSENFELD, 1996, p. 78).

O crítico alemão compreende a perspectiva, não apenas como um dispositivo pictórico, mas como uma categoria intelectual indiciadora de uma complexa relação que envolveu o sujeito moderno e a recriação artística do mundo. Rosenfeld

(1996) acredita que, através da observação dos modos como o homem registrou esteticamente sua visão sobre os fenômenos, é possível extrair um princípio de inteligibilidade que alinha a pintura, o teatro e o romance. No mesmo sentido apontado por Gumbrecht (1998), as diferentes manifestações da arte registraram uma crescente conscientização do sujeito artista acerca da relatividade do alcance de sua perspectiva e dos efeitos que poderiam ser agenciados se a posição do observador em face do retratado fosse escamoteada, insinuada ou explicitada. Houve um processo paulatino, mas constante, de revisão da perspectiva e do ponto de vista estético, desde os truques do *trompe-l'oeil* que, na pintura barroca, exploravam o poder de deformação do real e o ilusionismo que a perspectiva única, objetivamente naturalizada poderia provocar, até o seu abandono completo, pela desrealização da pintura abstrata do século XX. No teatro, de modo análogo, o palco à italiana, um típico palco perspectivístico, cede lugar à cena moderna, sem “caixa de palco”, em que ocorre uma interpenetração do espaço cênico e o espaço empírico, borrando os limites entre ação e público, comprometendo a perspectiva.

Em *As palavras e as coisas*, Foucault (2002) localiza no quadro de Velázquez – *Las Meninas* – um conjunto de metáforas visuais, correspondentes aos conceitos formulados para se referir a essa transformação histórica em curso, a que Gumbrecht (1998) designou como a modificação do estatuto dos observadores e que Rosenfeld (1996) capturou em relação aos modos de registro da experiência artística. Especificamente, o objetivo de Foucault (2002) é mapear as condições culturais que possibilitaram uma modificação na ordem dos saberes que, no Ocidente, resultaria na constituição das ciências humanas e seu sistema classificatório. A obra do pintor flamenco, nesse sentido, é paradigmática, por se localizar no liminar entre a época clássica – a idade da representação – em que o sujeito instaura a distância e a perspectiva, mas se exclui dela no registro da observação; e a época moderna – em que o sujeito se dá conta do fundamento da representação e de seu ocultamento dela até a corrosão desse paradigma – a crise da representação.



Figura 07 – Las Meninas (1843)

Interessa-nos, na análise de Foucault (2002), a atenção dedicada à perspectiva orientadora da representação do quadro. Ao identificar a importância do ponto de fuga duplicado da tela: a janela e o espelho como sendo espaços de abertura e desestabilização da representação clássica, além da dinâmica de troca de olhares das figuras (olham e são olhadas), por conseguinte, o efeito de vacilação do espaço interior e exterior que projeta a imagem para fora ao mesmo tempo que convida o espectador a entrar, o filósofo reconhece nesse jogo artificioso a possibilidade da "representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre" (FOUCAULT, 2002, p. 20).

A tela de Velázquez, com efeito, plasma de modo magistral incipiente *sensibilidade autorreflexiva* e suas complexas operações: um artista que se registra no ato criativo (necessidade da inclusão da própria posição), a oscilação dos limites entre os planos internos e externos, a captura do olhar espectador e sua absorção ao espaço construído (a perturbação do estado contemplativo), o jogo de perspectivas (os diferentes olhares) e a transposição crítica de convenções clássicas (a capacidade de distanciar-se da própria distância perspectiva). Essa articulação de procedimentos constitui, mesmo no presente, a base primária das formas metaficcionais, ainda que revestida de sentido diverso.

No território ficcional, a manifestação literária correspondente ao que se identificou nas artes plásticas tem em *Dom Quixote* de Cervantes seu representante mais modelar.

3.3 Dom Quixote e Tristram Shandy: ficções que se assumem como representações

*Isso que é lido parecerá não passar de invenção de papel convertida por algum bruxo, talvez amigo, em microcosmo de certa terra, em certo tempo, **caso o leitor não seja capaz de perceber que o que aqui se inventa aproveita, desdobra e transforma, mas não repete o que ali se via e ouvia.***

Costa Lima (imitando Cervantes)

É *Dom Quixote* de Cervantes que, pioneiramente, coloca em funcionamento o aparato autorreferente no circuito ficcional e funda a primeira tradição autorreflexiva da literatura moderna, a qual sucede Sterne, Fielding e Machado de Assis. Para Costa Lima (2007), a publicação do romance é um divisor de águas rumo à afirmação da ficção moderna, deflagrando um progressivo abandono do *fictício* em direção ao *ficcional*. O primeiro termo se refere ao que seria um realismo ingênuo, apoiado na imitação, uma produção que se orienta por uma ilusão indiscriminada em relação à verdade. Já o ficcional se caracteriza por uma maior complexidade, em que o narrador assume uma posição objetiva e mesmo irônica do cotidiano. Essa postura converge para a atualização do exercício crítico no próprio ato de criação; atualização possibilitada pelo distanciamento do autor em relação a seu discurso. O ficcional não admite a reduplicação do real, mas antes se coloca de maneira crítica em relação às “verdades” estabelecidas, desfazendo o ilusionismo:

Contra a ingenuidade suposta pelo fictício, alimentando-se da ilusão indiscriminadora de seu território quanto ao da verdade, o ficcional moderno se alimenta da ironia, do distanciamento, da constituição de uma complexidade que, sem afastar o leitor comum, não se lhe entrega como uma forma de ilusionismo (COSTA LIMA, 1986, p.268).

Dom Quixote (2006) dramatiza, parodicamente, o desencantamento do mundo da leitura por essa dissolução do ilusionismo. O cavaleiro da Triste Figura é a incorporação cômica do anacrônico leitor de novelas de cavalaria, hiperbolizado numa personagem incapaz de distinguir realidade de fantasia. Como afirma Gumbrecht (1996), a figura cervantina é remanescente de uma cosmogonia medieval, em que o juízo de valor sobre as criações humanas operava, amiúde, com as categorias de verdade ou mentira, portanto, conceitos como o de ficção só encontrariam condições de existência tempos depois.

A obra de Cervantes é, sobretudo, uma enciclopédia sobre ficção, de modo que o quadro de referências predominante é a própria tradição literária, sendo a primeira vez que a ficção tematiza de forma explícita a sua própria existência. Não somente as novelas de cavalaria, mas praticamente toda a literatura anterior encontra-se encapsulada nas páginas do livro: novelas pastoris, églogas, poemas, canções, lendas. E, de modo análogo ao que Foucault (2002) constatou no quadro *Las Meninas*, de Velázquez, a trama quixotesca também opera uma subversão das convenções narrativas, ao introduzir em seu bojo a duplicação da figura do autor empírico – o próprio Cervantes, além das intervenções constantes do plano enunciativo na diegese, feitas pelo narrador Cide Hamete. Isso demonstra uma preocupação com a questão da autoria e as formas de construção da voz narrativa.

As inovações de Quixote não se reduzem aos efeitos de espelhamento que produzem o sem número de histórias enxertadas no enredo. A contribuição decisiva da obra, especialmente para a tradição autorreflexiva de que é fundador, foi o uso abundante do recurso do *ponto de vista* na narrativa. Cervantes dissocia, habilmente, a voz autoral das perspectivas do autor-implícito e dos narradores. Ao longo do romance, é possível captar a voz do próprio Cervantes, as visões de Cide Hamete, do tradutor mourisco dos manuscritos de Hamete, e das demais personagens, conforme apontou Reguera (2006). O mesmo jogo de perspectivas de *Las Meninas* é verificável no romance, que sinaliza a consciência do autor de que a realidade não se revela a partir de uma visão única, mas pela justaposição complementar de diferentes percepções. Desse modo, a apreensão total do sentido de um episódio só é possível pela articulação das distintas perspectivas sobre o que foi relatado.

Entretanto, ainda que a maestria cervantina na manipulação desses recursos seja, surpreendentemente, semelhante aos usos estéticos dos romancistas do século XX, isso não autoriza interpretar *Dom Quixote* como uma trama anti-mimética, avessa à ordem representacional, como preconizam alguns argumentos teóricos metaficcionalis. Operar essa distinção é imprescindível para captar diferenças sutis, porém esclarecedoras para a compreensão da especificidade da autoconsciência ficcional pós-moderna. Como bem expôs Costa Lima (1986), o romance de Cervantes capta uma mudança de direção na concepção de mimesis, que na reelaboração renascentista da poética clássica foi reinterpretada à luz da filosofia aristotélica:

A *mimesis* aristotélica supunha uma concepção de *physis*, que continha duas faces, *dynamis* e *energeia*, o atual e o potencial. A *mimesis* não dizia respeito senão ao possível, ao capaz de ser criado, à *energeia*; seus limites não eram outros senão o do passível de ser concebido, embora a partir do que se conhecia (COSTA LIMA, 2006, p.48).

O regime do *ficcional* descrito pelo teórico como catalisador da produção artística do período pressupõe a aceção de **representação** dissociada da *imitatio*, mais próxima à *poièsis* e à *verossimilhança* da teorização aristotélica, ou seja, da criação de uma unidade composicional convincente, regulada em função da virtualidade latente do real. Isso significa que a crítica encenada no enredo de Quixote se direciona ao ilusionismo, vinculado à ideia de imitação ou cópia do real, não à representação articulada sobre o ideal de verossimilhança moderna. Em vista disso, ainda que a novela cervantina desarticule as convenções narrativas e parodie o anacronismo da *imitatio*, o efeito final não é a anulação da *mimesis*. Pois, como observou Patrícia Wibrow (2003, p. 64):

Cervantes, Sterne, Goethe, Jean Paul o Diderot rompen los marcos de la narración e incluso se atreven a ridiculizar las convenciones literarias imperantes, pero no para sacar a relucir la naturaleza problemática de la propia representación, como hacen los modernos despues, (...) sino para tratar de imponer un nuevo ideal de realismo o verosimilitud: al multiplicar los marcos internos de la obra, confundiendo los distintos planos de la ficción, estos autores en el fondo no pretenden atender contra lo efecto mimético, sino que más bien tratan de reforzarlo. Sus ataques no se dirigen contra la propia obra —y menos contra la institución arte—, sino contra una serie de convenciones que se han quedado caducas.²¹

Para cada transgressão realizada na trama de Quixote, o autor propõe uma solução verossímil, de modo que a obra não perca a organicidade coerente. Assim, quando um nível narrativo é rompido, por exemplo, no caso da inserção da história do “Curioso Impertinente”, que aparentemente não se relaciona com nenhuma das personagens em cena, mas se articula à economia geral do enredo, Cervantes justifica a disjunção, recorrendo ao expediente de um suposto livro encontrado pelo

²¹ Cervantes, Sterne, Goethe, Jean Paul ou Diderot rompem os marcos da narração e, inclusive, se atrevem a ridicularizar as convenções literárias imperantes, mas não para iluminar a natureza problemática da própria representação, como fazem os modernos depois, [...] mas para tentar impor um novo ideal de realismo ou verossimilhança: ao multiplicar os marcos internos da obra, confundindo os diferentes planos da ficção, esses autores no fundo não pretendem atender contra o efeito mimético, mas sim tratam de reforçá-lo. Seus ataques não se dirigem contra a própria obra - e menos ainda contra a arte como instituição, mas contra uma série de convenções que se tornaram obsoletas (tradução minha).

Cura em um baú da estalagem. A estratégia se estende também à alternância de vozes narrativas, por meio da manipulação da distância entre os planos da narração e do narrado. Cido Hamete, por exemplo, está em uma posição extradiegética em relação ao seu relato, ou seja, ele está distanciado espacial e temporalmente do que conta. Mesmo que desconfie da tradução do mourisco, é ele quem controla a trama, antecipa situações, interrompe e reorganiza as falas das personagens. Trata-se de uma instância narrativa demiurga, controladora e ciente dos desdobramentos da trama, um recurso bastante típico do narrador realista. As suas intervenções são totalmente justificáveis, pelo fato de que o narrado é produto de sua leitura de um pergaminho perdido. Dessa forma, tudo o que foi desmontado de um lado é reconstruído por outro, prevalecendo o encadeamento causal das sequências narrativas, cujo efeito final é a manutenção da ordem mimética, mas com sabor de caos.

Em *Tristram Shandy* de Sterne ocorre um processo semelhante de explicitação de convenções do romance sentimental e dos gêneros biográficos do século XVIII por um autor-narrador onisciente intruso, como formulou Wayne Booth (1980). As digressões irônicas de Sterne, a princípio, parecem evidenciar a sua indisposição para com os enredos causalistas do realismo e a sua descrença na ilusão de as narrativas autobiográficas de fato traduzirem com fidelidade os eventos de uma existência. Iser (2007) observa que Tristram demonstra a consciência do hiato entre o representado e o vivido, pois toda vez que se dispõe a escrever sobre si, depara-se com a impossibilidade dessa coincidência, que o leva a descrever a própria escrita e os seus artifícios, desconstruindo-os, em vez de narrar fatos vividos.

Contudo, para Costa Lima (2007), há que se atentar para as fissuras do discurso de Tristram, descontinuidades que revelam uma sutil voz autoral a sinalizar as incongruências da perspectiva narrativa. A dificuldade do narrador em estabelecer nexos causais entre os eventos de sua vida, segundo Costa Lima (2007), pode estar relacionada ao fato de que Tristram lida com a angústia de ter uma origem ilegítima. O narrador relata de forma acidental o que teria sido acidental: a sua existência. Desde a forma desajustada como foi concebido, a aleatoriedade com que lhe atribuíram o nome, a queda catastrófica da janela que sofrera são fatos que sinalizam a percepção de uma vida contingencial, uma sucessão de eventos que Tristram não pode e/ou não quer atribuir sentido, porque percebe a si mesmo como um acidente.

Assim, no romance de Sterne ocorre um processo análogo ao de Cervantes: o autor desconstrói a mimesis em um nível para reformulá-la em outro. Não se trata de uma simples negação da ideia de que se pode representar uma vida em uma obra, mas que essa equação é complexa e nunca unívoca. Contudo, quando o autor-narrador não escamoteia a perspectiva da qual narra, tornam-se mais nítidos os pontos cegos do seu relato, logo, a verdade do narrado deixa entrever sua condição narrativa, por conseguinte a sua relatividade.

Do mesmo modo como Sterne deixa em dúvida a legitimidade ou ilegitimidade de Tristram, Machado dá indícios a favor e contra o adultério de Capitu. Em ambos os casos, o que temos senão obras que de tal maneira investem na linguagem que a impedem de se tornar veículo para uma ou outra interpretação peremptória? Investir na linguagem, em detrimento de um desfecho unívoco, assinalar a sua não transparência, faz parte do anti-ilusionismo de Sterne e Machado (COSTA LIMA, 2007, p. 387).

É este recurso de deixar descoberta a limitação da perspectiva de um narrador que mais distancia o romance de Sterne de seus contemporâneos realistas. O “efeito de real” de que dispõe o escritor realista é o emprego de um conjunto de técnicas que superpõem várias perspectivas (interna, externa), mas as apresenta como se fossem “naturais”, como se não fossem resultado de uma reelaboração de distintos pontos de vista, por meio da visão de um narrador demiurgo que simula estar acima do contexto (ROSENFELD, 1996), ou o correspondente ao “showing” (mostrar), apontado por Henry James como o ideal a ser perseguido pela arte ficcional, em oposição ao “telling” (contar), que desvirtua a atenção do leitor.

Já as obras reflexivas fazem questão de explicitar essa interdependência entre o ponto de vista do observador e do observado, e estão com isso refratando a ilusão de objetividade, mas não cortando os laços entre a vida e a arte, conforme acontecerá posteriormente com as vanguardas. A especificidade dessa consciência diz respeito a sua condição de **representação de uma realidade**, o que pressupõe um real, ainda que este não possa ser apreendido por uma única perspectiva.

Porque aun cuando hubieran dejado de concebir la obra de arte como una copia de la realidad, los modernos ciertamente no estaban dispuestos a renunciar a un concepto mimético de la representación: seguían aspirando a reproducir el mundo y, más allá de eso, querían hacerlo visible: aparte de esforzarse por concebir sus obras de acuerdo con los mismos principios y mecanismos que regían en el mundo real - o en todo caso determinaban su percepción - , los modernos aspiraban a superar la impresión de fragmentaridad y sin

sentido reinante en el mundo, para sacar a relucir ese sentido que creían oculto bajo la superficie de las cosas (WIBROW, 2003, p. 65).²²

Ainda que se sobressaia a consciência da relatividade das perspectivas e de seu condicionamento ao lugar de observação, permanece a crença na capacidade da arte de capturar algum princípio lógico oculto que possa articular as percepções irreconciliáveis em um todo coerente. *Dom Quixote, Tristram Shandy e Las Meninas* revelam, por meio da desconstrução de convenções, que a unidade ainda é passível de se obter, quando reajustada a um outro nível de verossimilitude.

3.4 A crise de representação e sua dupla vertente: do excesso referencial ao excesso do signo

A dissolução da crença do acesso direto do sujeito à ordem das coisas por meio da reivindicação do multiperspectivismo, como uma forma mais coerente de acesso ao real, também impunha desafios epistemológicos crescentes, no sentido de se ter que lidar com uma plethora de representações diferentes para cada fenômeno de referência. Como reagir à variabilidade de perspectivas possíveis de um referente, sem que a aparição de uma invalide todas as outras? Segundo Gumbrecht (1998), no século XIX, a filosofia e a ciência ofereceram soluções provisórias ao dilema, como a tentativa de integração das múltiplas representações em uma sequência narrativa de cunho evolucionista e naturalista. Como nunca visto antes, o tempo histórico se reveste de agente absoluto de mudanças e confere à inovação o rigor de uma lei compulsória:

Em vez de avaliar essa crise como um nível de complexidade epistemológica ou de adequação referencial, podemos ver no gesto do século XIX de descrever os fenômenos por suas evoluções ou por suas histórias uma estratégia de chegar a um acordo com a infinidade potencial de suas representações. Toda representação nova pode assim ser integrada a modelos cada vez mais complexos de evolução ou em relatos historiográficos. Sob essa perspectiva, historicização e

²² Porque mesmo quando haviam deixado de conceber a obra de arte como uma cópia da realidade, os modernos, certamente, não estavam dispostos a renunciar a um conceito mimético de representação: seguiam aspirando reproduzir o mundo e, mais além disso, queriam torná-lo visível: para além de se esforçar em conceber suas obras de acordo com os mesmos princípios e mecanismos que regem no mundo real - ou, em todo caso, determinavam a sua percepção – os modernos buscavam superar a impressão de fragmentaridade e o sem sentido, reinante no mundo, para iluminar esse sentido que acreditavam estar oculto sob a superfície das coisas (tradução minha).

narrativização aparecerão antes como como um meio de manipular um problema perturbador da percepção do mundo e da experiência do que como “realizações evolutivas” (GUMBRECHT, 1998, p. 15).

Abundam, nesse período, experimentos que almejam conectar experiência e percepção, através do emprego de uma lógica causalista que estabelece relações unívocas entre os indivíduos, suas perspectivas e seus ambientes, ou posição histórica. Era esse o objetivo, por exemplo, dos volumes romanescos de Émile Zola, *Les Rougon Macquatt*: explicar a história de várias gerações de uma família pela convergência de sua disposição genética e da influência de ambientes sociais múltiplos, tal qual o romance experimental naturalista que compartilhava os fundamentos positivistas da observação e registro das patologias humanas e suas relações com a determinação de seus comportamentos.

Já nos romances de Flaubert, argumenta Gumbrecht (1998), essa tentativa de articular as diferentes perspectivas que seus personagens encarnam, em uma visão homogênea do que seria o seu mundo, arrefece e sinaliza que a solução realista entrou em processo de estagnação. À objetividade perspectivista, Flaubert opõe um real pulverizado pelas impressões das personagens, uma exterioridade absorvida e representada pela consciência vacilante dos sujeitos. A inconsistência da relação de Rodolphe e Emma, por exemplo, é expressa por meio dessa diluição e fluidez do mundo que envolve os protagonistas. Daí em diante, inicia-se uma progressiva dissolução do ponto de vista objetivo em detrimento da expressão de uma realidade cada vez mais subjetiva e interiorizada.

Joyce, Kafza, Proust, Faulkner, Musil, Thomas Mann, Virgínia Woolf e outros grandes artistas do romance do século XX, ao mesmo tempo em que consagraram o rompimento, operado por Flaubert e Baudelaire, entre cultura e sociedade - dilaceram alguns aspectos da noção real-histórica do sujeito, recusando a linguagem da vida social estabelecida, para sugerir uma outra realidade, da consciência do personagem (SODRÉ, 1978. p.62).

Em nível epistemológico, a filosofia de Nietzsche e a fenomenologia de Husserl operam, respectivamente, a desconstrução da verdade ontológica e da exterioridade objetiva. Em termos nietzschianos, a verdade nada mais é do que “uma multidão movente de metáforas, de metonímias e de antropomorfismos, [...] um conjunto de relações humanas poeticamente e retoricamente erguidas [...], as verdades são ilusões que nós esquecemos que o são, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível [...]” (NIETZSCHE, 1992, p. 94). Na visão

fenomenológica, a crença das ciências naturais na apreensão das coisas do mundo em si mesmas era vista como ingenuidade, pois o acesso a qualquer exterioridade ao pensamento humano era simples ilusão. Instaurava-se a crise da representação, conforme postulou Foucault (2002), e “um dos finais do paradigma sujeito/objeto, do campo hermenêutico e da metafísica ocidental” (GUMBRECHT, 1998, p. 76).

É possível identificar, a partir desse momento, a formação de pelo menos dois grandes eixos filosóficos que, segundo Thomas-Fogiel (2006), articularam-se em torno do questionamento moderno do conceito de representação. Para parte da filosofia contemporânea, que emerge da fenomenologia: “to critique representation is to denounce objectivizing, classically scientific, knowledge’s claim to take account of all aspects of the world or a thing. The thing, far from being reducible to its representation, would remain an excess with respect to representation²³” (THOMAS-FOGIEL, 2006, p. 47). A crítica à representação, dessa vertente identificada com a filosofia de Heidegger, é efetuada em nome de uma incomensurabilidade e irreduzibilidade de um real que não se deixa capturar totalmente pela percepção e se apresentar na superfície sónica da linguagem. Nesse sentido, os esforços filosóficos passam a se direcionar, quase que exclusivamente, aos exercícios introspectivos de descrição dos mecanismos pelos quais o próprio pensamento humano produz ou constrói visões de um mundo exterior inapreensível.

Numa direção quase oposta, o questionamento do regime representacional efetuado pela filosofia da linguagem, sobretudo a partir da metade do século XX, erige-se em torno da ideia de um excesso do signo que, comumente, produz mais sentidos do que a previsão do sujeito consegue antecipar. A noção de disseminação proposta por Derrida (1998) nomeia justamente esse processo de transbordamento do significado da escrita que não pode ser contido pela organização estrutural do texto. Assim como a linguística pragmática de Austin também se fundamenta nesta tese de que os enunciados não se referem, necessariamente, a um estado de coisas apriorístico, mas criam esse estado de coisas a que se referem.

This is why, in Austin’s pragmatism, what is examined is not the thing’s excess with respect to representation but rather the statement’s excess with respect to the exclusive representation of facts. The excess here is an excess of the sign, which says more than it ought to say and thus

²³ A crítica da representação é a denúncia do objetivismo do conhecimento científico clássico que julga ter em conta todos os aspectos do mundo ou de um determinado objeto. A coisa, longe de ser redutível a sua representação, manteria sempre um excesso em relação a sua representação.

goes beyond its simple referential function²⁴ (THOMAS-FOGIEL, 2006, p. 48).

Embora com orientações diversas, as censuras ao regime representacional moderno compartilharam a identificação de um excesso, seja do referente, da coisa em relação à representação, na perspectiva da filosofia da consciência, seja do signo em respeito ao referente, na acepção da filosofia da linguagem. Em arte e literatura, como o veremos, também há uma correspondência notável dessas inclinações, expressas nas opções estéticas ora voltadas a *intrinsic turn* ora a *linguistic turn*.

3.5 Da moderna escrita da consciência à pós-moderna autoconsciência da escrita

Rosenfeld (1996), no ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*, estabelece uma correlação interessante entre a pintura e a literatura, no tocante aos efeitos desse deslocamento da episteme moderna. Uma vez abolida a distância entre o sujeito e o mundo, ao se entender que este é somente projeção daquele, suprime-se a perspectiva. Esse abandono se mostra como expressão do anseio em livrar-se da “fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo e não acredita mais na possibilidade de, a partir dela, poder constituir uma realidade que não seja falsa e ilusionista” (ROSENFELD, 1996, p. 88). Na arte pictórica, deflagra-se um processo irreversível de “desrealização”, a pintura deixa de ser mimética, o retrato é abolido de modo que, no contexto moderno, “o ser humano é dissociado e reduzido (no cubismo), deformado (no expressionismo) ou eliminado (no não figurativismo)” (Id. Ibid. 1996, P. 82). Correlata à supressão do espaço na pintura, no romance, ocorre a dissolução do tempo cronológico em detrimento de uma noção de tempo de ordem totalmente subjetiva. Os marcos temporais associam-se às percepções emocionais dos personagens e ao fluxo de suas consciências, a narração sucumbe ao registro dos estados psíquicos das experiências, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam.

²⁴ É por isso que, no pragmatismo de Austin, o que é examinado não é o excesso da coisa em face à representação, mas sim o excesso da proposição no que diz respeito à sua representação exclusiva dos fatos. O excesso aqui é um excesso do sinal, que diz mais do que devia dizer e, portanto, vai além de sua função referencial simples.

A tentativa de reproduzir este fluxo da consciência – com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, **o narrador**, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ele” e da voz do pretérito. [...] Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos (ROSENFELD, 1996, p. 84).

Concomitante à introspecção narrativa do romance, dá-se o aprofundamento da autorreferencialidade literária por meio de técnicas que se concentram cada vez mais na exploração de sentidos do próprio código. A tradicional equidade entre a superfície significativa à profundidade do significado sofre um crescente desequilíbrio, que tende a beneficiar a relação do signo como ele mesmo. A ênfase, por exemplo, que o Simbolismo dispensa ao layout dos textos impressos e aos sons da linguagem falada, como o caso célebre do poema *Un Coup de dé*, de Mallarmé, parece sugerir que a disposição das palavras na página pode corresponder ao seu sentido e ao seu som potencial. A construção de sentido desses textos depende da habilidade leitora de cruzar uma complexa teia de referências literárias, imagens e metáforas que se repetem, porém que só adquirem significado na relação consigo mesmas, reforçando a autonomia verbal da obra.

In short, self-reflexiveness in modernist texts generates ‘spatial form’. With realist writing the reader has the illusion of constructing an interpretation by referring the words of the text to objects in the real world. However, with texts like T. S. Eliot’s *The Waste Land* (1922), in order to construct a satisfactory interpretation of the poem, the reader must follow the complex web of cross-references and repetitions of words and images which function independently of, or in addition to, the narrative codes of causality and sequence. The reader becomes aware that ‘meaning’ is constructed primarily through internal verbal relationships, and the poem thus appears to achieve a verbal autonomy: a ‘spatial form’ (LANDA, 1991, p.59).²⁵

O rompimento da linguagem literária com o mundo dos objetos, nesse momento, é revestido de uma aura iconoclasta, sobretudo, visto como uma atitude

²⁵ Em poucas palavras, a autorreflexão nos textos modernistas gera uma ‘forma espacial’. Com a escrita realista, o leitor tem a ilusão de construir uma interpretação referindo as palavras do texto a objetos do mundo real. No entanto, com textos como *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot, em razão de construir uma interpretação satisfatória do poema, o leitor pode seguir a teia complexa de referências cruzadas e repetições de palavras e imagens as quais a função independe de, ou adicionam a, os códigos narrativos de causalidade e sequência. O leitor torna-se consciente de que o “significado” é construído principalmente por meio de relações verbais internas, e o poema, assim, parece alcançar uma autonomia verbal: a ‘forma espacial’ (tradução minha).

política de denúncia ao ilusionismo da mimesis, que agora passa a ser identificada com o mecanismo de alienação. Costa Lima (1986), em *Sociedade e Discurso Ficcional*, afirma que esse desdém pelo referencial é condicionado pelo agravamento das razões que, desde a segunda metade do século XVIII, levaram ao abandono da *imitatio* e à exploração ambígua da subjetividade, já mencionadas anteriormente. Ou seja, o questionamento dos referenciais relaciona-se à sensação vivida pelo artista de que, enquanto artista, só poderia ultrapassar os obstáculos de controle da sociedade capitalista mediante a exploração de áreas expressivas estranhas ou antagônicas àquela em que se coloca o homem comum. Assim, a *imitatio* é condenada porque interdita a criação, porque sujeita a arte a um ajuste prévio, e isso se confronta com a liberdade criativa e a busca da expressão original (o valor estético maior da modernidade). Desse modo, sobretudo em Baudelaire, a expressividade e a singularidade do artista “metamorfoseia-se na experiência de hostilidade às expectativas e à linguagem comuns” (COSTA LIMA, 1986, p. 764).

O conceito formalista de *desfamiliarização* (ostraniene) e o *estranhamento* de Brecht (1984) são operadores basilares para compreender a ação dessa prática artística, voltada à denúncia da ilusão referencial por meio da quebra do automatismo dos procedimentos de busca por similaridades entre signo e referente externo, típicos da arte representativa. A desautomatização dos códigos e o consequente efeito de “estranhamento” pelo público constituem uma etapa imprescindível para o desnudamento ideológico das convenções naturalizadas e para o desenvolvimento irreversível de uma *consciência sobre a linguagem*, que pressupõe o autorreconhecimento da literatura como código, cuja referência é o seu próprio universo artístico. Esse esforço crescente pela autonomia e intransitividade se tornará a marca maior da produção literária modernista.

A denegação ao realismo tradicional, portanto, foi o eixo fundador de uma linhagem de práticas artísticas subversivas, dentre as quais, interessa-nos, sobretudo, as que convergiram do cruzamento entre a *intrinsic turn* e a *linguistic turn* (BOYD, 1980). É em *Ulisses*, de James Joyce, que confluem as estratégias de exploração dos estados psíquicos da mente com recursos metalinguísticos, orientados à exploração do código. A obra do romancista irlandês é, tradicionalmente, apontada como um marco divisor na experimentação formal do romance pela sua capacidade de subverter técnicas convencionais como a voz narrativa, o tempo linear, a autoria e até

mesmo a dissolução da personagem individualizada. O projeto joyceano de narrar a odisseia de um dia, por meio de dezoito técnicas e estilos, revela estratégias embrionárias que serão empregadas com abundância pela literatura pós-moderna, tais como a paródia, o pastiche e a citação. No entanto, *Ulisses* também é paradigmática por abrir caminhos para uma modificação substancial que marca a passagem da *moderna escrita da consciência* para a *pós-moderna autoconsciência da escrita*.

Porém, antes de aprofundar o argumento, é necessário pontuar alguns aspectos que são incontornáveis para operar uma distinção entre as particularidades das manifestações autorreferentes da literatura moderna e a metaficção que se pratica no presente. Conforme observa Fábio Durão (2013), é necessário prudência ao identificar propósitos pós-modernos em projetos que ainda não poderiam vislumbrar a magnitude do efeito de desobjetivação que alcançaria a autorreferencialidade linguística, sobretudo, após o advento das teorias pós-estruturalistas. Isso porque, na visão do autor:

O processo de construção modernista com frequência amparava-se em algum tipo de **positividade**, fosse na ideia de mito (Ulisses, de James Joyce), de ordem (The Waste Land, de T. S. Eliot), de tradição (Os Cantos, de Ezra Pound) ou de nação (em muito do Modernismo brasileiro). Aquilo que para nós, hoje, se mostra como objetos intensamente compostos só pôde tornar-se visível com o esvaziamento de tais crenças, que, no entanto, foram indispensáveis para o surgimento das obras (DURÃO, 2013, p. 216, *grifo nosso*).

Essa positividade pode se traduzir na expectativa por unidade e coerência, por meio do desenvolvimento de dispositivos lógicos e estéticos que não se dissolvam na intransitividade absoluta da obra, mas forneçam princípios de inteligibilidade alternativos para o caos moderno. Assim, por exemplo, quando os escritores do século XX abandonam a representação de um mundo objetivo e ordenado pelo mergulho no fluxo de consciência e na experiência perceptiva da personagem, não estão abdicando da procura por um sentido que possa superar a impressão de fragmentação e *nonsense* que observam no mundo. Apenas creem que esse sentido não se encontra na superfície, mas oculto em um nível mais profundo do que o das aparências, como na pré-consciência da linguagem. A recorrência aos “momentos epifânicos” traduz esse desejo por instantes reveladores de uma ordem profunda, como detectou Patrícia Waught (1984), na literatura de Virgínia Woolf.

Post-modernism clearly does not involve the modernista concern with the mind as itself the basis of an aesthetic, ordered at a profound level and revealed to consciousness at isolated 'epiphanic' moments. At the end of Virginia Woolf's *To the Lighthouse* (1927), for example, Lily Briscoe suddenly perceives a higher (or deeper) order in things as she watches the boat return. Her realization is translated, directly and overtly, into aesthetic terms. Returning to her canvas, with intensity she draws the final line: 'It was finished. Yes she thought laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision' (WAUGHT, 1984, p. 74, *grifo nosso*).²⁶

Ainda que no afã de refletir a sensação de um mundo inconsistente o escritor moderno submeta o seu leitor ao cúmulo de impressões contraditórias, a fugacidade temporal e a vozes em conflito, ele não renuncia a uma coerência mesmo que parcial. Romances como os de Faulkner ou Joyce, argumenta Patricia Wibrow (2003), continuam regidos por um sistema metódico de simetrias, nem sempre explícito, mas que orquestram os efeitos de imprecisão, desordem e de choque entre diferentes estilos discursivos, desconcertando o leitor mais desavisado. Mas que, finalmente, após um contato prolongado com o texto, revelam um mecanismo cuidadosamente encadeado e apreensível pela leitura sistemática. Isso porque, na mesma medida em que os escritores investem na subversão de convenções narrativas e no agenciamento de efeitos entrópicos, também se esforçam em fazer o leitor compreender o princípio lógico que orienta a construção ficcional. Daí a função singular dos enunciados metaliterários ou metalinguísticos nessas obras: agem como coordenadas de leitura e também como formas de legitimar as ousadias estéticas e os arroubos experimentais.

Es claro, por consiguiente, que tanto Joyce como Broch construyen sus obras como maquinarias de relojería, en donde nada falta ni sobra, y en donde cada pieza desempeña su papel específico, y que además ambos autores se esfuerzan por ayudarnos a comprender cuál es esa estructura básica que subyace a sus obras, y que, no contentos con hacer una especie de subrayado – estructural -, ambos incluyen en sus textos una serie de metarrelatos, que, de forma más o menos explícita, nos dan la clave interpretativa de toda la obra. Y es que, al propio tiempo que luchan por renovar las formas del novelar, la mayoría de los modernos desarrollan una teoría legitimadora de sus procedimientos, y casi todos ellos se las ingenian para introducir dicha

²⁶ O pós-modernismo claramente não envolve a preocupação modernista com a mente como a própria base de uma estética, ordenado a um nível profundo e revelando a consciência em 'epifânicos' momentos isolados. No final de *To the Lighthouse* (1927), de Virginia Woolf, por exemplo, Lily Briscoe de repente percebe uma maior (ou mais profunda) ordem nas coisas enquanto ela assiste ao retorno do barco. A percepção dela é traduzida, direta e abertamente, em termos estéticos. Voltando ao seu lugar, com intensidade, ela desenha a linha final: 'Terminou. Sim, ela pensou, deitando sua escova em fadiga extrema, eu tive minha revelação' (Tradução minha).

teoría em la propia obra, usándola para justificar teóricamente los experimentos lingüísticos y narrativos que están llevando a cabo en la práctica, pero también para facilitarles a sus lectores la tarea interpretativa (WIBROW, 2003, p. 65).²⁷

Importa ressaltar que esses escritores modernos não empregam as reflexões metaliterárias apenas para evidenciar a artificialidade da obra e problematizar a própria representação, ou ainda, ao modo contemporâneo, para denunciar a ficcionalidade latente do real. Trata-se de uma forma de compensar as incoerências que podem existir na trama e justificar, teoricamente, os rompimentos praticados contra a estrutura narrativa, além de sinalizar que, subjacente à aparência caótica e desordenada da superfície, há um fio de sentido que une toda a dispersão. A tendência dos usos de comentários e das digressões narrativas, no contexto moderno, guarda semelhança com as potencialidades da função metalinguística, conforme postulada pelos formalistas. Jakobson (1974) observa que a metalinguagem é acionada por necessidades comunicativas como revisar, redefinir, esclarecer, evitando ruídos que possam impedir a efetivação do processo interativo. No âmbito modernista, cuja literatura é eivada por inovações, subversões e rupturas estéticas, a adaptação da função metalinguística para o plano ficcional resulta nas variadas e indispensáveis atuações metaliterárias como dinamizadoras da comunicação literária.

Apenas a título de ilustração da ideia, podemos tomar os comentários de Lawrence (1981) acerca do desenvolvimento de alguns recursos estéticos na obra de James Joyce. Em *Ulisses*, como se sabe, a composição dos primeiros episódios é estruturada através do uso singular que o autor faz do monólogo interior e do fluxo de consciência. A técnica focaliza os processos mentais de Leopold Bloom, que sofrerá uma crescente dissolução ao longo dos capítulos, à medida que a obra abandona o enredo e passa a se concentrar nos jogos paródicos e citacionais. Logo no início, a verossimilhança psicológica à percepção sensitiva da personagem, que absorve a

²⁷ Está claro, portanto, que tanto Joyce como Broch constroem suas obras como maquinarias de relógio, onde nada falta nem sobra, e onde cada peça desempenha seu papel específico, e também ambos autores se esforçam para nos ajudar a compreender qual é essa estrutura básica que subjaz as suas obras, e que, não contentes com fazer uma espécie de sublinhado - estrutural - ambos incluem em seus textos uma série de metarrelatos, que, mais ou menos explicitamente, dão-nos a chave interpretativa de toda a obra. E, ao mesmo tempo, que lutam para renovar as formas de escrever romances, a maioria dos modernos desenvolvem uma teoria legitimadora dos seus procedimentos, e a maioria deles conseguem introduzir a dita teoria na própria obra, usando-a para justificar teoricamente os experimentos lingüísticos e narrativos que estão levando a cabo na prática, mas também para facilitar a seus leitores a tarefa interpretativa (tradução minha).

realidade sensorial do entorno, fornece a possibilidade de uma referencialidade externa convencional, permitindo vislumbrar a representação espacial de Dublin: “The tension between this traditional rooting of the realistic text in objects and facts and the surplus of detail in *Ulysses* creates the second kind of realism in the text - an imitation of the wealth of life” (LAWRENCE, 1981, p.25)²⁸. Contudo, a gradativa exacerbação da técnica, o mergulho profundo na mente de Bloom desencadeia uma expansiva fragmentação e desordem perceptiva, não para somente romper com o princípio mimético, mas sobretudo para sugerir a impossibilidade da mente do sujeito capturar, em uma lógica linear, a complexidade da vida que o cerca: “Joyce abjures the notion of closure and shape to which fictions usually submit; the details of the text overflow all neat aesthetic patterns, signifying the arbitrariness and plurisignificance of life. *Ulysses* is both spectacularly artificial and, in its own way, realistic” (LAWRENCE, 1981, p.25)²⁹. Nessa primeira parte da obra, essas oscilações arbitrárias, bem como as lacunas referenciais operadas pela consciência de Bloom são fundamentais para familiarizar o leitor com o princípio de inteligibilidade que rege as associações mentais da personagem. Isso porque, na segunda parte, a radicalização do fluxo de consciência dissipa e transcende a figura de Bloom, e a lógica do artifício infiltra-se na estrutura narrativa, passando a agir em um nível metatextual. Assim, a inicial dispersão perceptiva do personagem antecipa os procedimentos posteriores que, por sua vez, fornecem sentido às lacunas deixadas preliminarmente.

What happens on a narrative level in the later chapters is anticipated at the beginning. The often arbitrary associations that characterize the stream-of-consciousness of the characters in the first six chapters anticipate the arbitrary phrases that pop up in the headings of the ‘*Aeolus*’, as the associative ‘habit of mind infiltrates the narrative itself’ (LAWRENCE, 1981, p. 36).³⁰

²⁸ A tensão entre esse enraizamento tradicional do texto realístico em objetos e fatos e o excedente de detalhes em *Ulysses* cria um segundo tipo de realismo no texto – uma imitação da riqueza da vida (tradução minha).

²⁹ Joyce nega a noção de encerramento e forma às quais a ficção normalmente é submetida; os detalhes do texto ultrapassam todos os padrões da estética pura, significando a arbitrariedade e a plurissignificação da vida. *Ulysses* é ambos: espetacularmente artificial e, à sua maneira, realístico (tradução minha).

³⁰ O que acontece no nível narrativo, no último capítulo, é antecipado no início. As associações, muitas vezes arbitrárias, que caracterizam o fluxo de consciência dos personagens nos primeiros seis capítulos antecipam frases arbitrárias que surgem nos títulos de ‘*Aeolus*’, como o associativo ‘hábito da mente se infiltra na própria narrativa (tradução minha).

Há ainda muitos outros recursos em *Ulisses* que aparecem encapsulados em sua parte inicial e são rearticulados, posteriormente, às reflexões sobre a própria construção da obra. No entanto, interessa salientar com essa explanação breve que a engenhosidade da narrativa moderna na inserção dos recursos metalinguísticos e das reflexões metateóricas se relaciona à necessidade de evidenciar as suas rupturas estéticas, ao mesmo tempo em que as explica e justifica (função comunicativa), sem com isso escancarar a artificialidade do texto com metacomentários de evidente teor crítico, tal como ocorre, amiúde, na metaficção pós-moderna. Além disso, a importância conferida a *Ulisses* pela crítica da metaficção diz respeito à identificação de uma passagem da investigação literária dos processos mentais da consciência individual da personagem para a exploração consistente da consciência textual, em que a linguagem assume o protagonismo. Isso caracteriza uma terceira etapa do “inward turn”, conforme designação de Boyd (1980, p. 20): “The next step is to focus on the book itself, the shift from world to mind and finally out of mind to the words on the page is most strikingly displayed in the writings of James Joyce”³¹, abrindo caminho, portanto, para a autorreflexividade pós-moderna. No romance joyceano, a sinalização dessa mudança corresponde ao deslocamento do enfoque na experiência psíquica interior para uma concentração na dramatização da consciência da própria escrita, ou seja, tudo o que ocorre no nível da personagem nos capítulos iniciais, será ampliado ao nível do discurso narrativo, como observa Lawrence (1981, p. 24, *grifo nosso*):

The book does not abandon its interest in the characters and their stories, **but one can locate a shift of attention from the dramatic action of the plot to the drama of the writing**, as the primary function of style shifts from the presentation of character to the verbal display in the writing. In the early chapters of *Ulysses*, the narrative largely devoted itself to exposing the quality of the characters’ minds. In the second half of the book, style is no longer an expression of the sensibility of the character (with the exception of “Nausicaa” and “Penelope”—retrogressive chapters in this respect). Beginning in “Aeolus” with the intrusion of the headings and the rhetorical figures in the narration, and continuing in the linguistic games of “Sirens,” the writing of the text begins to dominate our attention. Language begins a

³¹ “O próximo passo é focar no livro propriamente dito, a mudança do mundo para a mente e finalmente fora da mente para as palavras na página que é mais notavelmente apresentada nos escritos de James Joyce” (tradução minha).

kind of insurrection, as style becomes increasingly opaque and self-dramatizing.³²

Em síntese, seja como denegação do real, denúncia da ação ideológica do ilusionismo ficcional, do humanismo filosófico ou como afirmação da autonomia estética, a arte modernista não mediu esforços em registrar sua impressão de um mundo fragmentado e em ruínas, em que a realidade só pode ser plasmada por uma consciência individual em via de dilaceramento, ainda que, subjacente ao sentimento de desintegração cósmica, pulsem forças centrípetas desejantes de princípios coerentes, não intransitivos, e redes de sentido submersas na profundidade de algum inconsciente coletivo. No entanto, se a consciência ficcional moderna revelou a constituição subjetiva da realidade por meio da dissolução da perspectiva e do mergulho no fluxo psíquico, a autoconsciência pós-moderna coloca sob suspeita a própria possibilidade de representação do universo mental do outro e de si mesmo. A inelidível fenda aberta no edifício teórico da ontologia pelo existencialismo sartreano, e levada ao paroxismo pela filosofia desconstrucionista de Derrida, opera uma inevitável mudança de direção do impulso artístico autorreflexivo. Da exploração estética de uma realidade subjetivamente construída, abre-se caminho para a explicitação das formas pelas quais a linguagem ficcional edifica retoricamente o mundo narrativo, insinuando uma correlação com o funcionamento discursivo da linguagem e seu agenciamento das múltiplas realidades contemporâneas.

³² O livro não abandona seu interesse nos personagens e nas suas histórias, mas pode-se localizar uma mudança de atenção da ação dramática do enredo para o drama da escrita, como a principal função das mudanças de estilo da apresentação do personagem para a apresentação verbal na escrita. Nos primeiros capítulos de *Ulysses*, a narrativa se empenha enormemente em expor a qualidade da mente dos personagens. Na segunda parte do livro, estilo não é mais que uma expressão da sensibilidade do personagem (com exceção de “Nausicaa” e “Penelope” — capítulos retrógrados a esse respeito). Começando em “Aeolus”, com a intrusão dos títulos e das figuras retóricas na narrativa, e continuando nos jogos linguísticos de “Sirens”, o escritor do texto começa a dominar nossa atenção. A linguagem começa uma espécie de insurreição, e o estilo se torna cada vez mais opaco e auto-dramatizante (tradução minha).

CAPÍTULO IV

4.1 A autorreflexividade pós-moderna

*Símbolos. Tudo símbolos...
Se calhar, tudo é símbolos...
Serás tu um símbolo também?*

(...)

Então todo o mundo é símbolo e magia?

Se calhar é...

E porque não há-de ser?

Psicotípia de Álvaro de Campos

Ao desnudar seus próprios artifícios, a metaficção estaria desafiando o leitor a uma reflexão sobre os dispositivos fabuladores da linguagem que geram efeitos de sentido e, por conseguinte, indicando a onipresença da palavra mediadora em todos os segmentos da vida. Como observa Patricia Waugh (1984, p.03):

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.³³

Federman (1985) atribui o nome de *Surfiction* a essa capacidade de a literatura metaficcional encenar o poder da palavra, não para distorcer a visão da realidade, mas para expor a própria ficcionalidade do real.

The only fiction that still means something today is that kind of fiction that tries to explore the possibilities of fiction, the kind of fiction that challenges the tradition that governs it; the kind of fiction that constantly renews our faith in man's imagination and not in man's distorted vision of reality — that reveals man's irrationality rather than man's rationality. This I call surfiction. However, not because it imitates reality but because it exposes the fictionality of reality (FEDERMAN, 1985, p. 15).³⁴

³³ Metaficção é um termo dado para a escrita ficcional que, conscientemente e sistematicamente, chama atenção para o seu status como um artefato a fim de apresentar questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade. Ao promover a crítica aos seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário (tradução minha).

³⁴ A única ficção significativa hoje é esse tipo de ficção que tenta explorar as próprias possibilidades, o tipo de ficção que desafia a tradição que a governa, que constantemente renova nossa fé na imaginação humana e não distorce a visão da realidade — que revela a irracionalidade do homem ao invés da racionalidade humana. Isto eu chamo de *surfiction*. No entanto, não porque ela imita a realidade, mas porque expõe a ficcionalidade do real (tradução minha).

A consciência acerca de sua condição de artefato verbal, presumida a partir da ideia de uma realidade igualmente discursiva e, portanto, também arquitetada por meio de recursos linguísticos é o apanágio central da caracterização da metaficção pós-moderna em relação às formas da consciência ficcional moderna. O acesso direto à consciência pura, tão reivindicado no modernismo, cede lugar para o pressuposto de que não há qualquer realidade possível fora da linguagem, sem a sua intermediação.

As for contemporary writers, the mind is not a perfect aestheticizing instrument. It is not free, and it is as much constructed out of, as constructed with, language. The substitution of a purely metaphysical system (as in the case of Proust) or mythical analogy (as with Joyce and Eliot) cannot be accepted by the metafictionist as final structures of authority and meaning. **Contemporary reflexivity implies an awareness both of language and metalanguage, of consciousness and writing of consciousness** (WAUGHT, 1984, p. 72, *grifo nosso*).³⁵

No entanto, a convergência de consciência e linguagem não inspirou apenas escritores de ficção. Estar linguisticamente autoconsciente é pressuposto basilar de um conjunto axiomático do saber pós-moderno, a partir da segunda metade do século XX. Um momento em que, na definição de Robert Siegle (1994, p. 14) “a palavra humana faz-se carne, ela dá-se na encarnação corporal e contextual dos atores, cujas práticas são o lugar da produção e consumo de sentidos”. O projeto ético, político e estético da contemporaneidade se nutre da convicção de que as palavras sustentam o mundo e toda a experiência nele possível, sendo a consciência parte integrante de um processo de subjetivação – competência/performance interpretativa de si mesmo e dos outros – ancorada numa comunidade de sentidos compartilhados, que se desprende da articulação dos sistemas simbólicos culturais e das intencionalidades relacionalmente coordenadas dos seus integrantes.

Podemos designar essa centralidade experimentada pela linguagem, a partir dos anos 60, como uma segunda *linguistic turn* (THOMAS-FOGIEL, 2006) que, diferentemente da primeira, pautada pelas dicotomias fundantes de Saussure e

³⁵ Para os escritores contemporâneos, a mente não é um instrumento esteticamente perfeito. Não é livre, mas é um construto da linguagem. A substituição de um sistema puramente metafísico (como no caso de Proust) ou a analogia mítica (como com Joyce e Eliot) não pode ser aceita pelo metafictionista como a autoridade sobre a estrutura final do significado. A reflexividade contemporânea implica uma tomada de consciência da linguagem e da metalinguagem, da consciência e da escrita da consciência (tradução minha).

forneecedora das matrizes do estruturalismo, passa a explorar aquilo que a filosofia ocidental sempre negligenciara: a escrita. Tal investigação é o eixo coordenador do projeto filosófico de Derrida, responsável por fornecer o argumento desconstrutor do edifício teórico do estruturalismo científico. O ponto inicial da filosofia derridiana deflagra-se na confrontação com Husserl na obra *A Voz e fenômeno* (1994), em que o autor, partindo do princípio desconstrucionista de focalização dos aspectos recalçados ou marginalizados na constituição dos objetos de estudo das ciências humanas em geral, reivindica atenção para a problemática da linguagem que, tanto na linhagem kantiana das condições de síntese da consciência transcendental como na filosofia de Husserl, havia privilegiado a noção de ser como presença, negligenciando a linguagem e a sua condição sígnica de referência ao ausente. Para Derrida (1994), as condições transcendentais da consciência não podem ser articuladas sem a linguagem. Isso porque, por um lado, a consciência necessita da síntese dos dados diferentes, e a síntese, por outro, não pode prescindir dos signos, ou seja, precisa de algo que vai ocupar o lugar dos objetos ausentes. Assim, a linguagem é a condição da síntese na consciência.

Contudo, esclarece Safatle (2012), a importância metafísica do conceito de signo não está somente na sua relação de comunicação indicativa de referências exteriores, mas na sua potencialidade de assegurar a autopresença da consciência no instante da fala. Isso não remete à expressão de estados intencionais, mas, sobretudo a uma espécie de expressão da realidade transcendental da consciência, que se dá como posição da pura presença da voz. Essa voz pura que marca a linguisticidade da consciência como presença foi considerada elemento fundamental do signo, conforme afirma Derrida (1994, p. 54):

Os signos fônicos (as 'imagens acústicas' de Saussure, a voz fenomenológica) são 'extensões' do sujeito que as profere na proximidade absoluta de sua presença [...] Minhas palavras são 'vivas' porque elas parecem não me abandonar; não cair fora de mim, fora de meu sopro, em um distanciamento visível; não deixar de me pertencer, de estar à minha disposição, sem assessórios.

Em *Gramatologia* (2009), Derrida procede a uma demonstração de como esse conceito ocidental de signo apoiou-se na lógica da *phoné*, consolidando uma prática fenomenológica fonocêntrica, que se define como privilégio da voz, pois em função do "ouvir-se falar", o sujeito afeta a si mesmo, em sua interioridade, suas palavras parecem coincidir consigo, tornando a consciência desse sujeito presente a

si próprio. Nesse sentido, define Derrida (2009, p. 86): “A voz é o ser junto de si na forma da universalidade, como com-ciência. A voz é a consciência”. Daí que todos os elementos que tendessem a cindir a consciência, e afastá-la de si própria, enquanto manifestação da presença viva, deveriam ser considerados acidentais e contingentes, desviantes em relação ao fundamento das coisas. Tal seria o caso do significante em sua forma material, ou seja, a escrita, por exemplo. Quando se escreve, explica Eagleton (2004), as significações tendem a evadir-se do controle individual, pois ao confiar os pensamentos ao veículo impessoal da letra impressa que tem existência durável e material, eles podem ser citados, reproduzidos de modos imprevistos pelo locutor no seu ato enunciativo original. Por isso, escrever parece constituir um perigoso gesto de usurpação do ser de sua própria presença, já que o traço distintivo da escrita é, justamente, a sua capacidade de atuar na ausência do falante.

Na parte introdutória de *Gramatologia*, Derrida (2009, p. 4) argumenta que a história da metafísica, mesmo com todas suas diferenças e contrastes, não apenas de Platão a Hegel, como também “fora de seus limites aparentes, dos pré-socráticos a Heidegger, sempre atribuiu ao *logos*³⁶ a origem da verdade em geral” e assevera: “a história da verdade, da verdade da verdade, foi sempre o rebaixamento da escrita e seu recalçamento fora da fala ‘plena’”. Esse recalque configura o que Derrida (2009) identificou como uma redução fonética do conceito tradicional de linguagem. Sob a égide da *logos*, a escrita foi recalcada, não apenas lhe sendo negada a atuação no sistema fundante do pensar, articulado na relação entre fala, voz e sentido, como também foi rechaçada pela equivalência a uma mera representação, um duplo inferior ou uma prótese exterior que distanciaria o homem da verdade.

Em síntese, a base da nossa filosofia ocidental postula a *logos* como determinante da *phoné*, hierarquizando as manifestações da linguagem, sobrepondo a fala à escrita e, principalmente, deixando-se determinar pela oposição entre significante e significado. Sendo o primeiro equivalente à camada sonora do signo linguístico, ao elemento fônico apontado por Husserl, e o segundo, o correspondente à camada abstrata do sentido. Assim, se para o idealismo haveria uma distinção nítida e inequívoca entre o significante exterior, contingencial e sensível, e o significado

³⁶ O *logos*, segundo Derrida (2009), é a manifestação de um poder relativo a sua proximidade direta com a origem, entendida como função da presença plena: “a origem do *logos* é o seu pai” (DERRIDA, 2009, p.56). Por extensão, podemos dizer que o sujeito falante é o pai de sua fala, diferentemente da escrita, cuja especificidade está relacionada à “ausência do pai”.

interior, essencial, ideal e inteligível, na atualização da oposição feita por Saussure no *Curso de Linguística Geral*, a dicotomia é reestabelecida nos termos da *langue* e *parole*, mantendo a rejeição inicial da escrita e sua submissão à fala. O linguista genebrino, nesse sentido, repete os dogmas tradicionais da metafísica da presença ao excluir a possibilidade de a escrita pertencer à língua, liberando caminhos para que a linguística se voltasse para aquilo que julgava, verdadeiramente, mais importante e não simples representação.

Língua e escrita são dois sistemas de signos distintos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro; o objeto linguístico não se define pela combinação da palavra escrita e da palavra falada; esta última constitui, por si só, tal objeto. **Mas a palavra escrita se mistura tão intimamente à palavra falada, da qual é a imagem, que acaba por usurpar o papel principal;** chega-se a dar tanta importância à representação do signo vocal do que ao próprio signo (SAUSSURE, 1972, p. 45, apud NASCIMENTO, 1999, p. 132, *grifo nosso*).

É possível identificar na advertência de Saussure ecos das preocupações platônicas com o perigo da valorização da cópia em detrimento do modelo original ou o verdadeiro, sinalizando o quanto as teses saussurianas revelam a mesma ordem metafísica que subjaz a teoria do signo no Ocidente. Contudo, o que encanta Derrida (2009) nessa observação do linguista, é justamente o caráter “usurpador” que ele confere à escrita, tratando de exortá-la, antes mesmo de definir os limites de seu objeto. Na percepção derridiana, há uma contradição fundamental no discurso de Saussure: se por um lado ele assevera o argumento da arbitrariedade do signo, ou seja, a inexistência de uma determinação essencial entre significante e significado, por outro, ele imputa uma hierarquia natural entre o significante linguístico (a imagem sonora) e o significante escrito. Ou seja: o mesmo conceito de significante se submete a duas abordagens diferentes, pois quando se trata de operar distinções entre significante e significado, a relação é arbitrária (desmotivada), porém quando se distingue duas ordens de significantes (fala e escrita), a representação do primeiro pelo segundo é tida como natural, isto é, motivada.

Para Derrida (2009), essa contradição revela que se o significante escrito detém tal poder de usurpação, conforme alertam Saussure e também Rousseau, porque sua atuação excede muito a mera representação do falado: “A ‘usurpação’, enfim, de que fala Saussure, a violência pela qual a escrita substituiria sua própria origem, o que deveria não somente tê-la engendrado, mas ter se engendrado por si mesmo, uma tal inversão de poder não pode ser uma aberração acidental” (DERRIDA,

2009, p. 64). A partir disso, a tese derridiana da desconstrução procura demonstrar o caráter nada contingente da assunção da escrita de base fonética no Ocidente, pois seu caráter fônico coincide com a maior parte dos propósitos fonologocêntricos que constituem a nossa história das ideias. Tantos os conceitos, afirma Derrida (2009), quanto as práticas históricas e epistêmicas dependem, intrinsecamente, desse processo de linearização da escrita, tomada como resultado de uma racionalidade que nos seria particular.

Como já dito, o fundamento da operação desconstrucionista de Derrida é o resgate desses elementos que a lógica racionalista recalçou ou deixou na sombra, em função da purificação de seus objetos. Nesse sentido, a desconstrução da metafísica da presença coincide com a desconstrução do projeto linguístico estruturalista e pode ser operacionalizada, por meio da retomada do tão estigmatizado significante gráfico.

Ao colocar em funcionamento esse processo de decomposição dos pressupostos fonologocêntricos, Derrida (2009) verificou que decorre da opção pelo *logos* em detrimento da *escrita* o estabelecimento de uma lógica derivativa, que pode ser captada da seguinte forma: primeiramente, se a palavra escrita deriva da palavra falada, logo constitui uma derivação de segundo grau em relação a um significado ou a um conceito. Isso a torna mais distante da origem, por conseguinte, da verdade, já que o significante fônico goza da legitimidade de ser o principal significante de determinado conceito. A escrita, portanto, seria o **significante do significante**, um suplemento perigoso, conforme denunciou Rousseau em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, trata-se de um mero acréscimo, um extra desnecessário, até mesmo uma "doença da fala", porque pode possibilitar um mal-entendido, já que são lidos na ausência do falante, que não está ali para explicar ou corrigir.

A primeira implicação fundamental dessa ação suplementar que Rousseau atribui à escrita é, como explica Eagleton (2004), a desestabilização do sistema simétrico e ajustado, vislumbrado pelo estruturalismo saussureano, que vincula de modo estável as unidades de significante e significado, como faces opostas de uma mesma moeda.

Em lugar de ser uma estrutura bem definida, claramente demarcada, encerrando unidades simétricas de significantes e significados, ela passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo. Se for assim, então essa estrutura

representa um golpe sério contra as teorias tradicionais da significação (EAGLETON, 2004, p. 178).

Há na escrita, segundo Derrida (2009), uma dimensão que escapa a esse sistema e essa lógica da derivação. Trata-se de uma oscilação constante que provoca a difusão e o derramamento do significado – o que o autor designou como *disseminação* – algo que dificulta a contenção dos sentidos do texto em categorias estruturais. Nesse sentido, um texto pode revelar algum significado que não seja capaz de formular como proposição. Isso porque toda linguagem, na acepção derridiana, carrega esse excedente potencial de significado que sempre ameaça transgredir os cercados pelos quais fora originalmente delimitada. A escrita mostra-se, por essa perspectiva, um imenso desafio ao estruturalismo, cujas bases teóricas não podem prescindir de um centro catalisador dos sentidos e da hierarquização dos significados.

Contudo, a identificação das possibilidades transgressivas que a palavra escrita carrega marca apenas o início da desconstrução empreendida por Derrida (2009), da metafísica da presença e da lógica derivativa que ela engendra. Outro ponto relevante da abordagem é a desarticulação operada Derrida (2009), da relação entre o signo e sua ação convencionalmente fadada a atuar somente na ausência do referente. Nos textos de Rousseau, na visão derridiana, percebe-se a justificação do uso da escrita “usurpadora”, em seus propósitos filosóficos, como forma de suplementação das lacunas de sua fala, isto é, usa-se a escrita para compensar a insuficiência da fala e a fala como contenção do perigo da escrita. De modo que, nas suas reflexões, Rousseau, além de equiparar as formas sígnicas, ressalta a necessidade de signos, ainda que estes atuem na presença mesma do objeto referente. É o caso, por exemplo, da passagem de *Confissões* em que descreve a dramática cena em que a figura materna está asuente e o menino procura compensar a sua falta por meios de signos que a evoquem na memória:

Às vezes, mesmo em sua presença, cometi extravagâncias que apenas o amor mais violento parecia capaz de inspirar. Um dia, à mesa, assim que ela pusera um pedaço de comida em sua boca, exclamei que vi um cabelo nele. Ela colocou o bocado de volta no prato; ansiosamente o agarrei e o engoli (DERRIDA, 1967, *apud* CULLER, 1999, p. 20).

Contudo, mesmo em sua presença, quando lhe é permitido o acesso imediato à coisa mesma, sem suplementos ou signos, o garoto sente a necessidade

de suplementar o momento. Daí o incidente relatado de abocanhar o alimento que ela pusera na boca. Além disso, há que se atentar ao fato de que a própria “mamãe” já é uma substituta da mãe, que Rousseau nunca conheceu.

Derrida (2009) reconhece nisso o encadeamento de um conjunto de suplementos que podem acionar uma infinita multiplicação de mediações, responsáveis pelo senso da própria coisa que elas adiam: a impressão da coisa ela mesma, de presença imediata, ou percepção originária: “A imediatez é derivada. Tudo começa com o intermediário” (DERRIDA, 2009, p. 175). Desse modo, quanto mais os textos afirmam a importância da própria presença, mais revelam a imprescindibilidade dos intermediários. Os signos ou suplementos, para Derrida (2009), projetam a percepção de que há algo lá, como “Mamãe” para apreender, mas na verdade, o que demonstram é como a ideia de original é fornecida pelas cópias, sendo ele mesmo, o original, sempre adiado, de modo a nunca ser apreendido. Daí que se conclui que a possibilidade de um real como presença, e do original como algo que esteve uma vez presente, é insustentável, pois a “experiência é sempre mediada pelos signos, e o conceito de original não passa de um efeito desses signos ou suplementos” (CULLER, 1999, p. 21).

Dessa forma, na percepção derridiana, os textos de Rousseau permitem que, em vez de compreender a existência de modo apriorístico sobre a qual são acrescidos signos para sua representação, tome-se a própria vida como algo também formado pelos signos, ou seja, tornado o que é por processos de significação, pela eterna remissão de significantes. Portanto, ainda que os textos tentem afirmar uma realidade anterior à significação, na verdade demonstram que “Não há nada fora do texto”, pois o “fora” também é composto e engendrado por cadeias de suplementos.

O que tentamos mostrar ao seguir o fio de ligação do “suplemento perigoso” é que, no que chamamos de a vida real dessas criaturas “de carne e osso”,... nunca houve nada exceto a escrita, nunca houve nada exceto suplementos e significações substitutas que poderiam somente surgir numa cadeia de relações diferenciais... E assim por diante indefinidamente, pois lemos no texto que o presente absoluto, Natureza, o que é nomeado por palavras como “mãe real”, etc. sempre já fugiram, nunca existiram; aquilo que inaugura o sentido e a linguagem é a escrita como desaparecimento da presença natural (DERRIDA, 1967, p. 154, apud CULLER, 1999, p. 21).

Inúmeras implicações podem decorrer das conclusões derridianas, mas talvez a mais evidente seja a percepção de como a alguns signos ou textos são outorgados o caráter de originalidade, por conseguinte, são tidos como mais verdadeiros ou próximos da

verdade do que outros. Se o fato de qualquer significação transcendental não ser mais do que uma ficção, não havendo conceito ou referente que não se localize no jogo aberto da significação, *contaminado* de vestígios ou ideias de outros textos, o que faz um significado ou sentido ser mais privilegiado do que outro? Para Derrida (2009, p. 189): “Ocorre apenas que certas significações são elevadas desse jogo de significantes, conduzidas por ideologias sociais, a uma posição privilegiada, ou transformadas em centros em torno dos quais outras significações são obrigadas a girar.”

A desconstrução, na proposta de Derrida (2009), é uma prática eminentemente política que emprega forças na tentativa de desmontar a lógica, através da qual, um sistema de pensamento e, subjacente a ele, todo um sistema de estruturas políticas e instituições sociais exerce sua força e naturaliza a sua operação discursiva, atribuindo-a estatuto de verdade metafísica. Com uma orientação semelhante, parte da arquitetura teórica do trabalho de Foucault (1999) voltou-se à tentativa de captar a articulação entre as palavras e as coisas, ou melhor, empenhou-se em esclarecer como as práticas discursivas do saber (escritas, estudos, experiências) produzem, simultaneamente, seus próprios sujeitos e objetos e como legitimam seus produtos.

Ainda que a especificidade das preocupações de Foucault (1999) não seja com a escrita, há um compartilhamento de propósitos com a filosofia de Derrida, no tocante à desmobilização da ideia de representação como discurso neutro ou naturalizado, e na crença irredutível no poder criativo e formativo da linguagem e dos discursos, sempre atravessados por uma atuação ideológica. Nesse sentido, para Foucault (1999), a “vontade de verdade” de uma época é a articulação da “vontade de saber” com a “vontade de poder”, tendo uma base totalmente discursiva (práticas de linguagem). A necessidade de controle demanda conhecimento que por sua vez vincula-se ao poder. E da conjunção dessas práticas nascem os sujeitos conhecedores e os objetos conhecidos.

A acolhida desses postulados de Derrida e Foucault, no âmbito das Ciências Humanas, deflagrou uma onda revisionista que, sem dúvidas, afetou de diferentes modos campos distintos do saber, abrindo passagem para o pós-estruturalismo e para a solidificação de uma nova sensibilidade epistêmica, na segunda metade do século XX. Do conjunto de efeitos experimentados pelo impacto dessas teorias, daremos destaque a três deslocamentos que, fundamentalmente,

estão interrelacionados entre si e correlacionados à especificidade da tese aqui proposta acerca da metaficção pós-moderna. Trata-se da desarticulação da crença nas grandes metanarrativas - filosofias da história que fornecem modelos explicativos universais e estáveis para conhecer e modificar a realidade humana (LYOTARD, 2000); a revisão de base metodológica operada pelas ciências sociais e, em especial, pela antropologia sobre a atuação do método etnográfico, e a reconsideração dos saberes como produtos indissociáveis dos processos de escrita que os produzem; e, por fim, a relação entre a linguagem e a constituição da subjetividade, a incorporação e reprodução dos discursos pelos indivíduos e a sua inexorável implicação ética e política. Da articulação desses deslocamentos, considerados atributos distintivos da pós-modernidade, é que se observa uma demanda crescente e irrevogável pela reflexividade e autoconsciência que ultrapassa, facilmente, as fronteiras disciplinares e epistemológicas.

No final da década de 70, deflagrou-se um notável desinteresse transdisciplinar pela linguística, fornecedora das matrizes lógico-científicas que arrebataram as ciências humanas na virada do século XX, e uma crescente aproximação em relação às filosofias da linguagem analíticas ou hermenêuticas, tais como a de Derrida. Já a reflexão filosófica, por sua vez, sinaliza Zavala (2007), aproxima-se de modo significativo do universo literário e das teorias narrativas, compartilhando não apenas conteúdos argumentativos, como também formas estéticas. As teses de Lyotard (2000), por exemplo, definem a modernidade como teleológica, isto é, orientada pelo impulso de obter um final epifânico, seja pela redenção cristã, pela emancipação marxista, pela libertação ilustrada através do conhecimento científico, nesse ponto distinta da condição pós-moderna de negação dessas metanarrativas. O desenvolvimento argumentativo dessa proposição de Lyotard, na visão de Zavala (2007), é notavelmente semelhante aos conceitos de final narrativo do conto clássico e moderno.

En este punto puede ser esclarecedor considerar los conceptos del final narrativo en el cuento clásico y en el moderno. Al hacerlo, podría establecerse una similitud entre las formas de la teleología (ya sea a través de los mitos o de los metarrelatos) y el final epifánico del cuento literario clásico. Y a esta similitud le corresponde otra, entre la estética posmoderna de la aleatoriedad y el azar con el final abierto en el cuento moderno. La transición entre la escritura de un tipo de cuento y otro corresponde a la transición entre la epistemología y la hermenéutica, es decir (en términos literarios), el paso del ámbito del

texto al ámbito de la interpretación virtual de cada lector³⁷ (ZAVALA, 2007, p. 12).

Além disso, é possível contemplar com esse argumento o grupo de intelectuais pós-estruturalistas, cuja escrita reivindica abertamente a inscrição no espaço liminar entre a literatura e a filosofia, ou a linguística e a psicanálise. Tais como Derrida, Lacan, Kristeva, Eco. Decorre daí, inclusive, a acusação da recorrência abundante de arroubos metafóricos, em alguns estudos sobre a cultura pós-moderna, imputada por teóricos das ciências naturais³⁸, ao denunciar o que julgavam ser um caráter mais literário do que científico do trabalho de pesquisadores das Humanidades (como o de Julia Kristeva, por exemplo). Acusações semelhantes, como vimos, provêm do outro lado: críticos literários e alguns escritores censuram o que consideram ser uma assimilação deformadora da teoria pela ficção, transformando alguns textos literários em uma espécie de *mise-en-scene* teórica³⁹. A polêmica é reveladora, justamente, da condição específica da escritura pós-moderna que assume a sua localização num espaço fronteiro, onde ocorre o cruzamento de investigação científica, reflexão filosófica e linguística e a imaginação literária, tornando indecíveis as tradicionais dicotomias positivistas da objetividade/subjetividade ou sujeito/objeto da ciência.

Faz-se notória a assimilação e desdobramento das reflexões propostas por Derrida e Foucault sobre a condição textual e discursiva de todo saber e o alcance das filosofias da linguagem nas décadas subsequentes, como deflagradoras de um intenso debate acerca da natureza da escrita científica e suas consideráveis semelhanças com a escrita ficcional e literária. Ou seja: tanto a filosofia como as ciências sociais e a antropologia esforçaram-se na investigação do pressuposto de que todo objeto de conhecimento do discurso disciplinar é construído através das práticas de escrita. A epistemologia contemporânea revela uma consciência profunda

³⁷ Neste ponto, pode ser esclarecedor considerar os conceitos de final narrativo do conto clássico e do conto moderno. Ao fazê-lo, foi possível estabelecer uma semelhança entre as formas de teleologia (quer através de mitos ou metanarrativas) e o final epifânico do conto literário clássico. A essa semelhança corresponde outra: entre a estética pós-moderna da aleatoriedade e do acaso com o final aberto do conto moderno. A transição entre a escrita de um tipo de conto e outro corresponde à transição entre epistemologia e hermenêutica, ou seja, (em termos literários) a passagem do âmbito do texto ao campo da interpretação virtual de cada leitor.

³⁸ Pode-se tomar como parâmetro da crítica o ensaio polêmico dos físicos Alan Sokal e Jean Bricmont: *Fashionable Nonsense. Postmodern Intellectuals Abuse of Science* (1998).

³⁹ É o argumento principal de Judith Ryan em *The Novel after Theory* (2012) e também de Jameson, no já mencionado *ensaio O segredinho inconfessável da América* (2013).

do fato que todo pesquisador, não só comunica, como organiza os resultados de sua prática investigativa, através da manipulação de estratégias retóricas que envolvem decisões nada contingenciais, tais como a eleição do sujeito gramatical do texto, o grau de metaforização ou distância irônica do enunciador, a ordem de disposição dos argumentos. Trata-se de um conjunto de estratégias que compõe o quadro de opções estéticas de qualquer texto narrativo e que são indelíveis também na composição do texto científico. Essa constatação diminui a distância clássica entre os campos da ficção literária e da produção da ciência, conforme argumentou David Locke (1997), em sua obra sintomática *La ciencia como escritura*:

La literatura ha escuchado durante demasiado tiempo el implacable discurso "firme y fijo" de la ciencia pegado a sus talones, forzándola a defensas cada vez más extravagantes de su presunta debilidad e insustancialidad. Pero, si la ciencia no es ya el simple lenguaje de la verdad, la literatura no necesita ser el lenguaje del capricho, la imaginación, la ironía, la agudeza o la autorreferencia exclusiva. Apuntar la problemática del lenguaje científico, observar que por ser científico no deja de ser lenguaje, es, sencillamente, situar el lenguaje científico dentro del lenguaje. La comparación de ciencia y literatura no tiene porque ser injusta en ningún sentido. La literatura no tiene ningún control exclusivo de la imaginación, la expresividad, la persuasividad o la creatividad; la ciencia no tiene ninguna patente sobre la verdad, la fiabilidad o la funcionalidad. El investigador literario no tiene porque estar más aislado del mundo que el científico; las estanterías de la biblioteca no tienen más polvo que el banco del laboratorio. Tanto la ciencia como la literatura tienen que ver con la verdad del mundo. Y no son dos lenguajes —el lenguaje de la ciencia y el lenguaje de la poesía— sino uno, el lenguaje de la humanidad⁴⁰ (LOCKE, 1997, p. 264).

A antropologia pós-moderna, mais especificamente na atuação de James Clifford, parece ser um caso exemplar dessa revisão das próprias bases metodológicas, através das provocações da filosofia da linguagem. As primeiras ressonâncias da potencialidade literária e ficcional do registro etnográfico remetem ao

⁴⁰ A literatura tem ouvido, durante muito tempo, o implacável discurso "firme e rígido" da ciência, agarrado aos seus calcanhares, forçando-a à defesas cada vez mais extravagantes de sua suposta debilidade e insustancialidade. Mas, se a ciência não é a simples linguagem da verdade, a literatura não necessariamente é a linguagem do capricho, da imaginação, da ironia, da sagacidade ou da autorreferencialidade exclusiva. Apontar a problemática da linguagem científica, observar que por ser científico não deixa de ser linguagem, é simplesmente situar a linguagem científica dentro da linguagem. A comparação da ciência e da literatura não tem por que ser injusto em nenhum sentido. A literatura não detém nenhum controle exclusivo da imaginação, da expressividade, da persuasão ou da criatividade; a ciência não tem nenhuma patente sobre a verdade, a fiabilidade ou a funcionalidade. O pesquisador literário não tem que ser mais isolado do mundo do que o cientista, as estantes da biblioteca não têm mais pó do que a bancada do laboratório. Tanto a ciência quanto a literatura têm a ver com a verdade do mundo. E não são duas línguas: a linguagem da ciência e a linguagem da poesia, mas uma: a linguagem da humanidade.

texto de Clifford Geertz (1989), *A Interpretação das Culturas*, no qual o antropólogo afirma, abertamente, a ficcionalidade da etnografia:

Os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão [...]. Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de fictio – não que sejam falsas, são factuais ou apenas experimentos do pensamento (GEERTZ, 1989, p.11).

Ao afirmar a condição discursiva da disciplina antropológica, Geertz (1989) antecipa o que será a segunda *linguistic turn*, na antropologia, efetuada a partir da desconstrução da primeira virada linguística, ocorrida na ocasião da afirmação do estruturalismo por Levy Strauss. Mas é com a publicação de *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, em 1986, coletânea organizada pelo historiador da antropologia James Clifford, que se intensifica o debate sobre os substratos teóricos e metodológicos da escrita etnográfica. O antropólogo reconhece o caráter subversivamente desafiador do conceito de escrita, formulado por Derrida, que confronta a etnografia tradicional, sobretudo, a partir dos seguintes aspectos basilares da desconstrução: a) o fundamento desarticulador de um texto é, amiúde, aquilo que ele recalca, mas que o torna texto; b) o que está ocultado é a noção de escrita como representação ou mero suplemento da fala. Esse duplo princípio, quando relacionado à etnografia, segundo Clifford (1986), revela que: i) a passagem da oralidade para a escrita, fundamental na trajetória histórica ocidental, é precisamente o ponto em que a antropologia situa sua prática; ii) essa passagem é uma alegoria potente do imaginário etnográfico, de sua pretensão científica. Como esclarece Clifford (1989, p. 93), "a noção de que a escrita é uma corrupção, de que algo irremediavelmente puro se perde quando um mundo cultural é textualizado é, após Derrida, vista como uma difusa e contestável alegoria ocidental".

Em outras palavras, tal problematização pode ser colocada, bem a grosso modo, da seguinte forma: a antropologia como disciplina com pretensões científicas de explicação e conceitualização da diferença se constituiu em torno de um novo gênero textual: a escrita etnográfica. Tanto para Geertz (1989) como para Clifford (1986), a etnografia é uma modalidade de escrita literária ainda que, para fins de legitimação científica, esse caráter tenha sido negado. A obsessão objetivista do registro científico transformou a atividade antropológica em realismo etnográfico, ancorado na "ideologia que clama transparência na representação e imediatismo na experiência" (CLIFFORD, 1986, p. 2). O exemplo modelar desse tipo de prática foi

estabelecido por Malinovski em *Os argonautas do pacífico ocidental* (1922), cujos preceitos orientadores envolvem a ida a campo, na observação participante, configuradora de uma forma de autoridade, o "você está lá... porque eu estava lá", nas abundantes anotações no diário de campo e a textualização de toda uma experiência subjetiva que, no entanto, ao ser transposta para a forma final do registro da etnografia, é obrigada a adequar-se aos critérios impessoais do texto científico.

Decorre disso uma situação paradoxal que, segundo Clifford (1986), a teoria derridiana ajudou a desvelar e que pode ser formulada da seguinte forma: a autoridade discursiva do realismo etnográfico somente se concretiza, textualizando-se numa ficção persuasiva, ou seja, elaborando-se uma narrativa coerente acerca do contato intercultural, que é legitimada pela crença tácita na capacidade tradutória do pesquisador. A eficácia dessa narrativa depende, contudo, da afirmação da experiência singular do etnógrafo "estive lá" e, posteriormente, do apagamento de sua voz enquanto sujeito da sua escritura. Apoteoticamente, como bem expôs Derrida, o investigador nega a escrita por meio da própria escrita, no mesmo sentido em que a cientificidade da antropologia dependeu tanto da eficiência de sua escrita como da negação de sua textualidade. Por fim, o efeito mais potente produzido pela etnografia, enquanto prática fonocêntrica, é o que Clifford (1986) identificou como a encenação de uma "alegoria do resgate". Trata-se do resultado de um eficiente dispositivo retórico que apresenta a etnografia como prática "salvadora" do "outro" perdido, posta em defesa da pureza da oralidade primitiva do nativo.

Em virtude desses questionamentos incontornáveis sobre a atuação fonocêntrica e monológica do realismo etnográfico, Clifford (1998), no ensaio *Sobre a autoridade etnográfica*, sugere mudanças substanciais na orientação estratégica do registro textual antropológico:

Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma 'outra' realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia. Um modelo discursivo de prática etnográfica traz para o centro da cena a intersubjetividade de toda fala, juntamente com seu contexto performativo imediato (CLIFFORD, 1998, p. 43).

A mudança paradigmática no modo de produzir conhecimento antropológico, na visão de Clifford (1998), deve superar, sobretudo, as aporias em

torno da negação da experiência pessoal e subjetiva do sujeito da investigação e do caráter discursivo e textual da etnografia. Isso pode ocorrer atendo-se à explicitação do “contexto performativo imediato”, em que ocorre a relação interpessoal entre etnógrafo e etnografado, considerado agora o pressuposto básico da construção da própria etnografia. Experiências etnográficas coerentes com esta perspectiva dialógica e polifônica, proposta por Clifford (1998), devem suplantar a crença na “autoridade etnográfica”, na capacidade incontestada do etnógrafo representar o outro, articulada sobre a possibilidade de um efetivo distanciamento do pesquisador, produtor de conhecimento em relação ao objeto de sua pesquisa: o etnografado. A alternativa ao modelo realista pressupõe a construção do conhecimento como resultante de uma negociação de sentidos entre os envolvidos na prática de campo, “uma visão compartilhada da realidade” (CLIFFORD: 1998, p. 45), decorrente de um exercício dialógico e discursivo entre sujeitos de posse de saberes não hierarquizados. Ou seja, em vez de falar sobre o Outro, ou pelo Outro, o antropólogo passa a falar **com** o outro, por meio da elaboração de um tipo de etnografia orientada para uma escrita dialógica que almeja, nas palavras de Clifford (1998), ser uma “alegoria” do encontro entre subjetividades de diferentes. Além disso, a consciência de que a produção de conhecimento passa necessariamente por processos de textualização demanda um alto grau de reflexividade do investigador em relação a sua escrita, uma acuidade cada vez maior com a atuação dos instrumentos de registro desse encontro de subjetividades e uma preocupação crescente com a linguagem da escritura etnográfica.

Contudo, para os continuadores do debate do *Writing Culture*, como Rabinow (1985), por exemplo, não é possível discutir a composição textual da etnografia sem pensar numa discussão de caráter político. Para o autor, o debate encabeçado por Clifford (1998) concentra-se, demasiadamente, nos dispositivos estéticos e de estilo textual, deixando de articulá-los com as questões de poder, por exemplo, que podem envolver pesquisador e informante nas relações de campo. Não se trata apenas de empregar experimentos formais na escrita etnográfica, mas de refletir em que medida eles podem promover uma superação dos dilemas em torno da autoridade do etnógrafo.

Na visão de Rabinow (1985), o debate sobre a condição textual do conhecimento antropológico, e porque não dizer das ciências humanas, precisa ser

coordenado com análises similares as de Bourdieu, que procura localizar os agentes em instituições, estas por sua vez, em um campo epistemológico e de poder, com estratégias próprias, atravessado historicamente. Ou ainda, buscar articulação com as ideias de Foucault, ao analisar as relações de poder que determinam quais enunciados podem e devem ser aceitos como verdadeiros, em um dado quadro social. Nesse sentido, a autorreflexão do investigador não deve estar direcionada apenas aos mecanismos de produção textual, mas no imbricamento deles com as relações de poder, com os aspectos políticos que marcam e demarcam o espaço das práticas culturais.

Com efeito, o que nos interessa destacar nas soluções propostas pela antropologia pós-moderna, é justamente essa demanda crescente por autoconsciência e autorreflexividade que, para Daniela Versiani (2002), ao estudar a confluência entre a etnografia e a literatura, é sintomática de uma modificação substancial na orientação da epistemologia contemporânea, que envolve não apenas antropólogos, mas também artistas, críticos culturais e literários, escritores e demais pesquisadores da cultura.

4.2 Da *linguistic turn* a *reflexive turn*: a aporia como caminho e a sedução das pedras

Áporo

*Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:
em verde, sozinha,
antieuclidiana,
uma orquídea forma-se
Drummond*

Pode-se entender como “virada reflexiva” essa disposição à autocrítica metodológica e ao monitoramento apurado dos próprios esquemas interpretativos que, inicialmente, foi encabeçada pela antropologia pós-moderna. Daí a sua designação como “meta-antropologia” ou “antropologia reflexiva”, mas que se estendeu como sintoma maior de toda uma sensibilidade epistemológica contemporânea, comprometida com a superação das formas monológicas e dicotômicas da construção dos saberes, com a desarticulação das falsas antinomias

e com a consolidação de uma postura responsável e democrática em relação a todos os participantes envolvidos nas práticas investigativas. Essa tomada de consciência crítica em relação ao efeito performativo das ações, que envolvem os sujeitos e suas comunidades na produção de conhecimento e saberes, reivindica, segundo Daniela Versiani (2002), o fortalecimento da dimensão ética e da responsabilidade política no acercamento do outro.

Assim, o parâmetro que nos resta, a meu ver, é o da ética. Uma ética que seja pautada pela predisposição do pesquisador ao diálogo, à interlocução que permite a negociação de sentidos. O desejo pela interlocução e a sua efetiva realização exigem, contudo, duas atitudes por parte do pesquisador, seja ele comparatista, teórico da literatura ou crítico. Duas atitudes que associo a uma conduta ética: **a explicitação de pressupostos e uma intensa e incansável postura auto-reflexiva.** Explicitação de pressupostos e auto-reflexão, portanto, parecem ser dois caminhos necessários ao pesquisador contemporâneo da cultura interessado na interlocução com seus pares e disposto a abandonar perspectivas teórico-críticas monolíticas e fechadas em torno de parâmetros de gosto considerados inegociáveis (VERSIANI, 2008, p. 20, *grifo nosso*).

Pensar em estratégias alternativas para a produção de conhecimento, nesse sentido, pressupõe que, em suas atividades, pesquisadores da cultura, críticos e teóricos literários estão subsumindo políticas de leitura, por meio das quais produzirão discursos, materializados em textos que, por sua vez, conformarão outras práticas, valores e conceitos. Daí ser imprescindível manter uma postura autorreflexiva, tão disposta a prestar atenção na palavra do outro, quanto em explicitar, o quanto for possível, os próprios pressupostos filosóficos, políticos e estéticos, subjacentes às escolhas teóricas. Além disso, a autorreflexividade também diz respeito a atenção dispendida na construção intersubjetiva da própria subjetividade do pesquisador “circunstanciada por trajetórias intelectuais e pessoais singulares, através da inserção em diferentes grupos socioculturais, do imbricamento de curiosidades teóricas e escolhas racionais, afetivas e até mesmo casuais e contingenciais” (VERSIANI, 2002, p. 71).

Contudo, em conformidade com o exposto até aqui, o tipo de reflexividade que se projeta da antropologia pós-moderna para as ciências humanas não se confunde com o conceito de reflexividade cognitiva da modernidade, proposta por Beck e Giddens (1997). Em seu ensaio *A reflexividade e seus duplos* (1997), Scott Lasch aborda os conceitos de reflexividade e os postulados teóricos que subjazem a proposta dos referidos autores, assinalando a presença de um individualismo

exacerbado e uma ideia de coletividade fundada na atomização e autonomização do indivíduo. Para o autor, a modernidade reflexiva, como colocada por Giddens (1997), corresponde ao estágio da modernização em que o sujeito se liberta das entidades coletivas abstratas como família, justiça, igreja, ou seja, com o recrudescimento das estruturas de classe, e conquista a prerrogativa da auto-organização das narrativas de vida, por meio, por exemplo, da escolha de padrão de consumo e participação em muitos coletivos diferentes. Assim, o controle heterônomo das estruturas sociais passa a ser exercido em nível individual, como autocontrole, possibilitando a ampliação das oportunidades de emancipação do sujeito frente aos condicionantes do sistema social, sendo a autorreflexividade uma espécie de caminho do indivíduo rumo a si mesmo. Nesse sentido, argumenta Lasch (1997), o sentido de reflexividade da antropologia e da sociologia de Giddens confrontam-se:

A reflexividade, no sentido de Bourdieu e dos antropólogos, opera em um terreno inteiramente diferente daquele da reflexividade cognitiva (Beck, Giddens) e da reflexividade estética (Adorno, Nietzsche). Tanto na reflexividade cognitiva quanto na estética, pressupõe-se a existência de um sujeito - fora de um mundo - para quem o mundo é (conceitual ou mimeticamente) mediado. A antropologia reflexiva acarreta o rompimento com o objetivismo, com o realismo de Lévi-Strauss e com o funcionalismo e, em vez disso, uma fusão parcial de horizontes com o mundo de "referentes" de cada um. Isto significa aprender por meio do *habitus*, de raízes similares ao *habiter*, em que a verdade não é conceitual nem mimética, mas se torna evidente através de práticas compartilhadas. A antropologia (e a sociologia) reflexiva tem o sentido de entendermos nossos próprios conceitos, não como categorias, mas como esquemas interpretativos, como predisposições e orientações, como nossos próprios hábitos. A ciência humana reflexiva depende da emergência de uma tradução entre nossos esquemas e os esquemas de nossos referentes. Implica que entendamos reflexivamente que nossos "conceitos" são apenas outro conjunto de esquemas privilegiados (por um acidente do Ocidente). **Por isso, a noção de reflexividade aqui é o pólo oposto daquela de Beck e Giddens. Para Beck e Giddens, ela tende a pôr em suspensão o mundo da vida para chegar a formas sujeito-objeto individualizadas de conhecimento social.** Para a antropologia reflexiva, essa noção põe em suspensão o conhecimento sujeito-objeto, situando aqueles que conhecem em seu mundo existencial (LASCH, 1997, p. 234, *grifo nosso*).

A condição reflexiva do conhecimento contemporâneo, oriunda do debate antropológico, não conecta a desmobilização das "grandes narrativas" ou a dissolução da força coercitiva das instituições ao aprofundamento do atomismo e à radicalização do individualismo pela atribuição de uma suposta liberdade outorgada ao sujeito em face às estruturas, mantendo intacta a antinomia moderna indivíduo/sociedade. Ao

contrário, a reflexividade de que trata Clifford (1998) refere-se à explicitação do caráter intersubjetivo, circunstanciado, textual e limitado de todo conhecimento. A opção por modelos dialógicos de registro da pesquisa que evidenciem as marcas do contexto performativo, em que ocorreu a situação enunciativa, travada entre os sujeitos, deve-se, sobretudo, à consciência da indistinção nítida entre sujeito e objeto da pesquisa e os valores sociais, culturais, afetivos e ideológicos das comunidades que integram. Trata-se de uma reflexão encetada pelo reconhecimento da performatividade das práticas do saber que constroem e refletem sujeitos e objetos, simultânea e inter-relacionalmente. É um voltar-se sobre si, uma autorreflexão que, contudo, não visa reforçar a autonomia individual, ao contrário, ressalta a base interacional, coletiva e social da experiência humana. Denilson Lopes, em *O homem que amava rapazes* (2002, p.04, *grifo nosso*), descreve esse paradoxo produtivo de buscar em si a saída de si mesmo:

Acreditei profundamente que a crítica autobiográfica, como a auto-etnografia, **fosse a forma mais eficiente de transitar de uma experiência individual para uma coletiva**. A fragilidade do sujeito que pesquisa e critica se traduz em formas de escrita que não digam dessa fragilidade como uma limitação, mas expressem sua singularidade. Não que entenda que a experiência dispense qualquer reflexão teórica, seja transparente, autêntica. Ainda que seja imediata na percepção, a experiência traz uma estória, uma verdade, não a verdade e é sempre mediada por discursos sociais. A experiência, lembrando Joan Scott, não é origem de explicação, evidência autorizada, mas o que buscamos explicar, sobre o qual se produz conhecimento, que nos diz que é importante refletir sobre quem fala. [...] A experiência tem por função retirar o sujeito de si mesmo, de fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida, ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. Há uma constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é, sobretudo fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo. A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora.

Por outro lado, é um engano pressupor que, somando o resultado dessas experiências autorreflexivas individualizadas seja possível chegar a um todo, relativamente coerente, a partir do qual se possa apreender alguma unidade cultural. Isso porque, se a objetividade é negada como forma hermenêutica do mundo, por outro lado, a agregação das perspectivas subjetivas também não pode reconstituir a organicidade cultural perdida, uma vez que nenhum indivíduo, seja investigador ou investigado, pode capturar em sua existência a totalidade de sua cultura, ainda que não possa subsumi-la. Pois, para o conhecimento pós-moderno essa integralidade é

uma mera projeção metonímica, não havendo a possibilidade de se agrupar sob um mesmo invólucro um grande contingente de fenômenos distintos.

Propostas como estas, formuladas pela antropologia e desenvolvidas pelos Estudos Culturais, podem soar aporéticas sob a lógica da objetividade científica tradicional, no entanto, constituem o caminho preferido da pós-modernidade para causar fraturas nas dicotomias e convicções dos chamados “metarrelatos”, ou das grandes narrativas fundadoras do Ocidente. O traço distintivo da pós-modernidade, conforme arrisca Scheel (2009), é o gosto por esses *nós teóricos* e pelas contradições capazes de tensionar os limites convencionais dos objetos e instaurar ambivalências nos sentidos solidificados das práticas de saber. Nesse sentido, para o autor, o pensamento pós-moderno é dialético, mas longe do sentido tradicional de estimular um movimento histórico linear rumo ao futuro, tampouco de propor alguma emancipação por meio da resolução dos conflitos, da síntese: “A diferença é que a dialética pós-moderna não admite a síntese, tão cara aos grandes sistemas de pensamento que conhecemos, privilegiando a *exposição das aporias* que caracterizam o mundo contemporâneo” (SCHEEL, 2009, p.182).

A aporia, para Derrida (2009), é a própria condição de possibilidade para o pensamento. Quando se nega o caráter aporético, conforme o fez a história metafísica das ideias ocidentais, restringe-se o pensamento a um modelo lógico inserido dentro de uma filosofia do sujeito. Todo sistema conceitual é formado por contradições ou elementos irreduzíveis que não se deixam capturar pela lógica classificativa dicotômica, os chamados *indecidíveis*⁴¹. Dar visibilidade a essas linhas de fuga que minam o fechamento tradicional de um sistema, optando por explicitar as contradições de base que sustentam qualquer pensamento, são opções que compõem o quadro epistemológico pós-moderno. Contudo, tal exposição, explicita Scheel (2009), é sempre acompanhada por um alto grau de reflexão e autoconsciência, articulada a uma postura teórica crítica, e sem nenhuma pretensão de demonstrar soluções na forma de uma síntese dialética das contradições.

No capítulo II, iniciamos o acercamento teórico da autorreflexividade a partir dos postulados da filosofia romântica alemã de Fichte. O argumento basilar do filósofo

⁴¹ Nas palavras de Derrida, os indecidíveis são unidades de simulacro, falsas propriedades verbais, nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na, opõem-lhe resistência, desorganizam-se, mas sem nunca constituírem um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa (DUQUE-ESTRADA, 2002, p. 13).

alemão era a proposta de fundamentação de um modelo autorreflexivo de pensamento, desconectado da ideia de uma ontologia descritiva, centrada na identificação de apriorismos e substratos anteriores ao processo de construção do conhecimento, mas que garantisse a coerência e a estabilidade do raciocínio, por meio da indissociabilidade entre o conteúdo do saber produzido e o seu ato produtor, ou seja, eliminando as chamadas “contradições pragmáticas”. Assim, se por um lado a autorreflexividade como apresentada por Fichte já sinaliza a eleição de uma perspectiva performativa na produção do saber, por outro, ainda se encontra ligada ao postulado moderno de purificação do modelo pela eliminação das aporias e contradições, indicativas da complexidade irreduzível dos fenômenos. É a pós-modernidade epistêmica que se encarregará dessas pedras que foram eliminadas do caminho, para que ele parecesse mais transitável.

Enfim, pode-se dizer que essas pedras nunca foram tão interessantes como hoje, a ponto de serem mais importantes, muitas vezes, que a própria vontade de chegar. Talvez porque não se acredite mais que se possa chegar a algum lugar por esses caminhos, ou porque se optou por habitar a própria estrada.

CAPÍTULO V

5.1 Da representação à performatividade, da poética à política: deslocamentos pós-modernos no espaço cultural contemporâneo

É durante esse retorno, essa pausa, que Sísifo me interessa. Um rosto que pena, assim tão perto das pedras, é já ele próprio pedra! Vejo esse homem redescer, com o passo pesado mas igual, para o tormento cujo fim não conhecerá. Essa hora que é como uma respiração e que ressurgue tão certamente quanto sua infelicidade, **essa hora é aquela da consciência**. A cada um desses momentos, em que ele deixa os cimos e se afunda pouco a pouco no covil dos deuses, ele é superior ao seu destino. É mais forte que seu rochedo. **Se esse mito é trágico, é porque seu herói é consciente.**

Albert Camus

Albert Camus (1997), em *O mito de Sísifo*, comenta que, ao carregar a pedra montanha acima, envolvido e imerso em sua tarefa absurda, Sísifo é quase tão pedra quanto a própria pedra. É só após ver a pedra rolando montanha abaixo que toma consciência de todo o seu trajeto. Entretanto, agora é um outro Sísifo que observa o seu próprio percurso, capaz de reconhecer a agônica inocuidade de seu esforço. Capturemos esse instante da imagem mítica para pensar, metaforicamente, certa configuração atual do pensamento estético e artístico que se convencionou designar como pós-modernismo. O que se articula sob esse polêmico invólucro, podemos dizer que, de um modo resumido, são as mesmas contradições, aporias e paradoxos da modernidade, enfim: os mesmos caminhos modernos que conduzem o sujeito “morro acima”, porém revelados pelas lentes autoconscientes de um Sísifo que reconhece o percurso montanhoso, a impossibilidade de abandoná-lo e a obrigação de refazê-lo continuamente. E mais: paradoxalmente, aí está o seu alívio: a consciência de que o *nonsense*, que atravessa a sua narrativa, também envolve a própria existência de montanhas e deuses, alinhando-os, em certa medida, numa mesma dimensão de despropósito. Assim, se antes o castigo era o eterno retorno ao mesmo gesto, agora ele se torna o pressuposto de uma prática que visa arrancar a diferença da repetição, reivindicando a liberdade de ressignificar todo o trajeto e todo o empenho. É a vingança de Sísifo.

É nesse sentido que, esclarece Hutcheon (1991), na pós-modernidade, a discussão deve ser deflagrada a partir do próprio prefixo do termo. Para a autora, o prefixo “pós” sinaliza, ao mesmo tempo, uma relação de dependência e de independência em face daquilo que o precedeu cronologicamente e que possibilitou a sua existência. Não se trata de um rompimento com a estética moderna, tampouco de

uma cooptação irrestrita dos seus propósitos, mas de uma relação vacilante e contraditória, em que o questionamento se sabe “totalmente dependente daquilo que é por ele questionado”.

O pós-modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas não destrói. Ele reconhece a necessidade humana de estabelecer a ordem, e ao mesmo tempo observa que as ordens não passam disso: elaborações humanas, e não entidades naturais ou preexistentes. [...] Parte de seu questionamento envolve um revigorante repensar sobre margens e fronteiras, sobre o que não se enquadra na noção de centro, elaborada pelo homem. Essas interrogações sobre o impulso em direção à uniformidade (ou à simples não-identidade) e à homogeneidade, à unidade e à certeza dão lugar a uma consideração sobre aquilo que é diferente e heterogêneo, aquilo que é híbrido e provisório. Não é uma rejeição dos primeiros valores em favor destes últimos; é um repensar de cada um à luz dos demais (HUTCHEON, 1991, p. 66).

Pós-modernismo, por esse viés, não remete a um atributo temporal capaz de acomodar, em um conjunto estável, a produção artística contemporânea, ou um indicativo de superação temporal dos postulados estéticos modernos. Hutcheon (1991) é bastante enfática ao afirmar que o designativo não se refere, necessariamente, à totalidade das criações artísticas do presente, mas confere identidade a um conjunto de práticas estéticas que, resumidamente, são “fundamentalmente contraditórias, deliberadamente históricas e inevitavelmente políticas” (ibid, p.20). Além disso, carregam uma marca autorreferente, herdada do modernismo experimental, mas atravessada por um senso crítico e cético, por um questionamento que não se restringe ao passado, envolvendo também as convenções do presente. Nesse sentido, o pós-modernismo é “poder, ao mesmo tempo, incorporar autoconscientemente e, com a mesma autoconsciência, contestar esse modernismo do qual se origina e ao qual deve até sua existência vocabular” (HUTCHEON, 1991, p. 77).

Em o *Discurso Filosófico da Modernidade*, Jünger Habermas (2000), ao sondar os desdobramentos do processo de modernização experimentados durante as décadas de 50 e 60, aponta antecipadamente esses mesmos traços distintivos que se tornarão descritores essenciais do conceito de “pós-modernismo”:

A investigação desenvolvida [...] sobre a modernização criou as condições para que a expressão ‘pós-moderno’ pudesse circular também entre os cientistas sociais. Em face de uma modernização que se move por si própria e se autonomiza em sua evolução, o observador social tem razões de sobra para se despedir do horizonte conceitual do racionalismo ocidental em que surgiu a modernidade.

Porém, uma vez desfeitas as relações internas entre o conceito de modernidade e a sua autocompreensão, conquistadas a partir do horizonte da razão ocidental, os processos de modernização que prosseguem, por assim dizer, automaticamente, podem ser relativizados desde o ponto de vista distanciando do observador pós-moderno (HABERMAS, 2000, p .5-6).

O pós-modernismo é, sobretudo, uma forma de autorreflexividade estética contemporânea, um modernismo consciente de suas contradições, sem nenhuma vontade de escamotear seus paradoxos, ao contrário: coloca-os à mesa, explicitando-os, esmiuçando-os, por meio de incessantes revisitações e releituras. Tais preceitos estão consubstanciados, mais especificamente, nas relações que os pós-modernos estabelecem com a tradição (passado) e nos compromissos que assumem com o seu próprio contexto (presente). Subjaz a essas formas culturais, segundo Arthur Danto (2012), a capitulação perante qualquer pretensão de ruptura ou negação da ordem estética pretérita, em função de um projeto futuro. No lugar de uma arte nova e revolucionária, os artistas optam pelo reconhecimento aberto e sistemático de sua dívida com a tradição, reivindicando a liberdade de jogar com o já-dito, usando formas tradicionais de expressão da arte contra si mesmas, conectando-as a uma realidade completamente diferente da que foram concebidas, tergiversando até que digam algo que nunca antes disseram. Vinculada à ideia de subversão da ordem anterior, a noção de originalidade, tida como sinônimo de "geração espontânea", recua em favor da predominância de conceitos como *intertextualidade*, *citação* e *pastiche*, sendo que a concepção de um texto inovador tende a reconhecer mais a sua capacidade de revitalizar ou exorcizar a tradição instaurada do que em subsumi-la.

“From discovery to invention, from coherence to complexity, and from poetics to politics”⁴², conforme resume Mark Currie (2010, p. 03), constituem também este eixo de deslocamentos importantes que identificam as operações pós-modernas no conjunto das orientações estéticas em projeção crescente, a partir da década de 80. Como vimos no capítulo anterior, a primeira modificação substancial – da descoberta à invenção – integra uma tendência mais ampla da sensibilidade epistemológica contemporânea. Trata-se da passagem de uma prática científica ou artística, orientada à “descoberta” ou ao reconhecimento de uma realidade apriorística e sua, posterior, transposição integral ou representação fidedigna na forma de registro

⁴² Da descoberta à invenção, da coerência à complexidade, da poética à política. (Tradução minha).

adequado, para uma adesão aos postulados que enfatizam a dimensão inventiva e performativa de toda a atividade humana, atravessada pela linguagem, na constituição de seus sujeitos e objetos de referência. É a marca do deslocamento do conceito de representação rumo à noção de performatividade, que aproximou as fronteiras entre os processos sociais de atribuição de sentidos e os processos específicos de significação textual da narrativa (literária ou não). Assim, se por um lado as ciências humanas assumem sua condição de constructos de linguagem e o compartilhamento de estratégias textuais similares as da ficção⁴³, flexibilizando, com isso, noções sedimentadas como verdade e objetividade, por sua vez, a ficção assume a sua dinamicidade discursiva, seu caráter atuante enquanto ato de linguagem, desmobilizando a hierarquia tradicional que a submetia à mera reprodução de uma ordem social prévia e a conformava à nulidade e à inoperância efetiva perante o real, ainda que tenha sido sacralizada por parte da cultura moderna.

O maior legado do pós-modernismo, argumenta Hutcheon (1991, p. 15), é a consciência de que “todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido”. Nenhuma atividade artística é incólume aos embates estéticos e ideológicos que circunscrevem seu campo de ação, como também não é mera porta-voz de questões do seu contexto cultural, mas ela própria constitui uma questão para esse contexto, atuando como uma força discursiva, como um *dizer que é fazer*, ou seja, sempre munida de “força locutória”, potencialmente capaz de suscitar “efeitos perlocutórios” (AUSTIN, 1990), estimular sensibilidades e fornecer signos articuladores de subjetividade e sentido. A explicitação das relações entre poder, conhecimento e linguagem, aponta Hutcheon (1991), torna-se ponto obsessivo, tanto na constituição dos artefatos da pós-modernidade, como nas suas abordagens hermenêuticas que não prescindem da ideia de que não há sentidos ocultos a serem decifrados sob a

⁴³ Esse é o principal argumento desenvolvido pelo filósofo alemão Hans Vaihinger em *Philosophie des Als Ob*, ou seja, *A filosofia do como se*. Para Vaihinger (2011), as nossas pressuposições teóricas guiam a nossa prática, e não é a coincidência desses pressupostos com alguma exterioridade (real) que faz com que eles obtenham legitimidade, mas sim o trabalho lógico, ficcional e criativo empenhado na direção de provar a validade das conexões efetuadas por meio do raciocínio empenhado em explicar determinado fenômeno é que garante a existência desse fenômeno. É um agir *como se fosse* para ver *como é*. A iniciativa científica, para Vaihinger (2011), sempre parte de uma ficção provisória, conhecida como hipótese, que orientará o trajeto do raciocínio a ser mobilizado na produção de conhecimento do objeto que se pretende explicar. As conexões estabelecidas entre os eventos observados serão sempre parte de um processo fabulativo, uma narrativa criada para legitimar o raciocínio empreendido e o resultado obtido.

aparência uniforme do texto. Nada há para ser descoberto, senão o inventado. Porém não se trata de uma criatividade indeterminada, pois toda construção de sentidos envolve sujeitos vinculados a contextos social, cultural e historicamente localizados. Daí ser indispensável, argumenta Eagleton (1983, p. 205), o exame das condições de produção de todo ato enunciativo ou "tipos de efeitos que os discursos produzem, e como os produzem", por meio da "localização" institucional, histórica, política e social e das restrições, coerções e limitações que este "lugar de fala" impõe aos "sistemas discursivos e culturais (isto é, internos) que estimulam e assimilam a produção literária".

Esse deslocamento da **poética à política**, na pós-modernidade, está associado ao enfraquecimento da confiança acadêmica na noção marxista de ideologia como "falsa consciência" que, segundo Eagleton (1986), identificava atuação política apenas em relação à estratificação econômica dos segmentos sociais em luta para adotar uma concepção de ideologia "como um processo geral de produção de sentido, [...] todas as práticas sociais (inclusive a arte) existem na ideologia e por meio da ideologia e, como tal, a ideologia passa a significar as formas nas quais aquilo que dizemos e em que acreditamos se liga à estrutura de poder" (HUTCHEON, 1991, p. 221). O que também é reforçado, na visão de Currie (2010), pela solidificação das teorias pós-estruturalistas no âmbito dos estudos literários e culturais, em especial, no tocante à desconstrução derridiana que, se a princípio aparentava certo "conservadorismo" ou formalismo em face ao ativismo político das leituras marxistas, logo é absorvida em seu maior ponto de convergência com a crítica materialista: o desmascaramento dos diversos tipos de ideologia.

À denúncia obstinada da "falsa consciência" e dos mecanismos de reprodução ideológica das "grandes instituições", a leitura desconstrucionista propõe a sistemática e até obsessiva elucidação da lógica binária e das falsas dicotomias que orientam a produção de conhecimento moderna e que atuam, não somente por meio das já reconhecidas formas de poder institucionalizadas, mas também pela naturalização de hierarquias e privilégios que atravessam as mais diversas formas de relações sociais e culturais e se inscrevem em seus discursos e se solidificam a partir deles. A pós-modernidade, como a entendemos, afirma Wibrow (2003), é herdeira desse corolário teórico que consiste em desmobilizar, sistematicamente, as oposições categóricas que sedimentaram as práticas artísticas e culturais em pares como alta e baixa cultura,

cultura erudita e cultura de massas, arte e vida, o estético e o político, o literário e o não-literário, teoria e criação, crítica literária e escrita literária. Fazem parte desse arsenal as estratégias de exploração incansáveis dos limites e fronteiras instituídos pelas crenças científicas, estéticas e políticas da modernidade, que transformam a prática artística pós-moderna em um tipo de experiência de *limitrofia*, conforme propõe Derrida (1999), uma cultura fronteira que se avizinha dos limites e se alimenta deles, sendo moderna e distanciada do moderno, estando dentro e fora das instituições, conservando e transgredindo fronteiras entre gêneros, modelos, regras artísticas:

A *limitrofia*, eis aí pois nosso tema. Não apenas porque se tratará do que nasce e cresce no limite, ao redor do limite, mantendo-se pelo limite, mas do que *alimenta* o *limite*, gera-o, cria-o e o complica. Tudo o que direi consistirá sobretudo em não apagar o limite, mas em multiplicar suas figuras, em complicar, em espessar, em desfazer a linearidade, dobrar, dividir a linha justamente fazendo-a crescer e multiplicar-se (DERRIDA, 1999, p. 58).

À coerência das classificações modernas, advindas da supressão das aporias e dos processos de purificação dos objetos do saber, o pós-modernismo impõe a complexidade, a contradição e o paradoxo, à unidade de sentido se colocam os vazios, as lacunas, as sobreposições. Como vimos, no capítulo III, a autoconsciência ficcional moderna, mesmo disposta a oferecer um tipo de narrativa que já não ocultava o próprio relativismo e o conflito de perspectivas, ainda não renunciava a um ideal de arte transcendente, capaz de fornecer algum sentido coerente, alcançável através do rompimento com a superficialidade caótica do mundo. Já a articulação pós-moderna:

Han renunciado a ese sentido, y que aprovechan cualquier oportunidad para reafirmarse en su opinión de que es el hombre el que se empeña en crear una apariencia de orden con la ayuda de una serie de estructuras mentales (paradigmas o «patterns») que en un principio parecen ayudarle a interpretar el mundo, pero que a la larga simplemente le impiden ver todo aquello que no quiere ver: el hecho de que el desorden es una parte consustancial de la realidad y de que por ello mismo es preciso integrarlo en los propios procesos de creación e investigación estética. Y es que, desde el punto de vista postmoderno, resulta evidente que los modernos aún desgastaron demasiado tiempo y demasiadas energías resolviendo contradicciones que eran irresolubles (WIBROW, 2003, p. 65).⁴⁴

⁴⁴ Têm renunciado a esse sentido, e aproveitam todas as oportunidades para reafirmar a sua opinião de que é o homem que se esforça para criar uma aparência de ordem, com a ajuda de uma série de estruturas mentais (paradigmas ou "padrões") que, num primeiro momento, parecem ajudá-lo a interpretar o mundo, mas que, simplesmente, impedem-no de ver qualquer coisa que não quer ver: o fato de que a desordem é uma parte inerente da realidade, e por isso é necessário integrá-la em seus próprios processos de criação e investigação estética. Do ponto de vista pós-moderno, é evidente que os modernos gastaram muito tempo e muita energia resolvendo contradições que eram insolúveis.

No entanto, não se trata da simples afirmação da irredutibilidade de um mundo fragmentado e pulverizado em inúmeras perspectivas autônomas e irreconciliáveis, mas do reconhecimento de que está na hora de lidar com o fato de pertencermos a uma realidade complexa e dinâmica, em que não cabem mais interpretações objetivas e narrativas totalizantes. Para a consciência pós-moderna, qualquer ato de linguagem, manifestação artística ou criação estética que não se pretenda ingênua ou politicamente dissimulada deve buscar formas, mais ou menos diretas, de comunicar a relatividade de seu discurso, a sua filiação teórica e suas dívidas com a tradição, além da provisoriedade de suas assertivas. Daí o mister em enfatizar o próprio contexto de enunciação, o lugar de fala, que reverbera nas formas ficcionais desse conjunto, como modo de ressaltar a consciência acerca do inevitável comprometimento social e político de cada voz, do alcance limitado de cada perspectiva representada. Multiplicam-se assim, na literatura, narradores suspeitos, duvidosos e ambíguos ou narradores-escritores às voltas com o dilema da escrita e que não se atrevem a falar do outro sem antes demarcarem, explicitamente, a sua conflituosa condição de autor:

Hoje – cada vez mais -, os escritores realizam o processo inverso, interferem na narrativa de modo a ressaltar a presença daquele que fala, localizando-o em seu contexto e prerrogativas. Pretendem em seu afã autodenunciador, que o leitor tropece em juízos alheios, esbarre nos próprios preconceitos, que ele estreite os olhos para enxergar melhor, percebendo que também inventa aquilo que não consegue distinguir. A consciência de que toda obra é artifício e de que toda perspectiva deforma exige do leitor o reconhecimento da intermediação, sem o quê o jogo narrativo não pode começar (DALCASTAGNÉ, 2012, p, 94).

Por outro lado, narradores suspeitos exigem leitores compromissados. Uma vez que se descentraliza o eixo da produção de sentidos textuais da intenção autoral para a amplitude do circuito enunciativo, o que temos não é o enfoque no leitor e na sua suposta irrestrita liberdade interpretativa, mas no ato dialógico efetivo que nunca prescinde de interlocutores ativos. Se toda decisão estética pressupõe um compromisso ético com a relativização da verdade narrativa e a multiplicidade de perspectivas, o processo interpretativo, por sua vez, implica, na mesma medida, o reconhecimento do leitor acerca da diversidade de leituras, virtualmente possíveis de um texto, assim como seu comprometimento na consideração das circunstâncias históricas, sociais, políticas que atravessam o discurso artístico e literário.

A opção sistemática do autor pela demarcação do seu lugar de fala, pela denúncia insistente da artificialidade da narrativa, ou seja, a autoconsciência explícita da ficção, demanda, na mesma proporção, a clareza do leitor acerca das condições sociais e políticas que circunscrevem a sua própria leitura. É muito comum, portanto, argumenta Hutcheon (1991, p. 91), que a ficção pós-moderna transforme o “receptor num participante brechtiano, alertando-o de que faz parte, autoconscientemente, do processo de formação do sentido”. Assim, por um lado, se essa multiplicidade, por vezes contraditória dos pontos de vista que habitam as narrativas pós-modernas, as lacunas e vazios deixados na tessitura da trama, os narradores hesitantes e suspeitos exigem uma participação consciente e atenta do leitor, alertando para a questão ética e política que envolve a hermenêutica contemporânea; por outro lado, também permitem ao leitor desprender-se da normatividade do horizonte de expectativas canônicas de leitura, possibilitando uma maior valorização do horizonte da experiência subjetiva, afetiva e individual, que marcam o exercício de atribuição de sentidos a um texto.

Em síntese, o pensamento pós-moderno reivindica o constante e incansável automonitoramento e vigilância discursivos, porque reconhece a indissociabilidade entre as práticas estéticas e políticas e demonstra a consciência de que todo ato de linguagem atua, performativamente, o que não exclui nenhuma prática social e cultural e seus participantes da responsabilidade ética com a reprodução e ratificação de convenções, regras e modelos interpretativos. Não há nada mais problemático para escritores, artistas, críticos e pesquisadores, informados e formados por essa perspectiva, do que a presunção de objetividade, realismo, neutralidade ou isenção ideológica, e nada mais temível do que a reprodução ingênua ou desavisada de hierarquias opressoras, dicotomias excludentes e centros estruturantes. Nada mais ilusório do que a crença em subversões e rompimentos paradigmáticos ou sentidos ocultos em camadas profundas dos textos, nada mais desconexo do que a ideia de novidade ou originalidade que leva a dissimulação das filiações estéticas e teóricas. Nada mais arbitrário do que visões unilaterais, identidades monolíticas e a homogeneidade tirânica das narrativas totalizantes. Por fim, nada mais atraente e sedutor do que os limites, as fronteiras e os paradoxos constituídos pelas várias frentes da episteme moderna.

Perante este quadro, não é difícil imaginar as razões pelas quais a ficção, ou outras modalidades como o teatro e o cinema, produzidos a partir desse conjunto de pressupostos, recebem o prefixo *meta* e passam a designar, simultaneamente, uma prática cultural histórica e recente. A autorreflexividade é um fenômeno endógeno do próprio processo de modernização que permitiu, desde o seu exórdio, o exercício questionador das próprias premissas, por meio do distanciamento crítico e reflexivo, da ironia romântica, do *Tathandlung* de Fichte (1987), das ficções paródicas de Cervantes, do sarcasmo de Sterne, do jogo de perspectivas de Velázquez. Contudo, o pós-modernismo elevou a autorreflexividade e a autoconsciência ao paroxismo, revestindo-as de urgência política e tornando altamente recomendável a incorporação, no interior de toda produção, de um segundo discurso que, por meio de recursos formais, justifique, problematize e relativize o primeiro. Daí a forma metaficcional - um modelo diacronicamente reflexivo - ser reverenciada como a modalidade mais sensível aos anseios pós-modernos e suas necessidades de declarar, amiúde, posições discursivas e a ancoragem enunciativa de todo ato de fala.

As reações críticas a essa fratura provocada pelo pós-modernismo, ainda que com orientações diversas, compartilham a desconfiança diante do que consideram um niilismo exacerbado e um relativismo leviano, além de parecer reacionário para as vertentes marxistas ou panfletário para os setores mais tradicionais da crítica literária, por exemplo. A desconfiança também perpassa argumentos de filósofos e teóricos contemporâneos que veem no pós-moderno uma banalização de conceitos epistemológicos e um barateamento da concepção de ideologia para atender às demandas do novo modelo sócio-histórico, designado como “capitalismo tardio” por Jameson ou por “indústria cultural”, nos termos de Adorno. Das ciências sociais também ecoam suspeitas de que o direcionamento hermenêutico pós-modernista transforma todas as relações sociais em simples “realidades conversacionais” e todo o tecido social num “bailado de falas”, cuja substância não é, senão, discursiva e pública.

Uma apresentação mais ampla de todas as faces desse debate prismático e complexo foge ao propósito deste estudo. Contudo, cabe pontuar que o mesmo teor crítico direcionado aos postulados teóricos e políticos do pós-modernismo, como não poderia deixar de ser, afetam também a recepção dos textos metafissionais no campo literário. Conforme arrazoado no capítulo inicial, as desconfianças em relação à ficção

autorreflexiva encetam apreciações bastante controversas e, muitas vezes, contraditórias entre si. Se, por um lado, há denúncias de que a sua disposição em desmobilizar limites ou hierarquias, aproximando e mesclando artefatos canônicos de produtos da indústria cultural está atrelada ao impulso imperialista e estandarizador do capitalismo cultural (EAGLETON, 1986), por outro lado, abundam críticas de que as formas metaficcionalis são elitistas e excludentes por dramatizarem, em suas páginas, debates que só interessam ao mundo acadêmico. Afirmação esta que não deixa de fazer sentido quando se focaliza apenas as digressões teóricas e discussões críticas que os autores têm inserido, nas tramas, por meio de metacomentários e outras técnicas metalépticas, mas que pode ser, facilmente, problematizada, quando ampliado o olhar. Percebe-se que as formas metaficcionalis percorrem, tranquilamente, e com bastante aceitação, artefatos típicos da indústria cultural como filmes, séries e quadrinhos, ou mesmo obras canônicas com alcance público considerável como *O nome da Rosa* de Umberto Eco ou *Cem anos de solidão* de Garcia Márquez. Este último aspecto, no meu ponto de vista, pela sua ampla reincidência na discussão e pela sua razoabilidade, é capital para as análises da produção metaficcional do presente, em especial no campo literário brasileiro deste início de século. A relação complexa que se estabeleceu entre teoria e ficção, no bojo do pós-modernismo, parece estar sendo decisiva para a definição dos rumos da ficção, não apenas no Brasil. Sobre isso, trataremos na última parte deste trabalho.

5.2 A estética das pedras

No capítulo II, foi apresentado um esboço de formas possíveis de atuação do texto metaficcional, levando em consideração a necessidade de uma abordagem enunciativa que articulasse as distintas dimensões de qualquer ato de linguagem: o que se diz (locução), como se diz ou o que se faz ao dizer (ilocução), e os efeitos que emanam do ato enunciativo (perlocução). Em termos metaficcionalis, trata-se de estabelecer conexões entre o que a ficção diz de si mesma ou de qualquer aspecto do circuito ficcional (do ponto de vista temático) com os modos pelos quais se manifesta a voz ou instância autoral/metaficcional (interpelando diretamente o leitor ou relegando os comentários a outras vozes e revelando sua ação, através da

organicidade geral da obra), integrando isso ao aspecto perlocutivo, ao tipo de referencialidade que cada combinação demanda (se abre janelas para o exterior, forçando as fronteiras entre ficção/realidade ou se explora a especularidade, tensionando os limites e as convenções narrativas internas, promovendo uma espécie de autorreferencialidade mediada pelo leitor).

O conjunto de pressupostos teóricos problematizadores, que se designou como pós-modernismo, elegeu a metaficção como o modelo ficcional de maior afinidade e com um potencial elevado para lidar com suas demandas reflexivas, justamente por essa sua disposição em tratar dos paradoxos e aporias, postos à sombra pelas várias etapas do processo modernizador. O que denomino como **estética das pedras** é essa opção que, articulada à visão pós-moderna, privilegia como fonte criativa da ficção os limites, as fronteiras, os deslocamentos artísticos, literários, epistemológicos, tensionando as suas linhas de força e multiplicando as suas contradições.

O conto *Densidade* e o romance *Um Beijo de Colombina* de Adriana Lisboa (2004), rapidamente analisados nos capítulos anteriores, forneceram os parâmetros ilustrativos para a problematização inicial da metaficção e para a elucidação de alguns aspectos do seu funcionamento. Na sequência, a análise metaficcional do romance *Cordilheira* (2008) de Daniel Galera procura enfatizar, especificamente, as questões subjacentes à última parte da discussão teórica aqui realizada. Além desses romances, todos os que compõem a tabela exposta no capítulo I, compartilham, em maior ou menor grau de aproximação, a opção por um modelo metaficcional inclinado a explorar questões semelhantes.

5.3 Cordilheira: é possível viver a literatura e inventar a vida como ficção?

Cordilheira (2008) é o terceiro romance do jovem escritor Daniel Galera. Foi vencedor do *Prêmio Machado de Assis de Romance*, além de ser finalista do *Prêmio Jabuti* em 2009. A obra é o produto final de sua participação no projeto *Amores Expressos*⁴⁵ da editora Companhia das Letras, que arrematou autores brasileiros

⁴⁵ O projeto foi idealizado por Ricardo Teixeira e pelo escritor João Paulo Cuenca, e consistia na ideia de custear a estadia de um mês de dezesseis escritores brasileiros, em diferentes cidades estrangeiras, com o objetivo de produzir romances, cujo tema abordasse ou tangenciasse o “amor”. Durante este

em torno da proposta de uma produção ficcional ambientada em diversos cenários estrangeiros. Galera iniciou sua carreira com publicações diversas de contos e textos na internet, no período de 1996 a 2001. Foi colunista do *mailzine Cardosonline* (COL), durante estes três anos, e lançou seus dois primeiros livros pelo selo independente da editora *Livros do Mal*, fundada em 2001 por ele, Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla. Trata-se de *Dentes guardados* (2001) e *Até o dia em que o cão morreu* (2003), este foi reeditado, em 2007, pela Companhia das Letras, que também lançou seu segundo romance *Mãos de cavalo* (2006).

No ensaio *Daniel Galera. Profissão: escritor*, a professora Luciene Azevedo (2014), que se dedica ao estudo sistemático dos processos de inserção do escritor no campo literário brasileiro, observa o modo criterioso e calculado com que Galera manobra a sua imagem autoral e articula seus contatos com o público leitor. É notável, segundo Azevedo (2014), a capacidade do autor em gerir seu capital simbólico, ao equilibrar as demandas de mercado com a autonomia criativa, exigida pela atividade literária, e conciliar frentes tão dissonantes como o número de vendas e os prêmios literários.

Em linhas gerais, a urdidura de *Cordilheira* (2008) se desenvolve em Buenos Aires e em Ushuaia, na Terra do Fogo, Argentina, conforme exigências do projeto, e em São Paulo, onde são arrolados os fatos anteriores e posteriores à viagem ficcional. Através de uma estrutura bem elaborada, relata-se a trajetória da jovem jornalista e escritora Anita van der Goltz Vianna, cuja mãe faleceu por ocasião de seu nascimento, configurando uma ausência marcante na vida da garota, mas que foi, em certa medida, suprida pela presença afetuosa da figura paterna. Após a morte deste, a protagonista experimenta uma profunda crise emocional e existencial, além de um bloqueio criativo, que a leva a um intenso questionamento sobre o próprio projeto de vida. O primeiro livro publicado obteve um notável sucesso, no entanto, Anita sente-se desconfortável, não só com os compromissos que advêm da consagração e da fama, tais como entrevistas, eventos literários, o contato com o público, mas também com o fato de ter de lidar com um livro com o qual não se identifica e que a constrange.

período, os autores se comprometeram em manter um blog, em que descreveriam a experiência. O primeiro título a ser publicado foi o de Daniel Galera (Buenos Aires), seguido de *O filho da mãe*, Bernardo Carvalho, 2009 (São Petersburgo); *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, de João Paulo Cuenca, 2010 (Tóquio); *Estive em Lisboa e lembrei de você*, Luiz Ruffato, 2010 (Lisboa); *Do fundo do poço se vê a lua*, Joca Reiners Terron, 2010 (Cairo); *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, Sérgio Sant'Anna, 2011 (Praga); e *Nunca vai embora*, Chico Mattoso, 2011 (Cuba).

Instaurada a crise, a personagem-escritora interpreta o momento que vive como uma espécie de bifurcação existencial que a obriga a optar entre a literatura e a vida pessoal. Assim, aos 27 anos, considera abandonar a promessa de uma bem-sucedida carreira literária para experimentar uma existência prosaica, imaginada a partir do desejo obsessivo por uma maternidade redentora, projeto este que não encontra acolhimento tanto por parte de seu namorado Danilo, como de suas amigas, que consideram o plano um despropósito. O conflito se agrava após a tentativa de suicídio de uma amiga e do suicídio efetivo de outra. Um convite para participar da *Feira Internacional do Livro*, em Buenos Aires, apresenta-se como uma alternativa providencial para atenuar, provisoriamente, os impactos emocionais da sua encruzilhada existencial.

Na Argentina, durante a feira, a escritora conhece e se envolve emocionalmente com Holden, um misterioso fã argentino, que cultiva uma estranha obsessão pela personagem principal de seu livro, Magnólia. A obscuridade do argentino é acentuada pelo fato de pertencer, junto aos seus amigos, todos escritores, a uma espécie de seita lítero-filosófica, a *Conjuração Sagrada*, cuja finalidade é suprimir a vida real pela invenção literária. Holden e os seus companheiros escrevem ficção para que possam viver as vidas inventadas, assumindo a condição das suas personagens até as últimas consequências, inclusive a de programar a própria morte. Anita, ainda que cética em relação aos propósitos da seita, acaba envolvendo-se com Holden e com os rituais da congregação, que consistiam em reproduzir uma cerimônia sombria, espécie de rito de passagem, em que cada integrante fatalmente transcenderia a vida para viver a ficção do seu romance. Para concretizar seus desígnios, Holden precisaria da cooperação de Anita, em quem reconhecia apenas Magnólia, a protagonista do seu livro, que, em uma situação confusa, participa da morte do amante, atirado de um precipício junto ao mar. Nessa ciranda delirante, ambos reconhecem no outro a potencialidade recíproca para a concretização de seus propósitos obsessivos, tanto Holden pode servir a Anita em sua obstinada busca da maternidade, como ela pode vir a participar da execução do plano disparatado dele.

Assim posto, focalizando apenas o substrato fabular do romance, tem-se um enredo convencional com tons realistas, prevalecendo, na maior parte do tempo, os conflitos de ordem emocional e psicológica, que favorecem reflexões acerca da precariedade das relações pessoais e amorosas da contemporaneidade. No entanto,

subjaz à banalidade do relato uma sofisticada trama metaficcional, que alinhava com maestria a frugalidade dos fatos com reflexões literárias consonantes com a atual agenda de debates teóricos. Essa desenvoltura de Galera em tentar conciliar as linhas de força que tensionam o fazer literário contemporâneo e em buscar comunicação, tanto com um público mais amplo quanto com o reduto mais crítico, na visão de Azevedo (2014), foi o fator determinante para a rápida projeção de sua carreira, ainda que tal expediente constitua uma estratégia de alto risco, caso o tênue fio do equilíbrio não seja mantido. Sem dúvidas, contribui para o êxito do projeto toda a tendência, identificada aos propósitos pós-modernos, em explorar e tensionar os limites, as fronteiras e as incompatibilidades convencionais, em meio a qual, destaca-se a conveniência do modelo metaficcional pela sua capacidade de absorver e desdobrar paradoxos.

Conforme explicitado no capítulo II, na configuração geral dos esquemas metafissionais, sobressaem duas importantes formas de atuação discursiva no estabelecimento da referencialidade do ato ficcional, ambas pressionam as margens da convencionalidade textual e genérica, sejam elas internas (espelho) ou externas (janela). No caso de *Cordilheira* (2008), observa-se, mais uma vez, uma tentativa de equiparar as duas possibilidades, estabelecendo um jogo de equilíbrio de forças que pode convergir tanto para a exploração do limite vida/obra como para a investigação do rompimento dos marcos internos do relato. A primeira possibilidade se relaciona ao fato de, além da coincidência das viagens biográfica (autor empírico) e ficcional (personagem-autora), Daniel Galera ter mantido um blog⁴⁶, paralelo à escrita do romance, em que, junto a outros escritores, dedica-se à investigação de sociedades literárias secretas. O conjunto de pesquisas compõem uma seção denominada *Top secret*, em que o primeiro relato é do próprio autor, detalhando as relações entre a *Acéphale*, sociedade fundada por Georges Bataille nos anos 30, e o grupo liderado pelo escritor guatemalteco Jupiter Irrisari: *Los Títeres*, uma seita de adoradores de Thomas Bernhard. O escritor Jupiter Irrisari é o autor da epígrafe do romance: “Imaginar o inexistente é um ato de paixão pela vida, mas viver o imaginado requer um amor duradouro e, sobretudo, um compromisso” (GALERA, 2008, p. 3), além de ser, no romance, a inspiração da seita de Holden – *A Conjuração Sagrada*. Ocorre

⁴⁶ Top secret. *Blog da Editora Cosac Naify*. Disponível em: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=daniel-galera>.

que, diferente dos escritores citados na pesquisa do blog, Irrisari não existe, é um personagem elaborado aos moldes borgeanos ou de outros notáveis simuladores de verdades ficcionais, tais como Ricardo Pilgia e Enrique Vila-Matas. Todas as referências intertextuais de *Cordilheira* (2008) seguem a mesma orientação: aludem de modo dissimulado aos escritores canônicos como Cortázar e Borges e reverenciam figuras literárias ficcionais.

Em entrevista à revista *Fórum Virtual de Literatura e Teatro* (2011), Daniel Galera discorre a respeito da estratégia. O depoimento vale a transcrição integral, ainda que longa:

DB: Você explora em "Cordilheira" as fronteiras fluidas entre ficção e realidade, autor e personagem. O que o atraiu nesta temática, central em seu novo romance?

DG: Dois fatores me levaram a explorar essa temática. O primeiro foi minha própria experiência como autor de três livros publicados. As expectativas, os julgamentos e as confusões dos leitores acerca dos componentes biográficos de um conto ou romance sempre me chamaram a atenção e por vezes me atingiram de forma negativa, desde que comecei a publicar. Já em 1999, na época do e-zine Cardosonline, no qual publiquei meus primeiros contos, o interesse por esse tema me fez escrever um conto chamado "Manual para atropelar cachorros", onde minha intenção era provocar o leitor a se perguntar até que ponto aquele texto supostamente ficcional seria autobiográfico. Na verdade, o conto era 90% fictício, mas aconteceu o que eu esperava: a maioria dos leitores suspeitou que fosse em grande parte autobiográfico, de modo que recebi dezenas de e-mails de gente interessada em esclarecer se eu de fato tinha saído de carro na madrugada atropelando cachorros. Naquela ocasião, descobri a ânsia do leitor contemporâneo por legitimar a ficção por meio de pontes entre o texto e a biografia do autor, biografia essa que é em grande parte imaginada por esses mesmos leitores com base na própria ficção que leram. É decerto um sintoma cultural do nosso tempo essa credulidade voraz do leitor pela dimensão biográfica da ficção, que o leva a imaginar coisas e fazer interpretações quase sempre equivocadas sobre o texto e o autor. É triste, por um lado, porque indica um declínio do valor intrínseco da fábula, da autonomia da imaginação, um mundo onde o modelo narrativo dominante é o do reality show - que não deixa de ser interessante em si, porém não deveria ser paradigma para tudo mais. [...] lendo o romance do Javier Marias, decidi que meu próximo livro tocaria nesse tema e envolveria alguma espécie de intriga literária na qual a fronteira entre a vida e a ficção dos personagens se borrarasse de várias formas, intencionais ou não. Depois decidi jogar no meio disso alguns elementos metaficcionais, comentários irônicos sobre literatura, e a coisa foi se complicando. O resultado, a meu ver, é um romance que comenta e incorpora essas questões sem propor teses acabadas, exceto uma: a de que a interpretação que fazemos da nossa experiência, à qual damos o nome de "vida real", é também uma construção narrativa, não muito diferente da ficção (GALERA, 2011).

É notório, extra e intratextualmente, o propósito de criar um jogo de simulação que estimule o leitor a extrapolar os limites do texto e buscar as referências que, como iscas, estão cuidadosamente dispostas do espaço extratextual, e que, no entanto, não correspondem a outra coisa senão à própria ficção. Na esteira de Cortázar, o leitor de *Cordilheira* (2008) levanta os olhos das linhas da ficção para se descobrir dentro de outra ficção. Conhecedor das expectativas de seu público por forjar continuidades entre vida e literatura, Galera não só cria um embuste referencial, como também, por meio de uma ironia sutil, compõe uma espécie de *Quixote* bizarro: Holden, um escritor, mas que, é antes de tudo, um leitor paranoico e perturbado, cuja obsessão por Anita leva-o a insistir na despropositada ideia de que ela seja a incorporação da própria personagem Magnólia. Há também uma boa medida de sarcasmo diluído na ideia da literatura como um objeto de culto de uma “conjuração sagrada”, envolvida em rituais obscuros de legitimação de seus componentes, aficcionados em debates teóricos tergiversados e cheios de teses dogmáticas e disparatadas:

Perguntei que autores argentinos eles admiravam e recomendavam. Me perguntaram quais eu conhecia. Sabato, Borges, Casares, Piglia, Cortázar, Saer. Desdenharam de cada um deles. Comentei que esses caras eram sinônimo de literatura argentina pelo mundo afora. Vigo deu uma boa risada e depois declamou:

— Se você quer conhecer uma nação, familiarize-se com seus escritores de segunda linha: somente eles refletem sua verdadeira natureza. Os outros denunciam ou transfiguram a nulidade de seus compatriotas, e não podem nem irão situar-se à sua mesma altura. São testemunhas suspeitas.

— Quem escreveu isso mesmo? — perguntou Silvia.

— Cioran — disse Holden trocando um rápido olhar com Vigo, como se pedisse permissão para tomar a palavra. — E digo mais. Se você quer conhecer uma nação, não leia literatura. Nem uma página. Escritores de ficção têm pouco ou nada a dizer sobre seu país. Toda arte é egoísta, mas a literatura é a mais egoísta de todas. [...]

— Não acho que é isso que Cioran quis dizer — falei, mas não fui ouvida.

— Descasque qualquer bom escritor — Holden continuou, gesticulando — e você verá que, no cerne, ele apenas elabora tudo que gostaria de viver, as pessoas que gostaria de ser, o mundo como apenas ele enxerga.

— Acho que não dá pra ser tão radical — retruquei. — É possível escrever sobre os outros, sobre experiências que não nos dizem respeito, mas rendem uma boa história. Colocar-se no lugar dos outros.

— Covardes! — berrou Holden. — Só covardes escrevem assim. (GALERA, 2008, p. 56).

Contudo, o sarcasmo dissimulado e a ironia comedida são inseridos em pequenas doses, alternados com a verossímil angústia existencial e conflitos

psicológicos da protagonista, de modo que o autor consegue evitar que a narrativa desande para o burlesco e o caricato, nos momentos em que se desenvolvem os insólitos ritos da conjuração. Em meio a comentários e asserções suspeitas sobre o debate literário, assomam, em proporção semelhante, ponderações pertinentes e observações plausíveis:

Ele e seus amigos mostravam ser o tipo de gente que leva a literatura a sério demais, que só consegue pronunciar essa palavra como se ela tivesse inicial maiúscula. Oh, meu Deus, a Literatura. Usavam tanto essa palavra que ela já saía gasta de suas bocas. Dizem que uma mentira muitas vezes repetida acaba virando verdade. A conversa daquela turma me fazia pensar no inverso: não há verdade que não soe mentirosa quando proferida com ênfase e insistência demasiadas (GALERA, 2008, p. 56).

No plano estritamente diegético, mantém-se o jogo abissal entre os níveis narrativos, confirmando a atuação metaficcional, explicada no capítulo II, que promove efeitos de sentido por meio da tensão entre o dizer e o fazer, ou seja, entre o discurso da personagem e a ação autoral materializada na forma. A disposição dos blocos narrativos e alternância de narradores, em *Cordilheira* (2008), revelam a operação da chamada “voz metaficcional”, que, desde o início da trama, sinaliza a necessidade de relativização da perspectiva de Anita. O capítulo de abertura *Como Água*, apresenta uma voz narrativa heterodiegética (também extradiegética) com onisciência seletiva, focalizada no pai da jovem. Por meio dessa voz, nos é descrita a protagonista, em um estado de contemplativo, observando-se no espelho:

Adulta, Anita ainda tinha o hábito de pentear os cabelos sem necessidade e por intermináveis períodos. Aos vinte e três anos, era aos olhos do pai uma mulher culta bonita, porém um pouco introspectiva demais. Ou quem sabe introspecção não fosse o caso dela. Era sociável, não lhe faltavam amigos nem disposição para envolver-se em atividades coletivas. Mas de vez em quando parecia apagar enquanto olhava a vista de uma janela, uma rua, o mar, ou até mesmo uma parede. Contemplativa. Contemplava tudo longamente, inclusive a si própria, e era isso que fazia agora, penteando os cabelos. Antes de ela notar sua presença ali na porta, teve tempo de imaginá-la alguns anos no futuro, casada, com filhos, fazendo sabe lá o quê da vida — não parecia interessada em ser jornalista. Desde que tinha se formado, pensava apenas no livro que vinha escrevendo (GALERA, 2008, p. 8).

Em seguida, sem qualquer recurso de transição, um novo nível diegético é sobreposto com a mudança abrupta de narrador. Nessa sequência narrativa, a voz é autodiegética e a perspectiva de Anita passa a determinar a articulação do relato. A lacuna deixada em aberto pela passagem repentina de um bloco para outro, reforçada

pela alusão ao livro que a personagem escrevia, sugere a possibilidade de termos adentrado na própria ficção referida. A hipótese mantém-se em suspensão até o final desta sequência narrativa, quando um novo corte transfere a voz a outro narrador heterodiegético. O nível diegético comandado por Anita é o mais extenso, nele são articuladas as analepses explicativas que estabelecem as relações causais entre os fatos e a sua distribuição entre os núcleos espaciais (São Paulo e Buenos Aires), é também onde se desenrolam as principais ações da trama. Predominam no relato os tempos verbais do pretérito perfeito, além de locuções adverbiais que sinalizam haver uma pequena distância temporal entre a ação narrada e a ação vivida pela protagonista: “Fazia três meses que tinha parado de tomar pílula e cinco dias que tinha encerrado um relacionamento de quase dois anos [...]” (GALERA, 2008, p. 10). Essa disposição temporal é muito relevante, pois é através dela que se pode captar a perda gradual da clareza e nitidez do relato por parte da protagonista, conforme encurta-se a distância entre o narrado e o vivido. Como veremos, esse recurso está diretamente relacionado ao posicionamento da voz metaficcional em relação à temática central da obra: pode-se viver a ficção ou inventar a vida?

Ainda que cética e resistente aos propósitos de Holden e da Conjunção: “A literatura, para funcionar, não precisa manter certa distância da vida? Todo livro bom que lembro de ter lido tem essa tensão. É algo que *poderia* ser real” (GALERA, 2008, p. 60), Anita se deixa capturar pela possibilidade de uma troca, aceita incorporar sua personagem no ritual estabelecido por Holden, em função da expectativa de um filho. Em suma: concorda em viver a ficção dele para inventar a própria vida, mesmo que não acredite nessa possibilidade:

Pensei na vida que Holden levava e na ingenuidade quase irreal do que ele pretendia e tive pena dele e de sua existência de ficção. Ou será que eu estava enganada? Suas convicções eram realmente tão diferentes da vida de qualquer outra pessoa? Meus próprios objetivos não eram vistos por todo mundo como caprichos construídos sob a ilusão de absoluta legitimidade? Se, como eu acreditava, a compreensão que temos de nossas vidas não passa de uma narrativa, talvez Holden não fosse muito diferente de qualquer um. Ele estava em busca de uma equivalência perfeita entre o imaginado e o vivido. Eu não acreditava nisso. Há uma grande diferença entre o imaginado e o vivido, e o fato de eu atribuir um valor radicalmente maior ao segundo era a explicação mais provável para meu desencanto com minha própria escrita (GALERA, 2008, p.65).

A essa altura da trama, o leitor mais atento já pode observar que, em meio a fecunda rede de intertextualidade do romance, há referências especulares internas

que remontam à sequência narrativa inicial. Em diversas passagens, Anita confessa o desejo de ser narrada como a personagem de um livro desconhecido que leu em um café na capital argentina: “Duisa era de poco hablar y observaba todo a su alrededor, porque le gustaba mucho mirar la cordillera” (GALERA, 2008, p. 37). A semelhança notável com a descrição de abertura sinaliza que, de alguma forma, o desejo de Anita foi concretizado, ela foi descrita de modo semelhante ao da personagem. Tal menção não é gratuita, ela indica, entre outras possibilidades, que os propósitos da conjuração de transpor a ficção para a vida podem não ser um completo disparate ou que, pelo menos, as fronteiras entre elas não são intransponíveis. A ação da voz metaficcional com o espelhamento entre as partes problematiza as convicções da narradora, minando a confiança do leitor na verdade do seu ceticismo.

O decorrer da ação dissolve as questões secundárias, estreitando o foco narrativo nos preparativos do ritual de passagem de Holden, no Ushuaia – a Terra do Fogo, no qual a Anita deverá dramatizar Magnólia para que concretize os desígnios de sua ficção pessoal. Com a aproximação do ápice da trama, diminui também a distância temporal que separa a narradora do seu relato. No desfecho da sequência, Anita descobre que está grávida e, em meio a execução do ritual, sofre um aborto espontâneo. Holden se atira do penhasco sozinho. Nesse momento, ocorre outra alternância de narradores, a voz narrativa é retomada por uma consciência heterodiegética, focalizada em Danilo, já em São Paulo.

O pressuposto básico da autonarração ou do relato autodiegético é a existência de uma distância mínima entre o tempo da narração e o tempo do narrado. A confluência completa desses tempos inviabiliza o relato em primeira pessoa, pois suprime o distanciamento necessário para a articulação dos fatos em uma cadeia sequencial, ou seja, impede o funcionamento daquilo que Bakhtin (1997) identifica como *exotopia*, o excedente de visão que o autor-criador possui em relação a seu personagem e que lhe permite fornecer acabamento. É impraticável “viver” um personagem de modo deliberadamente ficcional, uma vez que isso implicaria em uma consciência criadora autônoma agir em total sincronia performática com a ação cotidiana. A dramatização de um personagem exige o controle consciente dos atos envolvidos na performance, e esta consciência, por sua vez, mantém naturalmente ativados os limites que separam a máscara da face. Essas fronteiras só serão

dissolvidas se a consciência em ato deixar de discernir a ficção da realidade. Contudo, neste caso, a ficção perde a razão de ser, podendo ceder espaço tanto à loucura como à convenção - uma ficção que pela repetição exaustiva, esqueceu-se da sua condição ficcional, adaptando a formulação nietzschiana. A condição básica para o sucesso da atuação ficcional literária, conforme vimos anteriormente pelo argumento de Iser (2002), é o seu processo de desnudamento ou o grau de explicitação com que informa aos seus leitores sua existência como ficção. Se suprimida essa condição, ela perde sua especificidade, correndo o risco de não ser reconhecida como tal.

A interrupção da narração de Anita, quando os tempos de enunciado e enunciação confluem, no exato instante do rito final da conjuração, parece fornecer uma resposta teórica a essa questão, materializada na própria forma. O recado está dado, em tese não há possibilidade de equivalência entre vivido e imaginado. Contudo, a descontinuidade narrativa abre uma lacuna ambivalente que impede qualquer conclusão definitiva, pois o destino de Holden e da Conjuração ficou suspenso, e o retorno de Anita não é relatado.

A sequência final narra, de modo semelhante à abertura, com uma voz heterodiegética de onisciência seletiva, o reencontro da protagonista com o namorado, Danilo, no apartamento deste em São Paulo.

Saltou da cadeira e, seguindo uma ideia repentina e tresloucada, propôs que subissem no terraço do prédio. Por quê? Por nada. Mas está chovendo. Está garoando. Estou descalça. Eu também. Vamos. Instigada, ela o seguiu. Subiram os dois últimos andares pela escada, abriram a última porta pesada de metal e saíram. [...] “Tarde demais, Danilo. A gente teve um problema de sincronia” (GALERA, 2008, p. 112).

O desfecho apresenta notável semelhança com o gesto de Magnólia, a personagem de Anita que, do alto de uma falésia, em um dia chuvoso, põe fim ao seu relacionamento. A cena é sugestiva, e levanta a hipótese de que a passagem ritualística possa ter de fato ocorrido, já que Anita, claramente, reproduz os gestos de sua personagem. Instaura-se um efeito perturbador, porém típico da metaficção pós-moderna, de que não é a realidade que tenta viver a ficção, mas a ficção que transpõe os limites e absorve o real. Se a finalização da segunda sequência narrativa parece apresentar uma resposta teórica e racional ao dilema do romance, a última parte, ironicamente, aponta para a própria máscara e alerta que este espaço é ficcional e, portanto, propício para abrigar contradições.

5.4 Metaficção, teoria e o campo literário brasileiro contemporâneo

Fabriqueei um esquema falso para interpretar as manobras do culpado, e o culpado adequou-se a ele.

Frei Guilherme – O nome da Rosa

Em 2012, ocorreu, no campo literário nacional, um evento que ficou conhecido como o “episódio do jurado C” do prêmio Jabuti. O ensaísta e crítico literário Rodrigo Gurgel atribuiu notas baixíssimas (0,0 e 0,5) às obras finalistas de Ana Maria Machado, Wilson Bueno e Domingos Pellegrini, favorecendo a vitória de *Nihonjin*, de Oscar Nakasato. Em entrevista concedida à *Ilustríssima*, Gurgel justifica a manobra, denunciando o que seria uma suposta invasão da teoria literária no campo da produção de ficção:

O nosso sistema literário está doente. Por quê? [...] as editoras estão controladas pelos departamentos de letras das universidades. Então o que acontece? Hoje, a hegemonia dos departamentos de letras pertence a dois grupos: os estruturalistas e os desconstrucionistas. Essas pessoas têm a hegemonia ideológica nos cadernos culturais, nas poucas publicações literárias que nós temos, nas editoras de livros [...]. O escritor escreve para agradar o crítico, pra agradar o professor de teoria literária e para agradar os seus amigos. Então ele precisa ser politicamente correto, precisa fazer experimentos linguísticos, esconder o narrador, abusar da metalinguagem (GURGEL, 2012).

A fala de Gurgel não é dissonante da linha argumentativa que fundamenta a percepção de que tanto a metaficção, como as demais manifestações do pós-modernismo, são produtos de um “sistema universitário” ou de uma institucionalização acadêmica do debate de ideias, ocorridos a partir dos anos 70. Essa também é a tese de Jameson (2013), no já referido artigo *O segredinho inconfessável da América*, em que o autor avalia negativamente o comprometimento excessivo dos intelectuais com a agenda de debates teórica e acadêmica, o que seria, em seu ponto de vista, uma subserviência ao elitismo cultural universitário, sobretudo por parte dos escritores oriundos dos cursos de *Creative Writing*. Para Patrícia Waught (1984), a interpenetração dos circuitos acadêmico e cultural, nos EUA, é uma realidade indiscutível, sendo comum escritores e poetas destacados no cenário americano acumularem diversas funções, como as de críticos e professores universitários.

No Brasil, a partir da primeira década do século XXI, houve uma reconfiguração substancial do campo literário, com o fomento de novas práticas

estimuladoras da produção artísticas, tais como a proliferação dos concursos literários, feiras de livros, eventos nacionais e internacionais. Esse aquecimento do setor foi acompanhado também da modificação no perfil profissional do escritor, sobretudo os que se projetaram, durante a última década, conforme observa Leyla Perrone-Moisés (2012): “Os autores dessas novas obras nasceram quase todos por volta de 1960 e 70, a maioria passou por ou está na universidade, como pós-graduando ou professor, o que lhes fornece boa bagagem de leituras e de teoria literária”.

De fato, em um breve levantamento que realizei entre os escritores destacados em indicações a prêmios e projeções na mídia, a partir dos anos 2000, constatei um número significativo de mestres e doutores na área de Letras e afins, que exercem (ou exerceram) funções acadêmicas como pesquisadores ou professores. Nas listas de finalistas dos *Prêmios Jabuti*, *Portugal Telecom* e *São Paulo Literatura*, no período de 2000 a 2012, estreantes ou veteranos, 43% são mestres ou doutores nas áreas de Letras ou Comunicação. É o caso, por exemplo, de Cristóvão Tezza, Bernardo Carvalho, Rodrigo Lacerda, Adriana Lisboa, Tatiana Salem Levy, Julián Fuks, Ricardo Lísias, Cíntia Moskovich, Adriana Lunardi. É também notável o número de professores universitários e pesquisadores ligados a Instituições de Ensino Superior, públicas ou privadas, que chegam a compor 32% do quadro. São comuns nomes como: Maria Esther Maciel (UFMG), Rubens Figueiredo (PUC-Rio), Flávio Carneiro (UERJ), Luciana Hidalgo (UERJ), Altair Martins (Unisinos), Marcos Siscar (Unicamp), Marco Guimarães (UFRR), Oscar Nakasato (UTFPR), Carlos Nascimento Silva (UERJ), Teixeira Coelho (USP), Miguel Sanches Neto (UEPG).

Outra parte considerável do grupo é composta por escritores que também conciliam funções diversas no campo como jornalistas culturais, editores e críticos. Formam um montante de 46%, no qual são nomes comuns: Beatriz Bracher (editora fundadora da 34), Michel Laub (editor-chefe da agora extinta Revista Bravo), Marcelo Ferroni (jornalista da Folha, Isto é, Galileu e editor da Alfaguara), Joca Reiners Terron (editor da Ciência do Acidente, Livros do Mal, Rocco), Nelson de Oliveira (editor, jornalista cultural da Folha, Jornal da Tarde e Rascunhos), José Castello (crítico literário e jornalista cultural do Caderno Prosa).

Independente da interpretação que se atribua a este conjunto de dados, pode-se dizer que o quadro guarda muitas semelhanças com a realidade norte-

americana descrita pelos críticos do pós-modernismo e da metaficção, no tocante ao fato de os escritores conciliarem diversas posições no campo literário, além de manterem atividades paralelas nas universidades. É inegável também que, nesse contexto, tem-se assistido à multiplicação considerável das formas metaficcionais⁴⁷ e de ficções em diálogo estreito com teoria cultural e literária, sobretudo as que circulam pelos dispositivos legitimadores dos prêmios. O grande dilema que se coloca, a partir disso, é como construir um esquema interpretativo que dê conta de articular esses fatos, sem resvalar em críticas apocalípticas, pautadas na percepção de relações causalistas ou de influência das teorias críticas sobre a prática literária, mas também sem ignorar o poder de atuação de um circuito de produção cada vez mais profissionalizado e participativo na agenda de debates teóricos e políticos da contemporaneidade, refugiando-se na tese de que são as obras que informam a crítica e não o contrário.

Para Fábio Durão (2013), a complexificação desse quadro de relações e de compartilhamento de posições do campo literário favoreceu uma crescente indeterminação das práticas artísticas, de modo que se torna cada vez mais complicada qualquer tentativa de distinção entre os exercícios de crítica, criação e reflexão teórica:

Outra perspectiva, sem dúvida ligada à primeira, refere-se a uma certa autonomização – ou ao menos semiautonomização – do discurso teórico, que agora não apenas se vê capaz de lidar com qualquer artefato, como também percebe que participa na própria formação deste. Em outras palavras, a representação costumeira, segundo a qual a crítica retira de seu objeto uma verdade preexistente (talvez mesmo já passível de ser encontrada na experiência do autor), já não é mais verossímil (se é que o foi algum dia). Dada a crescente indeterminação das práticas artísticas, que agora incorporam o acaso e o fortuito, o transitório e efêmero, o ultrajante e o abjeto, a teoria deixou de ter uma função meramente explicativa e passou a ser imprescindível, a ponto de contribuir para a própria constituição daquilo que comenta. Isso pode ser verificado no âmbito das próprias obras, à medida que incorporam em si o aspecto reflexivo como um material artístico. Talvez fosse até mesmo possível defender que uma autoconsciência conceitual mínima passou a ser condição *sine qua non* para a existência da literatura, e que a imagem do escritor como mero ente imaginante, alguém que cria um universo ficcional inteiro do nada e a partir de si, tornou-se rigorosamente uma impossibilidade – se é que algum dia foi realmente válida (DURÃO, 2013, p.217).

⁴⁷ Ver quadro página 21.

Se o alcance e a projeção do debate sobre o pós-modernismo é, amiúde, apontado como o deflagrador das trocas intensas, instituídas entre a ficção e teoria, também é possível, por meio de seus próprios pressupostos e métodos, realizar uma reflexão crítica sobre a própria reflexividade pós-moderna. Conforme foi, reiteradamente, explicitado ao longo deste trabalho, o modelo epistemológico autorreflexivo e autorreferente, desde a filosofia romântica de Fichte até a pragmática dos atos de fala de Austin, reivindicam, sistematicamente, o reconhecimento da condição atuante e performativa que circunscreve as atividades com a linguagem. As filosofias que compõem o conjunto do pós-modernismo denunciam, obstinadamente, o caráter inventivo das práticas do saber na constituição de sujeitos e objetos de referência, desconstruindo a ideia de objetividade e neutralidade ideológicas, especializando-se em identificar, nos textos e nas práticas culturais, a reprodução de hierarquias e dicotomias excludentes. Instituíram a autorreflexividade como uma espécie de proteção contra a disseminação desavisada de sentidos comprometidos com lógicas dominantes. Sendo assim, se o princípio subjacente que estrutura essa perspectiva é o de que todo discurso é ideológico, toda opção estética é também uma escolha política, conseqüentemente, tal condição afeta do mesmo modo os esquemas interpretativos do próprio pós-modernismo.

A performatividade das práticas de leitura, crítica e reflexão teórica do conjunto pós-moderno também constrói seus referentes e os submetem a dispositivos legitimadores. Assim como qualquer discurso autorreflexivo, ficcional ou não, disposto a analisar os próprios princípios constitutivos, é, por si só, um discurso também teórico, além de um ato de linguagem em potencial. A opção estética que privilegia os limites, margens e fronteiras de gêneros como estímulos da criação artística e ficcional contribui, inevitavelmente, para a multiplicação da lógica do paradoxo. A cultura fronteira, como afirma Derrida (1999, p. 59) “nasce e cresce no limite, ao redor do limite, mantendo-se pelo limite, mas do que *alimenta* o *limite*, gera-o, cria-o e o complica”.

Isso nos lança o desafio de pensar até que ponto uma “realista”, nesse contexto, é assumir-se autorreflexivamente como ficção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A metapesquisa

O propósito inicial do projeto desta pesquisa era investigar as relações que poderiam existir entre a multiplicação das formas metaficcionais na primeira década deste século, a presença delas nas listas de prêmios literários e a notável formação acadêmica de seus escritores. O primeiro hipotético esquema interpretativo coincidia com a leitura de Jameson (2013) em *O segredinho inconfessável da América*, propondo uma conexão que previa certa autonomização da teoria, ao absorver a ficção e fazê-la falar de seus impasses e objetos – a *mise-en-scène* teórica. A via de acesso a esse estágio seria, sem dúvidas, a coincidência de posições do próprio escritor, que transita entre o espaço acadêmico, as editoras, os suplementos culturais e os júris avaliadores de concursos literários. O resultado disso seria uma produção ficcional demasiadamente erudita e autotélica, desconectada das condições de leitura de grande parte do público brasileiro – “exercício de professor de literatura”.

De forma mais ou menos explícita, esse argumento é o fio condutor das críticas mais ácidas ou mais brandas em relação à metaficção. O teor das avaliações das narrativas autorreferentes é, amiúde, pejorativo, quando não é apocalíptico. “Literatura da exaustão”, “solipsismo”, “falta de originalidade”, “parasitismo” são alguns termos utilizados para referir a esse tipo de produção, mas que não são exclusivos das desconfianças dos críticos brasileiros. Patricia Waught (1984), no ensaio *O que é metaficção e por que se fala tão mal dela?*, toca no ponto delicado, que é a recepção das formas metaficcionais no quadro recente. Há uma notável confusão, segundo a autora, de expectativas literárias, preconceitos, desinformação, que obliteram uma percepção mais clara do fenômeno, mas que não deixam de ter importância ao revelar a natureza dos próprios operadores críticos de leitura, que não deixam de estar conectados com as próprias contradições típicas do pós-modernismo.

A metaficção que se pratica, no presente, não apresenta o mesmo grau de experimentalismo das escritas ficcionais nos autores do século XX, como Joyce, Faulkner ou mesmo Borges. Mas também não se reduz aos moldes miméticos que conformam as narrativas mais convencionais. Se não inova temática ou formalmente, também não recua ao conforto de modelos mais popularizados. Esse é um atributo,

afirma Waught (1984), que a torna problemática e até evasiva em relação aos protocolos conhecidos da escrita literária, já que opera nesse espaço intersticial entre as expectativas canônicas de leitura crítica e as perspectivas convencionais da leitura do romance. O caso do escritor Daniel Galera, no romance *Cordilheira* (2008), é sintomático dessa escrita que joga com as expectativas de seu público, explicitando seus pressupostos, e se movendo com destreza entre as reivindicações de um público jovem, conquistado na internet, as imposições editoriais voltadas para o mercado e a legitimação do segmento de leitores mais “exigentes”.

Esse emaranhado crítico e a confusão teórica que envolvem o fenômeno apontavam a necessidade de uma mudança de direção na pesquisa. Ainda que os estudos específicos sobre as particularidades da prática metaficcional, em determinados autores e obras, fossem recorrentes, tais análises concentravam-se no escrutínio exaustivo do que cada texto em específico poderia oferecer, sendo inclusive muito comum a atribuição de outros nomes para metaficção e suas estratégias (literaturas do gesto, literatura do fingimento), que sinalizam mais uma disposição em ressaltar a intransitividade criativa do autor estudado do que o seu previsível compartilhamento de pressupostos com outros escritores. Diante disso, foi se delinendo uma lacuna que, em nosso ponto de vista, era intransponível: a falta de conexão entre a prática da metaficção na literatura e as práticas autorreflexivas que também eram notórias em outras áreas culturais e do saber. Além da relativa ausência de estudos que inventariassem as diferentes funções que as narrativas autorreferentes exerceram ao longo do processo de modernização, desde a sua publicação mais famosa: *Dom Quixote* de Cervantes. A emergência das formas autorreflexivas, em contextos de intenso questionamento sobre os princípios orientadores das práticas artísticas, culturais e dos modos de construir conhecimento sobre o mundo, indicava a existência de uma rede mais extensa, que estabelece continuidades entre manifestações aparentemente tão díspares.

Contudo, para que um estudo com ambições de articular aspectos textuais e extratextuais como este fosse possível, sem sucumbir diante das críticas amparadas em dicotomias estéreis, solidificadas no campo dos estudos literários, que desestimulam a formação de redes de sentidos mais amplas por considerarem tais pretensões como meros “sociologismos”, foi necessária apresentar uma abordagem literária de cunho pragmático e integrador das várias dimensões que compõem um

ato literário. Daí a opção pelo desenvolvimento de uma pragmática do ato literário, baseada na **Teoria dos Atos de Fala** de Austin e Searle e desenvolvida por Derrida (1992), Culler (1999) e Maingueneau (1996), que nos pareceu muito produtiva para atender à demanda por uma articulação analítica que considere o aspecto enunciativo da ficção.

No entanto, se a necessidade inicial era a busca de uma abordagem integradora que legitimasse os propósitos da pesquisa, logo ficou claro que o modelo performativo de análise era também uma imposição do próprio objeto em estudo. Ao investigar a atuação de outras experiências autorreflexivas, chegamos ao construto teórico da filosofia romântica de Fichte (1987), em cujo horizonte de preocupações assoma a ideia da performatividade que envolve todo o ato de conhecimento. Ao buscar saber que tipo de proposição poderia ser articulada pelo pensamento autorreflexivo, Fichte (1987) conclui que a autoconsciência cognitiva produz um saber, eminentemente performativo, através do *Tathandlung* ou “estado-de ação”, princípio pelo qual, ao se autorreferir, o sujeito constitui-se como sujeito, dirigindo a sua ação na direção daquilo que acredita ser verdade. A condição de legitimidade desse conhecimento, entretanto, deve obedecer à congruência entre o dizer (o que o sujeito diz) e o fazer (o que ele faz), entre o enunciado e a enunciação, sendo este o princípio inelidível que indissocia sujeito e objeto, e constitutivo, portanto, do fundamento epistemológico da autorreflexividade.

Essa performatividade do saber autoengendrado da filosofia descrita de Fichte lançou luz sobre a possível atuação semelhante de outros modelos autorreflexivos como o metaficcional, por exemplo. Primeiramente, se o processo de construção da subjetividade do ser é uma ação e não uma identificação de substratos apriorísticos, de modo análogo, a autorreflexividade da ficção também não pressupõe sempre um mesmo conteúdo ou uma mesma ideia de ficção como resultado do gesto reflexivo. Seguindo o raciocínio analítico de Fichte, podemos pensar que o ato metaficcional resulta da desidentificação da ficção com determinados pressupostos estéticos ou ideológicos, aliada a uma performativização das referências autoatribuídas, de modo que o resultado do emprego do modelo autorreflexivo é sempre contingencial e dependente do tipo de proposição que é tomada como referência e do reconhecimento (validade) do aparato posto em ação. No entanto, se para a filosofia a eliminação da contradição pragmática é condição *sine qua non* para

a legitimidade do raciocínio, para a ficção autorreflexiva a descontinuidade entre o que se diz e o que se mostra/faz no texto, constitui a sua especificidade de ação. Faz parte do jogo estratégico da metaficção tornar notável o embate entre as vozes e os níveis discursivo (dizer) e narrativo (fazer), uma vez que seu efeito só se concretiza quando o leitor reconhece as incongruências e dissonâncias dos diversos pontos de vista confrontados e a sua materialização estética na própria obra. Isso porque, além de uma dimensão performativa, o texto metaficcional não pode prescindir de uma atuação comunicativa eficaz de seus propósitos, o que torna um modelo narrativo privilegiado na dramatização das contradições estéticas, políticas e ideológicas que atravessam uma dada comunidade artística.

Uma vez explicitadas as possibilidades de funcionamento do modelo metaficcional, ainda restava o desafio de compreender, numa abordagem diacrônica e enunciativa, as formas de atuação da ficção autorreflexiva em diferentes contextos culturais. Não é difícil detectar que a metaficção compõe uma tradição de romances autoconscientes e problematizadores das convenções, não apenas literárias, mas, sobretudo, filosóficas, políticas e epistêmicas do mundo em que estão inseridas. Assim, a escolha por tematizar este ou aquele aspecto de sua constituição narrativa, explicitando seus próprios artifícios, põe em evidência o que Costa Lima (2007) identificou como os mecanismos de controle do imaginário ficcional, ou seja, as forças que submetem e limitam a criação artística ou a livre fluência do pensamento. Nem sempre a totalidade desse jogo coercitivo é discernível ao artista, no entanto, manifesta-se como uma inquietude e uma necessidade de afirmar as possibilidades da ficção frente a standardização das formas e o obsoletismo das regras que anulam as iniciativas de renovação estética.

Também como estratégia de acercar melhor a especificidade da metaficção pós-moderna, focalizamos outros dois momentos em que a autoconsciência da ficção moderna procurou deslocar suas fronteiras e assegurar suas possibilidades criativas. Trata-se do processo de reafirmação da *ficção como representação do real* e não como *imitação*, aspecto que se sobressai em *Dom Quixote*, e da posterior negação dessa condição, quando a literatura desenvolve a sua consciência *como linguagem*, desvinculando-se de qualquer regime representacional, em que, como vimos, os expedientes metaficcionais funcionam como paratextos na

recuperação da coerência perdida por conta dos arroubos experimentais e rompimento dos marcos narrativos do romance.

A partir deste ponto, já se tornam mais visíveis as linhas de conexão entre a atuação discreta da autorreflexividade no desenvolvimento do projeto de modernização e o seu apogeu no contexto do pós-guerra. O pós-modernismo elevou a autorreflexividade ao paroxismo, conferindo a ela um caráter político e tornando-a um expediente indispensável que permite a incorporação, no interior de toda produção, de um segundo discurso que, por meio de recursos formais, justifica, problematiza e relativiza o primeiro (HUTCHEON, 1991). Isso porque acredita fundamentalmente na indissociabilidade entre as práticas estéticas e políticas e demonstra a consciência de que todo ato de linguagem atua performativamente, o que não exclui nenhuma prática social e cultural e seus participantes da responsabilidade ética com a reprodução e ratificação de convenções, regras e modelos interpretativos. Decorre disso que qualquer ato de linguagem, manifestação artística ou criação estética que não se pretenda ingênua ou politicamente dissimulada deve buscar formas, mais ou menos diretas, de comunicar a relatividade de seu discurso, a sua filiação teórica e suas dívidas com a tradição, além da provisoriedade de suas assertivas. Daí ser a forma metaficcional - um modelo diacronicamente reflexivo - a modalidade mais potencial para atender a essa demanda, que exige explicitação constante do próprio contexto de enunciação, do lugar de fala como modo de enfatizar a consciência acerca do inevitável comprometimento social e político de cada voz, do alcance limitado de cada perspectiva representada.

A metaficção, nesse contexto, mostrou-se como algo bem maior que um recurso lúdico para explorar os meandros da narrativa, algo que não se reduz tampouco a um ato solipsista da própria literatura, ao contrário disso: ela oferece um modelo apurado para a compreensão da experiência contemporânea de um mundo como construção, como artifício, como uma teia de sistemas semióticos interdependentes. É um tipo de texto que encanta, pois nos coloca no coração da ficção e ao mesmo tempo distante dela, que estimula a nossa credulidade com enredos plásticos e verossímeis, ao mesmo tempo em que, reforça a ficcionalidade do que lemos e a própria ficcionalidade do mundo: “porque, cuando la ficción pierde fuerza, el juego se reanuda en los intersticios: la ficción se llena de pausas (que en el fondo no son pausas, sino más ficciones) y se convierte en una especie de queso

suizo- parece llena de agujeros, pero se come igual que siempre: hay una parte de ella que sabe igual, y otra, que tiene un cierto regustillo a vacío metafísico.” (WIBROW, 2003, p. 74).

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica**. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

ADORNO, Theodoro. **Notas de Literatura I**. São Paulo: 34 Letras, 2003.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. Notícias da literatura brasileira no século XXI. **Folha de São Paulo** *on line*, Caderno Ilustríssima, 2014.

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415701-noticias-da-literatura-brasileira-no-seculo-21.shtml>

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. E-Books Brasil, São Paulo, 2003.

ÁLVAREZ, Marta. **Metanarrativas hispánicas**. Vol. 2. Frankfurt: Verlag Münster, 2012.

ALTER, Robert. **Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre**. Berkeley: U of California P, 1975.

ARDILA, Clemencia J. Metaficción: Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana. **Estudios de Literatura Colombiana**, n.º 25, julio-diciembre, 2009.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

AZEVEDO, Luciene. Daniel Galera: profissão escritor. **Revista Inventário**. n.12. jan-jul 2013.

BAKHTIN, Michael. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARBIERI, Therezinha. **Ficção Impura**. Rio de Janeiro. Ed. Eduerj, 2003.

BARTH, John. The Literature of Exhaustion. In; **The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction**. London: The John Hopkins University Press, 1984.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BOYD, Michael. **The Reflexive Novel: Fiction as Critique**. Lewisburg: Bucknell UP, 1980.

BUSTILLO, Carmen. **La aventura metaficcional**. Equinocios Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1998.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Horizonte/Editora da Uerj, 2012.

CEIA, Carlos. s.v. "Ficção", **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 10/11/2014.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. E-books Brasil, São Paulo, 1997.

CIPPOLA, Marcelo Brandão. s.v. "collage", **Dicionário de Arte Oxford**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CLIFFORD, James, and GEORGE E. Marcus. **Writing culture: the poetics and politics of ethnography: a School of American Research advanced seminar**. Univ of California Press, 1986.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria; literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CURRIE, Mark. **Metafiction**. New York: Routledge, 2013.

_____. **Postmodern Narrative Theory**. New York: Routledge, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. **História, ficção e literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flandres, Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guonoboro, 1986.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Editora Becca, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Tradução de Anamaria Skinner. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1996.

_____. **Voiles**. Paris: Gallimard, 1998.

_____. **Acts of Literature**. New York: Routledge, 1992.

_____. **Gramatologia**. 4. ed. Trad. Miriam Chnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DRUMMOND, Carlos. **Claro Enigma**. Ed. Cia das Letras, São Paulo, 2012.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Teoria (literária) americana: uma introdução crítica**. Campinas: Autores Associados, 2011.

_____. **Sobre a literatura da destruição e o *Ulisses*, de James Joyce.** Aletria n.3, vol. 23, 2013.

DUQUE-ESTRADA, P. C. **Às margens – a propósito de Derrida.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

EAGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo.** Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

FEDERMAN, Raymond. **Surfiction: Fiction Now and Tomorrow.** Chicago: Swallow, 1975.

FICHTE, Johann Gottlieb. **A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos.** Nova Cultural, 1987.

FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani.** São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2002.

_____. **História da Sexualidade I: a Vontade de Saber.** Edições Graal, Rio de Janeiro, 1999.

FUKS, Julián. **Procura do Romance.** Rio de Janeiro: Record, 2011.

GALERA, Daniel. **Cordilheira.** São Paulo: Cia das Letras, 2008.

GASS, William H. **Fiction and the Figures of Life.** New York : Knopf, 1970.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.** Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Vozes, 1997.

GONZÁLEZ, Antonio Jesús. **Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea.** Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Produção de Presença.** Rio de Janeiro, RJ: Ed. PUC, 1996.

GURGEL, Rodrigo. O sistema literário está doente. **Folha de São Paulo, Ilustríssima**, São Paulo, 02 de dez. 2012. Entrevista concedida a Paulo Werneck. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1194742-o-sistema-literario-brasileiro-esta-doente-afirma-jurado-c-do-jabuti.shtml>

HABERMAS, J. **O discurso filosófico da Modernidade: doze lições.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox.** London and New York: Routledge, 1984

_____. **Poética do pós-modernismo: História teoria ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. 1. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

JAMESON, Fredric. **O segredinho inconfessável da América**. Serrote. n.13, 2013.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1968.

KRYSINSKI, Wladimir. Borges, Calvino, Eco: the philosophies at metafiction. In: GRACIA< Jorge; KORSMEYER, Carolyn (Org.). **Literary philosophers: Borges, Calvino Eco**. Londres: Routledge, 2002.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LATOURETTE, Bruno. **Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des Modernes**. Paris: Éditions La Découverte, 2012.

LANDA, José Angel. Notes on Metafiction. In: **English Language Notes** 27.4, Colorado: Boulder, 1991.

_____. **Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa**.. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

LAWRENCE, Karen. **The Odissey of Style in Ulysses**. New Jersey: Princenton University Press, 2014.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Conexões. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LISBOA, Adriana. **Caligrafias**. Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 2004.

_____. **Um beijo de colombina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LOPES, Denilson. **A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1873.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**. Niteroi: EDUFF, 2001

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. O pós-pós: novos caminhos da prosa brasileira no século XXI. **Jornal do Brasil**, Caderno Ideias, 2010.

<http://www.teialiteraria.com.br/visualizar.php?id=2210904>

OREJAS, Francisco. **La metaficción en la novela española contemporánea**. Madrid: Arco Libros, 2003.

PINO, Cláudia Amigo & ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever. Uma introdução crítica à crítica genética**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PERRONE-MOYSÉS, Leila. O longo adeus da literatura. **Folha de São Paulo on line**, Caderno Ilustríssima, 2011.

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/941210-o-longo-adeus-a-literatura.shtml>

_____. Literatura Exigente. **Folha de São Paulo on line**, Caderno Ilustríssima, 2012.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>

PIGLIA, Ricardo. **O Laboratório do Escritor**, São Paulo, Iluminuras, 1994.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1983.

RESENDE, Beatriz. Pensar a Literatura no presente. **Fórum de Literatura Contemporânea**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2013. (Apresentação Oral).

RYAN, Judith. **The novel after theory**. Columbia University Press, New York, 2012.

RODRIGUEZ, Monegal. **El Boom de la novela latinoamericana**. Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1968.

SCRAMIM, Susana. **Literatura do presente: história e anacronismo dos textos**. Chapecó: Argos, 2007.

SCHEEL, M. A. **Literatura aos pedaços**: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do primeiro romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo. 2009. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

SCHOLLES, Robert. **Metafiction**. New York: Iowa Review, 1970.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIEGLE Robert. **The Politics of Reflexivity: Narrative and the Constitutive Poetics of Culture**. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986.

STAM, Robert. **Reflexivity in film and literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard**. Columbia University Press, Nova York, 1992.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Ed. Papirus, São Paulo, 2003.

SUSSEKIND, Flora. Ficção 80 – dobradiças e vitrines. In: **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1986.

THOMAS-FOGIEL, Isabelle. **The death of philosophy: reference and self-reference in contemporary thought**. New York: Columbia University, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

VAIHINGER, Hans. **A filosofia do como se**. Tradução e apresentação de Johannes Krestschmer. Chapecó: Argos, 2011.

VERSIANI, Daniela Giana Claudia Beccaccia. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

WATT, Ian. **Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WAUGH, Patricia. **Metafiction – the theory and practice of self-conscious fiction**. London and New York: Methuen, 1984.

WIBROW, Patricia Cibre. **De la autoconsciencia moderna a metaficción postmoderna**. Salamanca: Universidade Salamanca, 2003.

ZAVALA, Lauro. **La ficción posmoderna como espacio fronterizo**. In.: Seminario La Posmodernidad. Colección Ensayos. México: UAM-Xochimilco, 1991.

ZILBERMAN, Regina. **Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI**. Nonada Letras em Revista. Porto Alegre, ano 13, n. 15, p. 183-200, 2010.

