

metaliteratura e suas metáforas

Côncios desses, perigos, necessidades, alertas e palavras proféticas, apresentamos esse conjunto de artigos produzidos a partir da vivência e experiências de reflexão labiríntica da metaliteratura, junto ao grupo de estudos "Metaliteratura e suas metáforas" desenvolvido na Universidade Federal Rural de Pernambuco. Essas vivências e reflexões procuram trilhar pelas análises crítica de manifestações literárias de diversidade considerável e se organizam aqui num percurso que parte da metaliteratura em obras literárias do gênero narrativo, primeiramente em romances, seguidos de contos. Depois a incursão crítica lê a metaliteratura em obras do gênero lírico, sendo que em um dos casos, ao método comparativo, se dialoga com a leitura intertextual de uma letra de música e um romance composto de contos, e, noutro caso, procura refletir sobre metaliteratura em diversas letras de música brasileiras contemporâneas. Os últimos dois textos mostram-se envolvidos nesse percurso hibridizante, um deles apresentando também no viés comparativista, um conto, um romance infanto-juvenil e uma produção cinematográfica contemporânea; o seguinte apresenta essa análise crítica à maneira da investigação sobre o imaginário, em uma novela com traços interdependentes dos gêneros narrativo, lírico e dramático. Em apêndice, apresentamos, no formato gráfico, esquemas inferidos dessas análises na intenção de visualização panorâmica, mas não coercitiva, dos esquemas de metaliteratura, conforme depreendemos do

Nilson Pereira de Carvalho | org.

da vivência e experiências de reflexão labiríntica da metaliteratura, junto ao grupo de estudos "Metaliteratura e suas metáforas" desenvolvido na Universidade Federal Rural de Pernambuco. Essas vivências e reflexões procuram trilhar pelas análises crítica de manifestações literárias de diversidade considerável e se organizam aqui num percurso que parte da metaliteratura em obras literárias do gênero narrativo, primeiramente em romances, seguidos de contos. Depois a incursão crítica lê a metaliteratura em obras do gênero lírico, sendo que em um dos casos, ao método comparativo, se dialoga com a leitura intertextual de uma letra de música e um romance composto de contos, e, noutro caso, procura refletir sobre metaliteratura em diversas letras de música brasileiras contemporâneas. Os últimos dois textos mostram-se envolvidos nesse percurso hibridizante, um deles apresentando também no viés comparativista, um conto, um romance infanto-juvenil e uma produção cinematográfica contemporânea; o seguinte apresenta essa análise crítica à maneira da investigação sobre o imaginário, em uma novela com traços interdependentes dos gêneros narrativo, lírico e dramático. Em apêndice, apresentamos, no formato gráfico, esquemas inferidos dessas análises na intenção de visualização panorâmica, mas não coercitiva, dos esquemas de metaliteratura, conforme depreendemos do

Nilson Pereira de Carvalho (org.)
METALITERATURA E SUAS METÁFORAS



Metaliteratura e suas metáforas

Nilson Pereira de Carvalho (org.)

Editora Universitária da
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Recife-PE | 2017

© copirraite de Nilson Pereira de Carvalho e autores, 2017.

© copirraite desta edição da Editora da UFRPE, 2017.



Diagramação,
projeto gráfico
e editoração eletrônica *oficina do martelo*

Revisão textual Maria Williane da Rocha Souto
Smmyth Kallony Mendes de Albuquerque



Prof^{fa}. Maria José de Sena – Reitora
Prof. Marcelo Brito Carneiro Leão – Vice-Reitor

Conselho Editorial

PRESIDENTE | Marcelo Brito Carneiro Leão

DIRETOR DA EDITORA DA UFRPE | Bruno de Souza Leão

DIRETORA DO SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UFRPE | Maria Wellita Santos

CONSELHEIROS | Andréa Carla Mendonça de Souza Paiva

Fernando Joaquim Ferreira Maia

Maria do Rosario de Fátima Andrade Leitão

Monica Lopes Folea Araújo

Rafael Miranda Tassitano

Renata Pimentel Teixeira

Soraya Giovanetti El-Deir

filiada à



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Recife-PE, Brasil

M587 Metaliteratura e suas metáforas / Nilson Pereira de Carvalho (org.). – Recife: EDUFRPE, 2017.

174 p. : il.

Inclui apêndices e referências.

ISBN: 978-85-7946-289-4

1. Crítica literária 2. Teoria literária 3. Metaliteratura
I. Carvalho, Nilson Pereira de. II. Título

Deixe-a simplesmente metáfora
Gilberto Gil

SUMÁRIO

Apresentação | 8

Nilson Pereira de Carvalho

Capítulo 1: Considerações metaliterárias no romance *nossa Teresa*, de Micheliny Verunschik | 15

Maria Williane da Rocha Souto

Capítulo 2: Quando a literatura é testemunha dela mesma: um estudo sobre metaliteratura em três romances | 31

João Paulo de Souza Araújo

Capítulo 3: Caminhar para dentro de si mesmo: a metaliteratura em contos de Mia Couto | 49

William Duarte Ferreira

Capítulo 4: Reflexões sobre mimese e metaliteratura no conto “Desenredo”, de Guimarães Rosa | 63

Smmyth Kallony Mendes de Albuquerque

Capítulo 5: O fenômeno metaliterário nos contos “O livro de areia”, de Jorge Luis Borges, e “O poeta”, de Luiz Jardim | 77

João Felipe de Melo Teixeira

Capítulo 6: Intertextualidade como metaliteratura: análise comparativa de *Vidas Secas* e “Faroeste caboclo” | 99

João Batista da Silva

Capítulo 7: Metaliteratura em letras de música brasileiras | 113

Jaime de Queiroz Viana Neto

Capítulo 8: Era quantas vezes a literatura? Um conceito, infinitas buscas de invenção | 135

Lucas Feitoza Diniz

Capítulo 9: A santíssima trindade metaliterária e a universalidade mítica em *Os ambulantes de Deus*, de Hermilo Borba Filho | 149

Nilson Pereira de Carvalho

Apêndice: Esquemas metaliterários | 169

APRESENTAÇÃO

Apresentar um conjunto de artigos que tratam de um objeto inesgotável, como o é a literatura, nos impõe senões de uma tarefa igualmente inesgotável, algo como parece ter sido a de Sísifo. Sendo assim, abrir as portas e janelas internas e externas de textos que versem sobre a metaliteratura nos impinge a dimensões potencialmente inescrutáveis, considerando que os percursos possíveis se mostram ilimitados e o perigo do mergulho no caos se avizinha, pela vontade da digressão ou pelo autor-reconhecimento da pequenez. É, portanto, com essa ousadia e humildade que apresentamos *Metaliteratura e suas metáforas*, ao crivo de leitura de seus estudiosos, criadores, leitores.

Nos primeiros passos de nossa história acadêmica, perguntávamos, mais por ousadia que por humildade, se a empreitada que pretenda estudar Literatura não deveria ter ela mesma como fundamento *sine qua non*. Se a Literatura já produz obras que se confundem muitas vezes com crítica, ou a contêm de forma até sistematizada, não seria de se esperar que o contrário acontecesse? Isto é, o texto crítico também não deveria conter de maneira sistematizada a Literatura? E, ainda, se outras epistemologias já se encontram suficientemente alentadas de terminologia, formas de tratamento e fundamentação próprias, a Literatura ainda não estaria, ao longo de sua história, alentada de uma teoria própria, mesmo que mesclada daquilo que já tenha incorporado?

Fornecendo viés a essa indagação, pode-se defender que a Literatura é uma instituição humana ao incorporar a humanidade; e incorpora com ela todos os seus atributos, permitindo o uso de quaisquer fundamentos que sirvam para tratar do humano. Tudo isso servirá para estudar Literatura e será genuíno. Isso é mesmo evidente, pois se a Antropologia, a Sociologia, a História, a Psicanálise, a Filosofia, para citar apenas as mais em voga, têm como objeto mais distinto o homem, ainda que cada qual por facetas específicas, é claro que os resultados de estudos de Literatura assim fundamentados não serão divergentes do objeto que todas têm em comum: o homem mesmo.

Assim, tem-se a reflexão de que a interação que se almeja fazer já está feita no germe do objeto de estudo, a própria Literatura. Na verdade, todas as facetas anteriormente mencionadas já estão incorporadas na obra literária, motivo pelo qual outras epistemes debruçam sobre as obras literárias, buscando alicerce para seus empreendimentos científicos, inclusive consolidando-os. Dessa forma, se é verdade que um estudo sociológico de uma obra literária, por exemplo, é validado por conta de sua autenticidade e identificação de objeto e método, parece “mais que verdadeiro” um estudo literário da Literatura, ou seja, aquele cujos subsídios, tanto quanto os fundamentos de leitura sejam o próprio produto literário.

Mesmo assim, é necessário evidenciar aqui que não há qualquer refutação ou questionamento sobre determinadas verticalidades paralelas nos estudos baseados nas outras epistemes, apesar de se reconhecer quaisquer imprecisões localizadas aqui e ali.

Talvez a visão parabólica de uma árvore, comparada ao objeto de estudo, dê certa dimensão metodologicamente científica e pertinentemente literária desse processo que envolve a incorporação e a apropriação, para atingir a originalidade. Ora, é plausível que se tentarmos identificar a planta pelos seus frutos ou pelas suas folhas venhamos a conseguir defini-la, classificá-la; compreenderemos suas funções e usos, sua melhor adaptação a determinados solos e muito mais. Isso é o que fazem à Literatura as áreas mencionadas, manipulando os produtos literários, suas causas e consequências, influências, contextos, as “folhas” de obras e “frutos” proibidos e/ou autorizados etc. Tudo isso nos levará ao caule vigente dentro da Literatura, que é o espírito literário do homem. Entretanto, se considerarmos a ação do tempo, do clima, dos seres, que de maneiras distintas usufruem da árvore, teremos um panorama por vezes arriscado de análise. Isso, porque os frutos podem se desprender dos galhos, ou serem colhidos por pesquisadores famintos em cujas bocas haja um paladar aprioristicamente determinado; ou levados por pássaros levianos para seus ninhos cheios de filhotes, igualmente famintos de repetir o que lhes ensinam os pais, ou simplesmente tomados por podres, portanto inadequados à alimentação, perdendo-se e caindo na terra como filhos bastardos. Reconhecer a árvore nesses frutos seria sempre uma missão árdua, uma vez que até mesmo as árvores rejeitariam um componente já desgarrado. O que se poderia dizer, então, das indústrias de pesquisa que colhem os frutos e os processam, retirando-lhes a forma e a natureza, adicionando-lhes elementos estranhos e, por fim, nos oferecem de volta sob o irônico nome de “essência”? Quanto às folhas, basta dizer que o vento as

leva e as mistura com outras, fazendo o pesquisador tomá-las por agulhas no meio do palheiro. Sem contar que no outono têm o caminho natural de caírem e passarem a fazer parte de outro universo.

Claro que tudo isso, salvo a industrialização, é um processo bastante da própria lida natural, por isso deve-se considerar legítimas todas essas formas de compreender um objeto; todavia o risco de se confundir o objeto é latente, ainda que haja uma abundância de sucesso em tais pesquisas. Entretanto, necessita-se da percepção da árvore para conhecê-la, não de extirpá-la do modo de ver. Há uma ligação entre o ser e ela que nos torna parte do mesmo sistema e ao mesmo tempo nos diferencia, senão não existimos, nem o ser nem ela, ou como “percebe” Merleau-Ponty¹ (1999, p. 494):

Ora, que sentido haveria em afirmar a existência de não se sabe o quê? Se pode haver alguma verdade nessa afirmação, é porque entrevejo a natureza ou a essência que ela concerne, é porque, por exemplo, minha visão da árvore enquanto êxtase mudo diante de uma coisa individual já envolve um certo pensamento de ver e um certo pensamento da árvore; enfim, é porque eu não encontro a árvore, não estou simplesmente confrontado com ela, e porque reconheço neste existente em face de mim uma certa natureza da qual formo ativamente a noção. Se encontro coisas em torno de mim, não pode ser porque elas estão efetivamente ali, pois desta existência de fato, por hipótese, eu nada sei. Se sou capaz de reconhecer a coisa, é porque o contato efetivo com ela desperta em mim uma ciência primordial de todas as coisas, e porque minhas percepções finitas e determinadas são as manifestações parciais de um poder de conhecimento que é coexistivo ao mundo e que o desdobra de um lado a outro.

Conclui-se que pesquisar a “raiz” da Literatura, ao nosso “requite, orgulho e miopia”, parafraseando Drummond², leva-nos consciente e inconscientemente à pretensa “com-fusão” entre o objeto de estudo que se percebe e a própria autopercepção.

A árvore é a Literatura e suas raízes estão fundadas no homem que a faz estar em pé. É assim que se deve senti-la ligada a quem a percebe, por meio do fenômeno que nos liga ao chão, à Terra. A árvore da Literatura pensa em seu perceptor com seu caule (intrínseco) e percebe por meio

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

² ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

de folhas, galhos, tronco (extrínsecos). Extrinsecamente esse perceptor-leitor a confronta com olhos e a agarra com braços, mas há algo que a liga a ele e a essa existência, dessa forma, há uma concepção recíproca. Deve-se reconhecer várias outras formas de estudar esta árvore, pois os pássaros derrubam as sementes dos frutos que levaram de volta na terra e os famintos também cultivam aqueles frutos, por meio das sementes. As folhas espalhadas no vento são esterco da mesma terra-homem que alicerça a planta. Ou seja, tudo volta para a terra e a interdisciplinaridade das pesquisas imbricadas e centralizadas no homem comprovam sua longa existência. Mas ao estudar a árvore, e ela está ligada à Terra, parece que sua raiz fará o leitor compreendê-la e, sendo ele também um homem – então, não se separa do objeto –, não precisará arrancá-la da terra (dele mesmo) para compreendê-la. E mais: compreender todas as outras tentativas de compreendê-la. A primazia da arte/ciência literária no uso de termos, métodos e leituras dá-se por causa da sua natureza humana, e, no alerta hiperbólico de Nietzsche, demasiadamente humana.

É claro que esse objeto estético, a Literatura, não está isolado do mundo; ela foi originada nas relações do homem com um mundo pensado e formalizado arquitetonicamente na materialidade literária. Isso retoma aquela condição *sine qua non* da arte literária; a Literatura é intrinsecamente extrínseca. Se é assim, a análise que busca no objeto (intrinsecamente extrínseco) não pode ser, nem que o queira, predominantemente imanentista. Ou ainda, quanto mais intrínseca for a análise mais extrínseca será, pois o núcleo daquele objeto é a porta de saída dele.

Por isto, quanto mais exigente for o crítico com seu requinte, orgulho e miopia, mais fará com propriedade o seu trabalho, mas deve-se reconhecer que o crítico apropriado necessita reconhecer aquelas “qualidades” drummondianas também em outros críticos. A opção aqui foi escolher requintes, orgulhos e miopias que compatibilizam com o adjetivo “literário” e “metaliterário”, sabendo que o homem e seu universo constam intrinsecamente ali, conforme o arrazoado de Wendel Santos³ (1983, p. 37, grifos do autor):

O homem vê o mundo, interroga-o, reage a ele, interpreta-o; em seguida, descobre que o mundo é o mundo e que o pensamento é *seu* pensamento. Neste momento nasce a crítica de um espanto do homem diante de si mes-

³ SANTOS, Wendel. *Crítica: uma ciência da literatura*. Goiânia: Editora da UFG, 1983.

mo; ou, melhor dizendo, diante daquilo que produz perante a insistência do mundo. Posso pensar que a crítica é, assim, uma ciência do espírito, de sua capacidade de compreender o mundo. Não quero opor o espírito ao mundo, nem o mundo ao espírito, com duas realidades distantes e incapazes de convivência. Na verdade, o espírito é a voz do mundo: não há o mundo sem a voz, não há a voz sem o motivo. Não obstante, num dado instante, torna-se necessário colocá-los, espírito e mundo, um diante do outro, a fim de questionar suas funções. Essa é a circunstância crítica, em sua raiz. Observá-la é considerar o homem o *senhor do mundo*: não porque está sobre o mundo, e sim porque enfiou-se em sua intimidade. Desse modo, a *crítica em si* é uma atividade que descobre o poder sobre o *ser* das coisas. Ora, dependendo da espécie de “mundo” no interior do qual exerce seu poder, a crítica se define.

Por outro lado, isso pode dar a impressão de um tratamento imerso em um imaginário difícil de apalpar, porém é preciso asseverar que não se deve esquecer que o nosso complexo “objeto” de estudo não é provável pelos instrumentos que busquem materializá-lo, mas pelos que o adensem quanto mais intangível, que o matizem quanto mais invisível, que realcem seus tons, perfumes e sabores, quanto mais inaudível, inodoro e insosso. A investigação sobre o objeto literário e metaliterário – aqui inspirado no *Doutor Fausto*, de Thomas Mann – deve se configurar numa espécie de ramo de “ciências ocultas”.

Côncios desses, perigos, necessidades, alertas e palavras proféticas, apresentamos esse conjunto de artigos produzidos a partir da vivência e experiências de reflexão labiríntica da metaliteratura, junto ao grupo de estudos “Metaliteratura e suas metáforas”, desenvolvido na Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Essas vivências e reflexões procuram trafegar pelas análises críticas de manifestações literárias de diversidade considerável e se organizam aqui num percurso que parte da metaliteratura em obras literárias do gênero narrativo, primeiramente em romances, seguidos de contos. Depois a incursão crítica lê a metaliteratura em obras do gênero lírico, sendo que em um dos casos, ao método comparativo, se dialoga com a leitura intertextual de uma letra de música e um romance composto de contos, e, noutro caso, procura-se refletir sobre metaliteratura em diversas letras de músicas brasileiras contemporâneas. Os últimos dois textos mostram-se envolvidos nesse percurso hibridizante, um deles apresentando, também no viés comparativista, um conto, um romance infanto-juvenil e uma produção cinematográfica contemporânea; o seguinte apresenta essa análise crítica à maneira da investigação sobre o imaginário, em uma novela com traços interdependentes dos gêneros narrativo, lírico e dramático.

Em apêndice, apresentamos, no formato gráfico, esquemas inferidos dessas análises, na intenção de visualização panorâmica, mas não coercitiva, dos esquemas de metaliteratura, conforme depreendemos dos estudos realizados ao longo da pesquisa.

Nilson Pereira de Carvalho
Garanhuns, janeiro de 2017

CAPÍTULO 1

CONSIDERAÇÕES METALITERÁRIAS NO ROMANCE *NOSSA TERESA*, DE
MICHELINY VERUNSCHK | **Maria Williane da Rocha Souto**

INTRODUÇÃO

O que é literatura? Seria a literatura o texto? A obra? Ou seria a leitura, palavra impressa significando sob os olhos do leitor? E se a literatura for o pensamento inspirado do poeta antes mesmo de ganhar o mundo pela linguagem? Ela também pode ser o verso trabalhado em reescritas? O que se guarda nas entrelinhas? E se ela for tudo isso? E se ela não for nada disso?

Literatura é tudo e nada ao mesmo tempo. Baseando-se no que já disse Fish (1980, p. 16), ela é tudo aquilo que sua comunidade interpretativa pensa sobre ela. As leituras de um texto são construídas culturalmente, o que gera uma pluralidade de sentidos não mediados por um limite (re) conhecido.

É partindo dessa problemática do conceito de literatura, que se encontram os argumentos necessários à discussão do fenômeno da metaliteratura – essência constitutiva da arte literária. É possível viabilizar análises de seus esquemas, compreendendo suas operações e contribuindo com a teorização literária, no que diz respeito à composição dos verbetes e suas respectivas sínteses de definição, catalogados pelo projeto “Metaliteratura e suas metáforas”, desenvolvido na UFRPE/UAG. A teorização da literatura contribui com estudos e análises futuras relacionados a sua questão conceitual e/ou ocorrências metaliterárias em obras de diversos gêneros.

Discorrer-se-á, portanto, sobre as contribuições teóricas, imprescindíveis aos estudos do fenômeno metaliterário, a fim de, nessas discussões, gerar contribuições para os estudos metaliterários ainda em voga. A intenção também é proporcionar ao leitor um acesso viável para um entendimento um tanto mais amadurecido da literatura.

O presente trabalho culmina com uma investigação que se propõe elucidativa, evidenciando esquemas metaliterários atuantes na narrativa do romance *nossa Teresa – vida e morte de uma santa suicida*, da escritora Micheline Verunschik. Doutora em Comunicação e Semiótica e mestre em Literatura e Crítica Literária, ambos os títulos pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Micheline nasceu em Arcoverde/PE e atualmente mora no estado de São Paulo; a escritora já havia extasiado uma multidão de leitores com a força pungente de sua palavra, em *Geografia*

Íntima do Deserto (Landy, 2003) – finalista no Prêmio Portugal Telecom em 2004 –, *O Observador e o Nada* (Edições Bagaço, 2003), *A Cartografia da Noite* (Lumme Editor, 2010) e *b de bruxa* (Mariposa Cartonera, 2014), e agora estreia nas veredas do romance com a obra em estudo, projeto realizado com o patrocínio da Petrobrás Cultural e lançado pela Editora Patuá em 2014.

O romance, vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura na categoria Autor Estreante 40+ e finalista no prêmio Rio de Literatura, conta a história de Teresa – diluída num fio de prosa de um velho narrador – moça conhecidamente beata e milagrosa, dotada com a vidência dos santos e um anseio profético de sua própria morte através do suicídio, que ecoará por toda narrativa sussurrando: pecado é santidade. A partir de uma análise fundamentalmente interpretativa, serão desdobradas as operações desses esquemas utilizando-se da referida obra.

Espera-se que tais apreciações e apontamentos fomentados nesse artigo contribuam para a problematização e para o processo de sistematização da teoria metaliterária, sugerindo, sobretudo, reflexões importantes no que concerne à sua conceituação.

Para tanto, instaura-se um primeiro momento com breve discussão sobre o conceito de literatura, seguido da provocação e dos fundamentos da metaliteratura em si, a princípio de maneira global, para que só então seja apresentada a análise do romance que, aqui, serve de *corpus* de investigação do fenômeno e de como ele se realiza na materialidade literária.

1. (META)LITERATURA: UM CONCEITO EM-SI

Ainda que não se tenha uma definição muito precisa para o conceito de literatura, isso não quer dizer que sua compreensão epistêmica esteja comprometida. Em “O Conceito de Literatura”, Bernardo (1999, p. 140) declara ser preciso uma insistência no que diz respeito ao processo de conceituação, tendo em vista que não basta conceituar, responder, mas é preciso continuar se questionando sobre o fundamento, isso porque nenhum conceito ergue uma concepção definitiva, mas hipóteses. Essas hipóteses provocam um raciocínio condicional: “Se o mundo fosse assim, então as consequências seriam estas ou aquelas” (BERNARDO, 1999, p. 140, grifos do autor) que, por sua vez, se transformam em ficções. Dessa forma, tem-se que o conceito é uma ficção, condição fundamentalmente necessária para se lidar com quaisquer fenômenos.

Nessa perspectiva, o ensaísta ainda aponta a arte literária como um “conjunto assumido de ficções” (p. 140) – indispensáveis coletiva e individualmente na sociedade –, reconhecendo, assim, ela mesma como ficção.

Percebe-se que há um movimento em espiral no que diz respeito a essa questão da literatura. É a partir dessa circularidade do argumento, apresentada por Bernardo (1999), que se entende a questão conceitual da literatura como proveniente dela mesma e, então, é possível discutir sua constituição metaliterária.

Essa necessidade e, ao mesmo tempo, impossibilidade de conceituar a literatura, gerando um ciclo *ad infinitum*, recupera a ideia espiralada contida no mito do Uroboro – serpente que tenta devorar-se (entender-se) engolindo a própria cauda. Em suma, o conceito de literatura só reconhece a si mesmo como conceito. Há um “eterno retorno do argumento” que encaminha o pensamento de forma circular com destino a um eixo que nunca será atingido, mas ao qual se chega cada vez mais perto, como disse Bernardo (1999).

Em seu ensaio “A Literatura”, o crítico Wendel Santos (1983), também nutre os estudos que versam sobre a conceituação literária e, do mesmo modo, sobre o fenômeno da metaliteratura. Ele diz que “não aspirando a qualquer consecução que não a si mesma, a Literatura permite-se manifestar”, advertindo, inclusive, que definir a literatura “como um determinado discurso é o sonho de toda ignorância”, já que ela é o “lugar do desejo” que resiste ao registro, sendo assim, inútil – no imo dessa palavra –, pois não se aceita como instrumento, desconhecendo “qualquer finalidade além do próprio sussurro” (SANTOS, 1983, p. 15).

O autor ainda alerta que essa característica inerente da autorreferenciação não transforma a literatura em “arte pela arte”, já que esse fenômeno não lhe confere uma segregação da problemática humana, muito pelo contrário, sendo ela mesma [literatura] voz de tal problemática, não precisa encontrar outro fim que não seja ela mesma.

Tal como as outras teorias do conhecimento, a literatura é uma instituição humana, tendo, pois, o homem como seu objeto mais distinto. Isso acontece porque ela incorpora a humanidade com todos os seus atributos e, assim, viabiliza o uso de fundamentos para tratar dessa mesma humanidade (CARVALHO, 2013). É a partir das relações do homem com o mundo que surge a materialidade literária. Não há como desvincular o conceito de literatura do conceito de humanidade, já que o voltar-se a si da literatura indica também o processo de buscas da autocompreensão

humana, provendo uma dinâmica em que se constituem entre si ambos conceitos.

Sendo assim, à literatura não cabe a imanência, posto que não se pode isolá-la numa análise ideológica e sistematizada, mas compreendê-la em sua transcendência. Nesse contexto, Carvalho (2013, p. 206) a declara como “intrinsecamente extrínseca”, apontando seu núcleo como sua própria porta de saída.

Ao pensar em uma análise da obra literária, admite-se que esta possui a emancipação suficiente para designar sua própria crítica, como já foi mencionado por Candido (1987):

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação de seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos. (CANDIDO, 1987, p. 163).

Esclarecido que a metaliteratura investiga justamente o que se entende por autorreferenciação nos textos literários em geral, pela remissão a si mesma que a literatura exerce, pode-se inferir, inclusive, que as obras literárias realizam-se a partir de outras obras literárias (CULLER, 1999). Da mesma forma, é possível concluir que cabe aos estudos metaliterários compreender a humanidade que se imbrica na treliça narrativa de uma obra literária – o que elucidaremos através da análise do romance, neste trabalho. O objetivo primeiro desses estudos protagoniza a teorização da literatura, catalogando e sistematizando os meios pelos quais ela faz remissão a si mesma, no que diz respeito à sua autorreferenciação em si, e a compreensão desta como fenômeno literário – essência.

Nesse ponto, espera-se que o leitor não se sinta menos que esclarecido ao experimentar a próxima etapa desse trabalho que evolui numa análise interpretativa do romance *nossa Teresa – vida e morte de uma santa suicida* – já mencionado anteriormente em linhas tecidas nesse mesmo artigo – evidenciando aspectos oportunos aos estudos metaliterários.

2. NOSSA TERESA: METALITERATURA E REDENÇÃO

Tecnicamente, a vida precede a morte, mas a vida de um santo começa a pulsar na sua morte. Afinal, como já cantou Zeca Baleiro em *Minha Casa*, “é mais fácil cultivar os mortos que os vivos”. *nossa Teresa* também

é parida nesse limite. Não morre de velhice, doença, crime, ou de repente. Não morre de “morte morrida” como alguém poderia sugerir, mas de “morte matada” – um corte deferido por ela mesma. A santa se mata. A grande irreverência dessa história é que uma jovem beata vira peça de altar, mulher de redenção, justamente por ter atentado contra a própria vida – o que, bem se sabe, não é exatamente o mais misericordioso dos atos aos olhos da igreja e de seus pregoeiros. O suicídio é que dá à luz a Teresa – e aos olhos fatigados do leitor, ávidos por uma boa história, não importando o tamanho da tragédia.

Um velho narrador, ranzinza e digressivo – o mais que se possa ser –, ciente de si e de seu ofício (de narrar), conta a história de Teresa, uma jovem vidente capaz de operar milagres, ao que se sabe. Dentre eles a ascensão nem tão divina assim de um padre, pobre mortal, ao cargo mais alto da igreja católica para um varão – que, só por isso, parece ser menos mortal.

A fé não cabe no inferno ou no paraíso, nos deuses ou nos demônios, a fé só cabe no homem e a ele pertence, dele depende. Quando Marx (2013, p. 147), em seu argumento sobre o fetichismo da mercadoria, fala sobre a maneira como a sociedade transforma trabalho de produção humana em mercadoria e sobre como ela aparenta ter vontade independente, inclusive mediatizando as relações sociais, ele compara isso com a religião sob o argumento de que Deus também é um trabalho de produção humana. Nesse sentido, o narrador de *nossa Teresa* parece beber da perspectiva marxista ao instituir, com certo sarcasmo, que esse mesmo Deus, regente do destino invisível de homens e mulheres, atenta, sozinho, contra o princípio do livre arbítrio, ao ser reconhecido como senhor das sanções, atribuindo culpas e danações a quem se apodera de suas próprias vidas e mortes.

Completamente devota à igreja católica, a beata Teresa carrega nos ombros o peso nada leve de uma profecia divina, soprada aos seus ouvidos, à flor da pele e da idade. A morte chegaria cedo, respirando o vinho perfumado de seu sangue, jorrando de seus pulsos, frágeis como a (des) crença, e escarrando ironia aos pais da menina – ateus, é preciso que se diga – que não tiveram olhos para enxergar os feitos de Teresa, em vida ou morte, e enterraram seu corpo, talvez por alguma conveniência, sob olhares crentes ou não, na terra muda e infértil de um cemitério. É que na liberdade de seu livre arbítrio, Teresa escolhe a servidão misteriosa a um deus que não se sabe bem quem criou, o servir das coisas que cabem no silêncio pontilhado entre o céu e a terra, entre o que se ignora e o que se interpreta nos livros antigos.

No meio de vidências, profecias e um suicídio aclamado, nasce – e não morre – Santa Teresa, padroeira dos filhos renegados, desdenhados pela mesma igreja que canonizou uma menina, também suicida, como santa. Talvez por seu perfume de paz, pelo incenso floral de sua ausência ou pela conquista de um homem, um papa, enviado do senhor – como se diz.

O texto se desdobra em muitas outras referências ao pecado de atentar contra a própria vida, os suicídios sorrateiros que se alastram aos borbotões nas culturas de fé dos quatro cantos do mundo, essa vida que pesa por culpa, medo, insegurança, exaustão, ou pela crença, pela existência que já não cabe no ser. Do cianureto ao explosivo, da corda pendida ao afogamento, da lâmina fina que rompe o tecido com qualquer maciez ensandecida. Os suicídios se condensam e seguem criando metáforas. Morte que não finda, mas se eterniza num bilhete de despedida ou num silêncio, desses que ninguém ousa traduzir. Dissemina. Que nem doença – contagiosa, como diz o velho que se apresenta como narrador da trama.

Antes mesmo de adentrar nos apontamentos da narrativa propriamente dita de *nossa Teresa*, atenta-se para a primeira correspondência de autorreferenciação que a obra apresenta desde o seu nome: ao utilizar o pronome possessivo, a autora transforma um título, que poderia ser banal, não apenas numa metáfora da coletividade religiosa, mas também do compartilhamento imbricado à narrativa. Ora, estamos tratando de um romance, mas Staiger (1975) já adverte sobre o hibridismo dos gêneros clássicos, estabelecendo uma coexistência genérica, de organicidade transgressora quanto aos (im)possíveis limites constitutivos desses gêneros.

Quando Benjamin (1994) alerta sobre a queda da narrativa em detrimento da ascendência do romance, apresenta um período de transição da humanidade e, portanto, um período de transição da literatura que mudaria, dali por diante, a produção e a recepção da arte literária. O que vibra e ecoa da individualização do romance com a coletividade da narrativa de camponês/viajante provoca mesclas surpreendentes na literatura contemporânea.

É preciso entender *nossa Teresa* como romance psicológico para que se compreenda o desdobramento de seu fazer narrativo. Essa é uma tendência que, por si só, já nos remete ao fazer metaliterário, pois fornece um “retrato da vida interior cuja moldura nada mais é do que a própria linguagem literária” (PINTO, 2009, p. 355). Nessa concepção, tem-se um fluxo de consciência do narrador repleto de incursões psicológicas, que se voltam muito mais aos motivos íntimos do comportamento humano

do que aos seus condicionamentos socioculturais, transformando a perspectiva leitora ao passo que fere os parâmetros ficcionais cristalizados no século XIX:

Se antes a narração dispunha de um narrador em terceira pessoa [...], agora o discurso monologado do narrador em primeira pessoa é apresentado como se engendrasse a própria simultaneidade do discurso no mesmo instante da realização do ato de ler. [...] Essa característica está em sintonia com a significação mais precisa de “consciência”. (PINTO, 2009, p. 354).

Não obstante, sua estrutura evoca a tríade basilar do fazer literário – o escritor, o leitor e a obra – respectivamente, na figura do narrador, do leitor (inclusive referido no texto) e da história que se conta – desdobrada em muitas outras, a bem da verdade. Isso indica uma atuação metaliterária ao trazer à luz a remissão ao dialogismo que se opera entre essas três entidades, “sem as quais o que conhecemos por literatura não é possível”, como afirma Viana Neto (2014, p. 31).

O romance progride a partir de uma “estrutura de repetição” em que o narrador enuncia seu próprio papel, sugerindo, por exemplo, reflexões significativas a partir de uma viagem no tempo, histórias de vidas e cultura de um povo. Ele ainda comenta sobre o ofício de narrar, e reflete a criação literária, de maneira que o texto “se dobra sobre si mesmo” (FOUCAULT, 2005, p. 161):

Advirto, porém, que não me venha tomar o leitor como um panfletário, um vulgar levantador de bandeiras. Tão somente conto histórias das quais apenas ouvi falar ou que, quando muito, tive discreta, quase despercebida participação. Sou um velho que muito já viu e viveu e que nem sempre consegue escolher ou esconder simpatias e antipatias. Mas garanto que apenas dou conta do que todos dizem ou sabem, embora às vezes finjam que não disseram ou soubessem. E é esse o meu ofício de narrar. Poderia ser outro, mas é esse e dele me agrado. (VERUNSCHK, 2014, p. 11).

A maneira de contar do narrador Verunschiano compõe um plano de ficção dentro da própria ficção – que é a obra literária, provocando um efeito de encaixamento tipicamente metaliterário, tal como uma boneca russa matrioshka. Esse modo de dizer recupera um pouco da poética da oralidade, com base na ideia de um velho contador de histórias (que, assim mesmo, se admite nessa obra), mas também confere, de certa forma, um caráter experimental, semelhante ao que provoca o narrador de Saramago em *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995). Além de contar o que sabem

e observam, ambos os narradores contribuem para uma construção de sentidos, sugerindo reflexões para além da linha horizontal do que se diz. Uma pluralidade de dizeres que se revelam no texto.

A voz do narrador ecoa cada palavra e encontra sintonia prosaica com o leitor que encara as dualidades de perto, e a ficção, estampada nas letras impressas da obra, toma forma e dinamismo nas pupilas aguçadas de quem lê. Como já escreveu Bernardo (1999), a literatura só se realiza no movimento do monumento literário. A leitura, como ato, é o motor da história que se conta.

A lógica narrativa do romance em questão recupera também o narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1971) que, sem a pressa dos vivos ou a paciência dos mortos/santos, transcorre uma narrativa permeada por digressões – o que, certamente, provoca desconforto aos leitores que anseiam por uma construção linear – aproximando o leitor da personagem narrador, como um amigo íntimo, à medida que este revela suas perspectivas, recuperando a consciência despida do indivíduo – até mesmo do próprio leitor, que se vê caindo nas armadilhas psicológicas do velho narrador, cada vez que é evocado no texto.

Mas o leitor, olhos de fauno, deseja ainda mais. Quer saber dos espinhos que levam à santidade, descobrir o que há de real ou engodo nessa história. Afinal, como uma menina pode ter inventado tanto? É o que se pergunta, espantado, quase agressivo, entredentes. E é o que quer perguntar a ela. Diretamente a ela, como se pudesse desprezar a minha voz. (VERUNSCHK, 2014, p. 57).

Há, portanto, a remissão à figura do narrador, que se reflete ao comentar o seu próprio ofício dentro da narrativa; ao ato da criação, pela experiência com a palavra; à linguagem em si, “Tudo o que depende da linguagem se move sem que se possa determinar fielmente seu roteiro” (VERUNSCHK, 2014, p. 26); e ainda ao intertexto, no que tange as relações de influência com a obra machadiana *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1971) e com o conhecido perfil do narrador de Saramago em *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), caracterizando, desde já, várias operações metaliterárias desse *corpus*.

Outra remissão intertextual à obra machadiana, já mencionada, faz-se a partir da apresentação de um objeto-metáfora que recupera a ideia do hipopótamo de *Brás Cubas* em suas *Memórias Póstumas*. Além disso, nesse mesmo instante, outra atuação metaliterária é projetada a partir da voz narrativa em *nossa Teresa*, no que diz respeito a esse elemento, que se

desdobra em sua própria constituição metafórica, inclusive trazendo em si a própria descrição e a autorreferência de ser um objeto-metáfora:

[...] convido o leitor a voar num dirigível verde-chumbo inventado em parte por mim mesmo e por outra parte inventado por padres e holandeses voadores, engenheiros, escritores e loucos. Com um quê de navio e muito de hipogrifo, ele é único em sua capacidade de atravessar o feixe tênue e sólido do tempo. Seu arcabouço de madeira tem o feitio de cavalo de carrossel e, gasta pelo uso, sua pintura deixa à mostra nervos, veias muito finas, a trama da carne pulsante como a de qualquer ser vivente. A cabeça de águia e as garras lhe dão um ar muito imponente, nobre até, mas possui unhas frágeis, embora não pareçam. Se essas unhas se quebram podem levar o dirigível ao encontro da destruição caso ele não fosse o que é, um objeto-metáfora, oscilante entre história e memória, invenção e recriação. (VERUNSCHK, 2014, p. 25).

Mais adiante, o texto nos figura outra atuação metaliterária, com a incorporação do argumento de Gabriel García Márquez em *Do amor e outros demônios* (1994):

Conta-se que sabia todas as orações que curam e que arrancam as travas dos caminhos. Chamada Isabel ou Sierva Maria, não se sabe ao certo. Sabe-se que um certo *Gabriel*, cujo nome significa Deus Enviou, muitos anos depois [...] abriu a tampa de seu caixão, e lá estava a santinha em ossos, miúda, num casulo de cabelos que não paravam de crescer. Sabem-se poucas coisas com certeza, mas talvez uma sobressaia, Teresa e Isabel, ou Sierva Maria, Marquês-sinha também chamada, se multiplicam mundo afora, se decalam, se perpetuam. (VERUNSCHK, 2014, p. 62, grifo nosso).

Menções como essa se repetem de formas mais ou menos diretas durante o romance. Em certo lugar, o narrador chega a questionar “E *Jakobson*, por acaso *leu* algum *poema* de íntimo suicida? Virou-o, *corvo*, pelo avesso?” (VERUNSCHK, 2014, p. 68, grifo meu). Com isso, além de recuperar o ato da leitura em seu próprio verbo, o narrador evoca o linguista russo, – com seu tom irreverente que já é íntimo ao leitor – e suas investigações de som-sentido no poema “O Corvo”, de Edgar Allan Poe – corvo que só sabia mesmo dizer seu nome ao avesso. (JAKOBSON, 2003).

O capítulo nove (2014, p. 71-76) também contribui com a análise das operações metaliterárias ao trazer uma autorreferenciação a partir da linguagem em outros moldes de escrita. Todo o capítulo é constituído por bilhetes que trazem mensagens deixadas por suicidas como últimas palavras. Como tomos, esses bilhetes ilustram qualquer tipo de arquivamento dentro do grande texto – o romance.

Mais evidências metaliterárias podem ser encontradas no capítulo treze com as remissões aos aspectos da materialidade textual, trazendo trechos que mencionam tipos e suportes textuais: “Mirina tinha muito o que organizar antes de *escrever a matéria* para a revista” (VERUNSCHK, 2014, p. 101, grifo meu), bem como neste outro recorte: “[...] tinha planos de *escrever um livro* sobre aquele líder político e espiritual. Não exatamente uma *biografia*, mas um *romance-documento* [...]” (2014, p. 101, grifo meu), além da referência à figura do escritor de literatura a partir da menção à atividade que é seu trabalho.

A literatura continua a emergir por entre atuações metaliterárias no romance em estudo, desde o princípio até sua última página. É possível encontrar, inclusive, alusões à relação entre literatura e sociedade, a partir das retomadas de histórias e registros que se propagam para sempre através da arte literária. Essas referências mostram o elo substancial entre escritos antigos que acabam por se traduzir em práticas culturais, como a oração ou até mesmo o atentado terrorista, justificados pelas causas divinizadas por determinado grupo de pessoas.

Tudo isso é referenciado no texto inúmeras vezes, e de maneiras diversas, como quando é descrita a explosão de um homem-bomba num trecho elencado de orações, súplicas e a devoção silenciosa do próprio terrorista-suicida, Samir; ou quando há menção à Eva e Pandora relacionadas à “faísca de subversão” e ao “extremo gosto pela transgressão”, logo no início do romance, recuperando os ecos narrativos dos mitos sumeriano e grego, ou o desdobramento da figura universalmente conhecida do diabo, a partir de seu estereótipo, como uma metáfora da irresponsabilidade e da covardia humana:

[...] o diabo não é senão uma fantasmagoria criada ora para assustar os mais afoitos, ora para servir mesmo de bode expiatório, animal de sacrifício, para as maldades e mesquinharias próprias aos homens, uma forma de desabonar a humanidade do peso de ser responsável pelos seus próprios atos. (VERUNSCHK, 2014, p. 22).

As referências à própria literatura prosseguem na narrativa, adensam e se perpetuam livremente. A narrativa vai tecendo e desabrochando metáforas, referências, em confronto com suas próprias dualidades. Os toques de ironia e sarcasmo da personalidade divinamente arrogante do narrador não se perdem, o velho segue preenchendo a narrativa com imagens fortes, construídas em seu fio de conversa. Apenas algumas dessas imagens, trechos do romance, estão sendo apontadas nesse artigo, à guisa de exemplo da atuação dos esquemas metaliterários nessa obra.

“Não há sossego no mundo dos vivos, diz alguém. O tempo não deixa.” (VERUNSCHK, 2014 p. 22). Tem-se aqui mais uma remissão intertextual com Saramago, dessa vez criando um elo referencial e metaliterário através da palavra, provocando a curiosidade do leitor ao se utilizar de um pronome indefinido.

Não há sossego no mundo, nem para os mortos nem para os vivos, Então onde está a diferença entre uns e outros, A diferença é uma só, os vivos ainda têm tempo, mas o mesmo tempo lhe vai acabando, para dizerem a palavra, para fazerem o gesto, Que gesto, que palavra, Não sei, morre-se de a não ter dito, morre-se de não o ter feito, é disso que se morre, não de doença, e é por isso que a um morto custa tanto aceitar a sua morte. (SARAMAGO, 2010, p. 144).

O que se conclui destes excertos, ou, melhor dizendo, o que se conclui do pensamento narrador a partir da história de *nossa Teresa*, é que o suicida encerra algo que supera a vida, ou talvez que seja o único sentido dessa vida: seu discurso. Não há mais nada a ser dito. Não pelo sossego da vida ou da morte, mas pelo silêncio. Por que não há mais gesto ou palavra que se possa executar e proferir que sejam tão indispensáveis para o mundo, para Deus, para si mesmo, que não seja uma aceitação do fim.

É por isso que dentro da narrativa repleta de subjeção, metáforas e julgamentos, têm-se embutidas singelas homenagens aos suicidas, desde a primeira homenagem, quando a autora dedica a obra aos seus suicidas, até as demais referências (leia-se reverências), como as menções metonímicas a pelo menos quatro escritoras suicidas (Anne Sexton, Ana Cristina César, Alejandra Pizarwick e Sylvia Plath):

Pensou que poderia dar um novo nome a Ásia, como se um novo nome pudesse significar uma nova vida, uma vida sobressalente. *Anne*, *Aída*, *Ana Cristina*, *Alejandra*, *Amelia*. Talvez *Sylvia*. (VERUNSCHK, 2014, p. 22, grifo meu).

Ao fim da narrativa, o próprio narrador está pronto para aceitar sua morte. Esse suicídio, aparentemente inusitado, traduz em si o fim do discurso do velho – e, portanto, desta obra literária. Acontece em consonância com o suicídio do leitor que chega ao final do livro e já não tem mais para onde ir se não para fora do livro. Configura-se como suicídio porque não finda apenas o velho, narrador teimoso, mas o leitor, e, por consequência, a leitura. Aqui se encerra, de certa forma, a tríade dialógica supracitada em páginas anteriores: o narrador, o leitor e o texto. Essa metáfora

conclui *nossa Teresa* com mais uma remissão a si, e, portanto mais uma operação metaliterária, recuperando seu mote principal e ainda alertando o leitor da fragilidade entre dualidades como a vida e a morte, o pecado e a redenção, o céu e o inferno, o que há de santo e o que há de humano, questões, ambientes e contextos tão discutidos ao longo dessa tessitura que se finda em letra impressa, ainda que continue a ecoar e se propague em outros destinos – inclusive nos parágrafos desse trabalho. A morte de Teresa acontece justamente enquanto a obra ganha eternidade no espaço mnemônico do leitor, enquanto a literatura vira experiência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como objetivo principal arregimentar argumentos que atestam a constituição essencialmente metaliterária da literatura, o presente trabalho evidenciou parte dos esquemas metaliterários, com características diversas, atuantes no romance de estreia da escritora Micheline Verunschik, *nossa Teresa – vida e morte de uma santa suicida*.

A partir das discussões e da análise interpretativa realizadas nesse estudo, compreende-se a autorreferenciação como fenômeno intrínseco ao conceito de literatura, bem como à sua materialidade literária – a obra – de modo geral. Da mesma forma, é possível reconhecer o conceito em-si da literatura e as contribuições, obrigatoriamente necessárias, de outras precedentes obras literárias na constituição de um novo texto, já que, sem tais retomadas, não seria possível a instituição de uma nova obra literária.

Desse modo, espera-se que a investigação e as discussões realizadas no transcorrer desse artigo sejam eficientes no intuito de contribuir com a problematização, catalogação e sistematização em teoria dos esquemas metaliterários, em prol dos estudos desse fenômeno, e, mormente, em provocar e oportunizar reflexões acerca da constituição conceitual da literatura.

Por fim, quanto à obra que nos serviu de *corpus* nesse trabalho, é curioso que se diga: não se pode percorrer um livro como *nossa Teresa* e sair ileso depois disso. Coisa mais fácil é sujar as mãos de morte – ou de vida; coisa mais rúptil é essa mesma vida. A morte não. Na morte cabe o ponto final e a eternidade. Cabe uma oração.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas/Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1971.

BALEIRO, Zeca. **Minha Casa**. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/zeca-baleiro/minha-casa-2.html>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERNARDO, Gustavo. O Conceito de Literatura. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999, p. 135-169.

CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CARVALHO, Nilson P. E se a literatura encena literatura em si? Provocações e algum fundamento sobre Metaliteratura. **Via Litterae**, Anápolis, v. 5, n. 1, p. 201-221, jan.-jun. 2013. Disponível em: <<http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae>>. Acesso: 25 fev. 2016.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

FISH, Stanley. **Is there a text in this class? The authority of interpretive communities**. Massachusetts: Harvard University Press, 1980. Disponível em: <<http://www.english.unt.edu/~simpkins/Fish%20Acceptable.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

FOUCAULT, Michael. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 137-174.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MARX, Karl. A mercadoria. In: _____. **O Capital: Crítica da economia política**. Livro I: O processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 113-158.

PINTO, Ubiratan M. O surgimento do romance psicológico e o retrato da vida interior. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 353-360, jul. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/5235>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

SARAMAGO, José. **O Ano da morte de Ricardo Reis**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

VERUNSCHK, Micheliny. **nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida**. São Paulo: Patuá, 2014.

VIANA NETO, Jaime de Queiroz. E “se não houvesse a poesia”? **A metaliteratura em letras de músicas d’O Teatro Mágico**. Trabalho de conclusão de curso. Garanhuns: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2014. 48 p.

SOBRE A AUTORA

Maria Williane da Rocha Souto é graduada em Letras – Português e Inglês (2016) pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Garanhuns (UFRPE/UAG).

CAPÍTULO 2

QUANDO A LITERATURA É TESTEMUNHA DELA MESMA: UM ESTUDO SOBRE
METALITERATURA EM TRÊS ROMANCES | **João Paulo de Souza Araújo**

INTRODUÇÃO

O ponto de partida deste trabalho situa a metaliteratura como fenômeno cuja essência confunde-se com a da coisa literária. A delineação deste tema envolve-se nos argumentos teóricos acerca da própria literatura, mobilizando teorias que buscam sua conceituação. Os pressupostos teóricos de Bernardo (1999) introduzem um conceito-chave, o da imagem circular dos argumentos sobre literatura, posto que estes giram em torno de seu próprio eixo. Assim, no que se intenta delinear a natureza literária, se entrevê o caráter autônomo deste ser, materializando o germe da questão proposta neste texto.

A metaliteratura tem sido nosso objeto de estudo desde a pesquisa que vem sendo desenvolvida na Universidade Federal Rural de Pernambuco/Unidade Acadêmica de Garanhuns (UFRPE/UAG). As investigações tiveram como ponto de partida discussões realizadas em reuniões periódicas de um grupo de estudos, do qual se concretizou o projeto “Metaliteratura e suas metáforas” (CNPq/UFRPE). Foi executado o plano de trabalho “Metaliteratura em romances contemporâneos”, dos quais foram selecionados os romances que compõem o corpus deste trabalho, a saber: *Budapeste* (2003), do escritor e compositor brasileiro Chico Buarque; *Se um viajante numa noite de inverno* (1982), do escritor e ensaísta cubano radicado na Itália Italo Calvino; e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1988), do escritor português e prêmio Nobel de Literatura José Saramago.

Essas obras foram selecionadas com base na demonstração evidente do fenômeno metaliterário; são narrativas que, desde a superfície, apontam indiscretamente para a própria literatura. No entanto, é preciso compreender alguns aspectos dos métodos e conceitos estabelecidos no trabalho, conforme múltiplas referências teóricas, mesmo que assistemáticas.

O tratamento metodológico possui três linhas de direcionamentos, as quais podem ser executadas simultaneamente: a arregimentação teórica, a análise dos romances indicados e a contribuição de verbetes para o catálogo de esquemas e formatação de uma antologia favorável (de romances) a uma sistematização teórica do aspecto. A antologia está sujeita às variações metafóricas e metonímicas, com referências mais obscuras ou claras, bem como outras manifestações classificáveis.

Há, neste meio tempo, uma preocupação com a profusão de teorias, já que, a partir dessa perspectiva, um vasto sistema de encaixamentos se afirma. Esse fato não está sendo encarado como um problema exato, pois a própria natureza complexa da leitura metaliterária incide em novas discussões e abordagens, o que é extremamente positivo. Por isso, a priori, desenvolve-se esta pesquisa de forma não afiliada, mobilizando a fortuna teórica e crítica conforme sua necessidade, bem como outras possibilidades que aprofundem e se incorporem à pesquisa, expediente a que designamos arregimentação teórica.

1. METALITERATURA E SUAS METÁFORAS

A **literatura** não é passível de definição objetiva e unilateral, pois ao incorporar o homem em todas as suas dimensões e imagem, reúne toda sua complexidade. Com isso, como instituição humana, desponta não simplesmente aproximando, separando ou entrelaçando o real com o ficício, mas fazendo refletir sobre a própria natureza do homem. Anterior à indagação “O que é literatura?” figuram pelo menos quatro das perguntas fundamentais do ser: “quem sou eu?”; “de onde eu vim?”; “para onde vou?”; “o que estou fazendo aqui?”. O teórico literário Gustavo Bernardo (1999) estima a questão primeira da literatura como uma das mais difíceis tarefas, por termos que pensar o nosso lugar em relação ao tema. As respostas que damos a tais perguntas – inclusive a que se refere à literatura – circunscrevem-nas, não dando conta do cerne do problema.

O filósofo Gonçalo Armijos Palácios (1995) sublinha que o ser está dentro das possibilidades da linguagem. O mundo, segundo o autor, é “a rede de relações, ações e interações que os seres humanos vão estruturando, criando, modelando” (p. 63). No embate da filosofia tradicional entre o que é – o ser – e o que deveria ser mas não é, o dever ser assimila o mundo dos valores. Assim, os valores quando meus acusam-se subjetivos e assumem os estatutos arbitrário e imaginativo dos poemas. Contudo, a distinção entre ser e dever ser apaga-se; para Palácios (1995), o ser não é só o que é, mas o que pode ser, o que deve ser, o que quero que seja, embaralhado com o que não pode, não deve e não quero.

O filósofo não defende em sua tese um idealismo subjetivista radical, no qual a individualidade é quem faz e determina seu próprio mundo e o que venha a ser real ou não. Entende, por conseguinte, que o pode, deve, quero que seja etc. são algo que a cultura, a classe, o grupo e os valores permitem pensar e referir como possível, impraticável, indispensável,

como fatos. Dentro da visão do autor do que é fato, o que dizemos não está engessado no presente do indicativo da conjugação dos verbos; além de indagar o que sou, o que quero, o que proíbo, o que amo, é mais do que possível perguntar o que será, o que seria, o que temo que seja, o que pode ser. Na literatura, a desautomatização da linguagem encarrega-se por criar e re-criar o que a linguagem quotidiana já re-criou e re-inventou do mundo.

Assim, já que a impossibilidade do próprio homem de definir-se se interpõe como condição para se responder o que é literatura, esta se volta para si mesma. Pensar em conceituar a literatura é apurar também a respeito da concepção tida acerca do próprio conceito, pois esse por si só já é ficcional, já que não existe como coisa e sim como uma condição necessária para lidar com as coisas, conforme Bernardo (1999). O autor discute a ideia de conceito, para qualquer ciência, entendendo que desde o surgimento de um questionamento é preciso constituir uma hipótese, instaurando-se um raciocínio do tipo “se o mundo fosse assim, então as consequências seriam estas e aquelas”; logo, ao usar a expressão se...então, temos uma ficção. A literatura, na conclusão de Bernardo (1999, p. 140), é considerada um “conjunto assumido de ficções”, portanto é reconhecida como ficção ela mesma.

Então se é coerente conceber a literatura como este assumido conjunto de ficções necessárias ao homem, cujo conceito/ficção é ela mesma, o que se pode esperar do fenômeno metaliterário inserido na obra literária? Aqui se delineia a mítica imagem do uroboro, de infinitos espelhamentos, encaixamentos, em que a expressão mais nuclear reflete o todo.

Como forma de compreender os esquemas metaliterários dos fenômenos, determinamos que a distinção em verbetes é pautada na profundidade ou vazão dos artifícios literários, separados em graus. Preliminarmente, estabelecemos uma classificação que parte de um grau zero, correspondente à literatura autocentrada; um 1º grau, caracterizado pela alusão explícita, pautada numa metaliteratura denotativa; um 2º grau, em que há uma insinuação implícita, quando a obra utiliza-se de metáforas ou metonímias para se referir à literatura e seus elementos; o grau esdrúxulo, cuja concretude literária dá-se em outros gêneros artísticos, como cinema, teatro etc.; um grau relacional ou comparativo, que se subdivide em intergenérico, interpoético, intersemiótico ou interlinguístico; um grau irônico/litotônico/preteritório, quando há a atitude de inversão e/ou de negação do contrário e/ou negação e/ou apagamento das marcas referenciais à literatura; o grau *leitmotiv*, definido por metáforas e metonímias

recorrentes na literatura; e o grau negativo, no qual imerge a manifestação da “língua” por si só em seu caráter metafórico.

Diante disso, não pautamos nossa análise apenas nas lentes teóricas, mas incorporamos o método na determinação de suas escolhas e sequência de etapas, pois cada obra pode requerer uma teoria original e peculiar. Deve-se manter, logo, a obra (cada uma delas) em foco, sob os métodos, para evitar a armadilha de confundirmos arrogantemente as lentes da teoria com o objeto e sua realidade propriamente ditos. São as obras que norteiam sua crítica respectiva.

A catalogação das obras literárias em propriedades/elementos, utilizando a gradação de seus *níveis* infinitamente metafóricos, equivalentes, por exemplo, a um sistema de encaixamento, faz parte da nossa tentativa de nos aproximar do cerne deste trabalho: a literatura testemunha dela mesma.

2. BUDAPESTE

Inicialmente, *Budapeste*, de Chico Buarque, trata da história de José Costa, um *ghost-writer*, pessoa que escreve livros para terceiros, mantendo-se no anonimato. Ao voltar de um congresso de escritores anônimos, Costa acaba pousando em Budapeste por conta de uma escala inesperada, onde tudo começa. Interessa-se pela língua húngara e acaba se dividindo afetivamente entre Kriska, sua nova professora de húngaro, e Vanda, a brasileira com quem é casado, moradora da cidade do Rio de Janeiro.

O fenômeno metaliterário nesse romance, no plano geral, é bastante explícito, pois o próprio enredo trata da vida de um escritor de romances, mesmo que esse escritor busque a negação de sua autoria. Trata-se de um jogo de espelhamentos em que o duplo se caracteriza por sua oposição. Portanto, a figura retórica da ironia, da preterição e da lítotes é um artifício metafórico de, no plano geral, referenciar-se ao próprio fazer literário, o qual joga com os planos da realidade e da ficção. Isto é, o escritor nega que escreve e o resultado de sua negação o contradiz, pois é no próprio romance que sua verdade literária se explicita.

Essa primeira investigação traz à tona uma ponderação importante na classificação dos esquemas de metaliteratura – o fato de trazer uma referência explícita ao objeto literário não significa que o produto na obra seja denotativo. Pelo contrário, é de se esperar que a explicitude insira no jogo literário se dê pelos desvios que sua linguagem enseja. Assim, se o

plano da ficção, de certa maneira, “esconde” a realidade, a maneira de se esconder tal ficção seja uma experiência metafórica por excelência. O que remete à natureza da literatura comprometida de uma difusão em espiral, na qual a busca pela verdade factual seja uma aventura composta de várias buscas, com o final sempre adiado e o ponto de chegada é o início de uma nova busca.

É percebida a ocorrência de encaixamento na escritura de dois romances dentro de *Budapeste* em *O Ginógrafo* e *Budapeste*. No primeiro, José Costa cede sua autoria ao alemão Kaspar Krabbe, escrevendo uma narrativa biográfica. No segundo, o protagonista-escritor é envolvido na trama de um outro *ghost-writer*, a qual o faz assumir a autoria do romance húngaro como Zsoze Kósta. Enquanto no primeiro espelha-se *um* romance, no outro vê-se o próprio romance que estamos lendo.

A título de um exemplo mais interno, eis um outro verbete metaliterário reconhecido na obra *Budapeste*, constante no cerne da seguinte passagem:

Desconfiei na mesma hora que tinha falado besteira, porque a professora me pediu para repetir a sentença. Aí estou chegando quase... havia provavelmente algum problema com a palavra quase. [...] Disse enfim que eu chegaria pouco a pouco, primeiro o nariz, depois uma orelha, depois um joelho. (BUARQUE, 2003, p. 5).

Trata-se de uma referência à linguagem por via da metalinguagem. O narrador, no trecho, aponta a graça de sua mentora a despeito da locução formal inapropriada do advérbio “quase” na sentença. Esse verbete corresponde, inclusive, à própria ordem ou origem metafórica da linguagem. Aqui, vale o destaque de se perceber o que catalogamos como “grau negativo”, pois se reporta ao elemento mais inicial do fenômeno da literatura, a linguagem. De acordo com Palácios (1995, p. 64), a linguagem possui uma virtude poética, pois “a palavra *re-cria* e *re-inventa* o mundo, começando uma nova realidade: a realidade falada, pensada, desejada, definida, isto é, a realidade *dita*”. A citação imerge nos meandros internos da questão linguística e demonstra que a essência do que se chama literatura atua em seus elementos mais intrínsecos.

Outro exemplo mais interno corresponde a um verbete metaliterário, evidenciado no momento em que a personagem José Costa, *ghost-writer*, toma o teclado para escrever *O Ginógrafo*:

Pegava a esmo uma das vinte fitas cassete que o alemão deixara gravadas, ouvia vagamente sua voz, pousava os dedos no teclado, e eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara. Eu nada sabia desta cidade, nem pretendia aprender o idioma nativo, fui enviado para pôr ordem na Companhia, e na Companhia só se falava alemão. Não contava conhecer Tereza, que me introduziu ao Chamego do Gambá, boteco onde se tomava cerveja e se cantavam sambas a noite inteira. Ali me iniciei na língua em que me arrojo a escrever este livro de próprio punho. (BUARQUE, 2003, p. 29).

Vislumbra-se um desdobramento de imagens de uma palavra para outra e de um plano para outro. Costa, ao trapacear sua autoria, parte-se em outra personagem e, neste ato, lança um jogo em que a evidência maior ilumina o seu *fazer*, descambando, oportunamente, no tema da escrita literária. Parecendo tomar vida própria, o homem louro e cor-de-rosa emaranha-se em, no mínimo, duas imagens e vozes anteriores à sua – às de José Costa e Kaspar Krabbe. Não é razoável afirmar que Costa torna-se Krabbe ou que Krabbe brota ali por inteiro. O distanciamento sugerido por Costa arquiteta sua própria imersão na trama biográfica “do alemão” e mobiliza atenção para a criação literária, não apenas do *ghost-writer*, mas do escritor em geral. Esta situação sugere, então, um verbete que faz menção ao “*fazer literário*” – 1º grau, recorrente no corpus deste trabalho.

Mais à frente, outro trecho anuncia um outro verbete metaliterário:

Então coloquei meus óculos, abri o livro e comecei: Devia ser proibido debochar de quem se aventura... Devagar, Kósta, mais devagar, e as primeiras páginas foram duras de vencer. Eu me atrapalhava com a pontuação, perdia o fôlego no meio das frases, era como ler um texto que eu tivesse mesmo escrito, porém com palavras deslocadas. Era como ler uma vida paralela à minha, e ao falar na primeira pessoa, por um personagem paralelo a mim, eu gaguejava. Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, minha leitura fluiu. (BUARQUE, 2003, p. 173).

Percebeu-se que a algumas linhas depois, a personagem *Kriská*, a qual, inicialmente, indagou “Devagar, Kósta, mais devagar”, pedia, eufórica, “Rápido, Kósta, mais rápido” contagiada pelo estado do então Zsoze Kósta (José Costa). Esse estado, esse fenômeno, compõe-se, pois, lírico. De acordo com Staiger (1975, p. 58), o lírico é subjetivo, reflete as coisas e os acontecimentos da consciência individual. Portanto, há uma relação intergenérica de obras literárias, na qual o espírito lírico manifesta-se dentro de uma obra de estilo narrativo.

Noutro momento da narrativa, esse *estado*, cujo empréstimo é devido ao estilo predominantemente lírico, atenta para o fato de que o escritor

é leitor de sua própria obra. Costa, em apresentação num congresso de *ghost-writers*, é tomado pela força das palavras de sua obra:

Em seguida expliquei o contexto de um ou outro trabalho, fiz alusão a personalidades que me deviam favores, daí a pouco estava a desembuchar fragmentos emparelhados de todos os artigos que me vinham à cabeça. Já era uma compulsão, eu fervia, falava, falava, teria falado até o amanhecer se não desligassem a aparelhagem de som. Ao ver a sala vazia e o elevador lotado, subi de um fôlego sete lances de escada; eu estava leve, eu estava magro, lá em cima me veio a sensação de ter ficado oco. (BUARQUE, 2003, p. 21).

Assim, a construção de *Budapeste* comporta estruturas maiores e menores no que concerne à referência ao próprio romance. No plano maior, há romances dentro do romance. No plano mais interno, há uma reflexão sobre o elemento mínimo da literatura, a linguagem, como a outros elementos: a essência do gênero, elementos da narrativa, relações de autoria etc.

3. SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO

Logo em seguida, na análise de *Se um viajante numa noite de inverno* (doravante *Se um viajante*) de Italo Calvino, observa-se, assim como em *Budapeste*, a tendência de “desdramatização” da própria narrativa, pois, como diz Schöler (1989), as construções contemporâneas caracterizam-se por direções elípticas em seus textos. Então, essa faculdade mosaica da estrutura concebeu a análise desse romance em três planos: o do autor lendo o livro; o do leitor personagem e o das narrativas com seus personagens.

Estamos lidando também com um romance que fala de romances, com uma personagem chamada Leitor e com uma obra que se interrompe ou pulveriza a *diegese* e a narrativa a todo instante. A obra possui vários inícios de histórias não acabadas, as quais são lidas pela personagem chamada Leitor, cambiando entre o plano de uma narrativa e outra. Por possuir vários níveis narrativos, identificamos na obra um distanciamento entre a linguagem desses níveis. No primeiro apresentado, o narrador utiliza-se de uma linguagem que transgride o espaço em que se encontram o leitor do mundo real e o Leitor personagem. Porém, em excertos mais adiante, fica clara a existência da personagem nomeada Leitor, distinta do leitor do mundo real, pois é narrado o momento em que o romance é adquirido na livraria e detalhes do caminho percorrido até sua leitura. E, mais adiante,

uma outra personagem dá nitidez a essa distinção, a Leitora. Problematisa-se, nesse caso, o *ponto de vista*, ou *foco narrativo*, uma das partes mais significativas do gênero romanesco. Aguiar e Silva (1974, p. 268) esquematiza o narrador estabelecendo uma relação com um *universo diegético* e também com um *narratário*.

O teórico descreve que, na estrutura do romance, o *autor* -> obra/*universo diegético* -> *leitor* estão postos em sequência em virtude da qualificação de cada um no encadeamento das ideias, ocasionada pela relação dos três. O autor/escritor funda em uma obra um universo, que, por sua vez, é intermédio entre esse primeiro com o *leitor*, dono também de atribuições próprias. Conquanto, imerso no universo diegético, realidade criada pela narrativa, encontramos a vinculação *narrador* -> *discurso/narração* -> *narratário*, cuja relação incorpora uma unidade receptora que não tem ligação alguma com a do conjunto maior. Para tanto, o autor não deve ser confundido com o narrador, como complementa Schüller (1989). O autor da obra literária é quem dá partida ao mundo romanesco do qual o narrador faz parte, e, nem o leitor deve embarçar-se com o *narratário*. Dessa forma, o que nos intriga nesta obra é até que ponto esse *universo* mantém seus limites.

Entretanto, o leitor de *Se um viajante* é cobrado a ser capaz de ligar todos os níveis narrativos e de se mesclar à narrativa, sem se perder pelos enredos aparentes. A esse leitor convém conduzir a trama, ou melhor, nascer com ela, examinando e assimilando as regras do jogo com o objetivo de interpretar o texto. Por possuir diversas armadilhas, a trama o força a ir além, a querer encontrar as armações do narrador nas minúcias das linhas, a desejar o que não está explícito e a não apenas seguir a horizontalidade do enredo.

Por outro lado, esses diversos níveis narrativos exigem também que o Leitor personagem esteja pronto para cada início de história, pois cada uma possui um novo começo e um entrave. A impossibilidade de ler todas as obras faz com que se admita um diálogo constante entre a obra e o Leitor, sendo o último imprescindível para a completude e prosseguimento do romance, ficando, então, responsável por compreender a narrativa como um emaranhado.

Estruturalmente, como já vem sendo dito, o romance *Se um viajante numa noite de inverno* se apresenta nesses vários níveis narrativos, havendo, pois, um desdobramento de histórias. Não há, então, uma obra ou história única, pois a partir de uma, variadas outras histórias se desdobram. Como se numa permutação, as histórias desse romance criassem outras,

havendo entre elas expressões literárias entrelaçadas, quebrando a escrita linear. No entanto, essas propostas não estão largadas aleatoriamente no romance, estão tecidas à história do Leitor, que inicia a leitura do livro “Se um viajante numa noite de inverno” e acaba se encontrando com outros nove livros diferentes.

O segundo capítulo é intitulado “Se um viajante numa noite de inverno”, coincidindo com o título do livro. A personagem (chamada de Leitor), no enredo maior, está disposta a ler um livro que tem por título o nome desse capítulo. Assim, a macroestrutura do romance converte-se numa outra, cuja composição já está dentro desta maior, como num sistema de encaixamento. E, assim, a obra continua se desdobrando em curvas e passagens labirínticas, já que nós, no “mundo real”, estamos também a ler o tal romance, bem como seus romances internos. Isso reitera que a explicitude não pressupõe pobreza formal das possibilidades literárias entre opacidade e transparência.

A partir daí, o narrador reflete acerca da individualidade da leitura. E, por si só, responde às questões, acreditando que a escrita excede os limites do autor, pois não há sentido caso não tenha sido lido, e ainda murmura o pensamento de alguém: “Eu leio, então *está* escrito” (CALVINO, 1982, p. 212, grifo do autor). Já em outro momento, num capítulo intitulado “Em uma rede de linhas entrecruzadas”, no plano das narrativas incompletas, uma personagem complexada com sua segurança e fissurada em espelhos é a figura principal desse enredo. Houve mais uma vez uma remissão ao fazer literário, porém, está revestida no trecho uma remissão à consciência do ato e o conceito da própria literatura:

As páginas que estou escrevendo deveriam, por seu turno, evocar a fria luminosidade de uma galeria de espelhos onde um número limitado de figuras se refrata, se reverte, se multiplica. Se minha figura parte em todas as direções e se desdobra em todos os ângulos, é para desencorajar aqueles que me perseguem. (CALVINO, 1982, p. 197).

A literatura, em concordância a isso, é um sistema espelhado no qual o homem é refletido e refratado, e cuja obra engendra a existência dela. Estamos observando a palavra tratar dela própria na obra, sendo que a própria palavra também faz a obra. A traição habita aí, nesse momento em que o homem, quando vai falar da sua intersubjetividade é traído pela própria obra, sendo este o momento em que a literatura existe. Isso pode ser comprovado no excerto:

De espelho em espelho – acontece-me algumas vezes sonhar – a totalidade das coisas, o universo inteiro, a sabedoria divina poderiam concentrar enfim seus raios luminosos em um espelho único. Ou talvez o conhecimento do Todo esteja encerrado na alma, e um sistema de espelhos, que multiplicasse até o infinito minha imagem e restituísse depois a sua essência em uma imagem singular, me revelasse a alma do Todo escondida na minha. (CALVINO, 1982, p. 200).

Sendo assim, compreende-se que essa narrativa consegue, por meio de suas metáforas, responder sobre o funcionamento do sistema no qual a literatura se envolve. Ou seja, ocorre uma “remissão ao conceito de literatura”, configurando outro verbete metaliterário.

Visto alguns desses esquemas metaliterários, tomamos o trecho a seguir como outro exemplo, cujo “escritor” está em evidência e configura um verbete recorrente:

Por que não admitir que minha insatisfação revela uma ambição desmedida, um delírio megalomaniaco talvez? Ao escritor que deseja anular-se para dar a palavra ao que está fora de si, dois caminhos se põem: ou escrever um livro que poderia ser o único livro, capaz de resumir o Todo em suas páginas; ou o escrever todos os livros e perseguir o Todo através de imagens parciais. O livro único que contém o Todo só poderia ser o texto sagrado, a palavra totalmente revelada. Mas não creio que a totalidade pudesse estar contida na linguagem: meu problema é o que fica de fora, o não-escrito, o não-escrevível. (CALVINO, 1982, p. 219).

O que se percebe é um apontamento para o fazer literário, porém, em um grau deveras ambicioso, pois se deseja alcançar o Todo, uma obra absoluta, que comporte toda a expressão além do que pode ser escrito. Porém, esse Todo seria a essência da linguagem ou a junção das imagens construídas pela linguagem? É esse o questionamento feito pelo próprio narrador e que é transferido imediatamente ao teórico/crítico. Santos (1983) confere à literatura, manifesta na obra, que não existe apenas uma conciliação entre o dizível e o indizível, mas entre a utopia e o lugar, o futuro e o passado, entre a vida e a morte. A classificação, portanto, é de que há uma “remissão ao fazer literário” – 1º grau, assim como também uma “remissão à linguagem” – grau negativo, cuja abrangência reparte a aceção do que pode ser ou não escrito num texto ficcional. Então, são nesses entremeios da linguagem que a Literatura responde por si em si e às suas formas, e sob um recurso que consegue dar conta disso: a metáfora.

4. O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS

Na sequência proposta, o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, traz como personagem principal, Ricardo Reis, um heterônimo de Fernando Pessoa, reconstituído a partir das características desenhadas pelo seu criador. A obra flui inserindo esse personagem de forma perspicaz e crítica em um Portugal de 1936, um ano após a morte de Pessoa, mas numa época de exaltada movimentação política, na qual estavam acontecendo a ditadura Salazarista e outras ditaduras em países vizinhos; alguns dos prelúdios da Segunda Guerra Mundial.

Essa obra possui um curioso enlace entre a ficção e a realidade factual histórica. A ficção já tem seu início pelo fato de a obra em si já estar inserida em um organismo narrativo literário, e, claro, a criação de Fernando Pessoa reconstruída por Saramago, o poeta Ricardo Reis. Há, portanto, uma intersecção entre os mundos real e imaginário, insertos numa obra de ficção. Contudo, os “deslimites” entre esse universo circunscrito na obra e o “real” acabam nos fazendo questionar os limites também dessa ficção. Diante de uma obra como essa e percebendo que a narrativa contemporânea caracteriza-se por abrangentes direções, apreendemos a tendência de um efeito complexo, tentando confundir as posições das fronteiras que separam o universo fictício da obra e o da vida real.

Consequentemente, a partir disso, houve inclinação a pensar se o termo metaficção¹ daria suficiência ao que pretendemos tratar aqui. A metalinguagem, mais abrangente, é algo que está no cerne da literatura, a sua capacidade inerente de ser testemunha dela mesma, de poder explicar-se em qualquer obra literária através de seus artifícios e não somente a reflexão sobre secções e intersecções entre realidade e ficção.

Ademais, no que concerne ao enredo da obra e à antologia pretendida, verificamos que uma das pontes entre a realidade histórica e o personagem Ricardo Reis eram os jornais da época. Essas notícias, junto com a voz da personagem Lídia, reunidas ao discurso do romance, trazem de volta e acabam reproduzindo a realidade do mundo além-ficção. Porém, não parece se tratar de um romance que tenha a pretensão de documentar este “mundo real”, mas acaba por inserir Reis como testemunha disso. O discurso jornalístico revela os acontecimentos históricos quase simultaneamente vivenciados pela personagem, o que põe em cheque também

¹ O termo é proposto, principalmente, pela vertente crítica conhecida como Metaficção historiográfica.

a objetividade da História. Como alusão a esse aspecto, o trecho a seguir representa a fala de um jornal na obra:

Diz-se, dizem-no os jornais, quer por sua própria convicção, sem recado mandado, quer porque alguém lhes guiou a mão, se não foi suficiente sugerir e insinuar, escrevem os jornais, em estilo de tetralogia, que, sobre a derrocada dos grandes Estados, o português, o nosso, afirmará a sua extraordinária força e a inteligência reflectida dos homens que o dirigem. Virão a cair, portanto, e a palavra derrocada lá está a mostrar como e com que apocalíptico estrondo, essas hoje presunçosas nações que arrotam de poderosas, grande é o engano em que vivem. (SARAMAGO, 1988, p. 85).

Então, a literatura pode ser considerada em sua essência mítica do mundo, porém, a História, em seu trajeto, também se refere muito bem à mitificação. O mito na História, um dia, já foi considerado verdade. Enfim, todas essas informações inseridas interpõem relações que sugerem um novo verbete, quer seja, uma referência ao “mito”.

Além disso, pode-se verificar a seguinte passagem, a qual traz outras reflexões:

Fernando Pessoa sorri e dá as boas-tardes, respondeu Ricardo Reis da mesma maneira, e ambos seguem na direção do Terreiro do Paço, um pouco adiante começa a chover, o guarda-chuva cobre os dois, embora a Fernando Pessoa o não possa molhar esta água, foi o movimento de alguém que ainda não se esqueceu por completo da vida, ou teria sido apenas o apelo reconfortador de um mesmo e próximo tecto, Chegue-se para cá que cabemos os dois, a isto não se vai responder, Não preciso, vou bem aqui. Ricardo Reis tem uma curiosidade para satisfazer, Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim, Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu, Uma soma de nós ambos dividida por dois. (SARAMAGO, 1988, p. 93).

Não é só Ricardo Reis que se mantém vivo nas páginas de um novo livro. Fernando Pessoa também está presente, e é, pois, neste momento, personagem. Pessoa, na ficção, transforma-se, de autor, em personagem. Na verdade, essa passagem faz uma referência à heteronímia pessoana, pois dimensiona outra vez o que os articula e os ilustra. Sendo personagem, Fernando Pessoa dialoga com Ricardo Reis, responde aos seus questionamentos e o faz companhia.

A narrativa esgueira-se em outros nomes, como o de Eça de Queiroz, e assenta seus olhos numa questão nuclear a este trabalho, a relação da literatura com a língua. Num momento em que Ricardo Reis está diante

da estátua de Queiroz, o narrador discorre acerca da língua e sua relação com o escritor:

A língua é que vai escolhendo os escritores de que precisa, serve-se deles para que expressem uma parte pequena do que é, quando a língua tiver dito tudo, e calado, sempre quero ver como iremos nós viver. Já as primeiras dificuldades começam a surgir, ou não serão ainda dificuldades, antes diferentes e questionadoras camadas do sentido, sedimentos removidos, novas cristalizações. (SARAMAGO, 1988, p. 62).

Percebe-se, neste momento, uma “remissão à língua” – grau negativo. A língua, autônoma, vai contra as tentativas incansáveis do escritor na busca por sua completude. O escritor, tradicionalmente, nutre uma vontade secular de dizer tudo, todas as coisas. Com o passar dos períodos, a língua segue cristalizando-se e, sobretudo, renovando-se; a busca pelo todo, no entanto, é uma escavação pela palavra-primeira, pelo sopro da linguagem. Mais uma vez o postulado de Palácios (1995) encontra eco no âmago da questão literária, enaltecendo o germe poético da linguagem.

Noutro momento, o seguinte excerto distingue a maturação do leitor diante das obras literárias:

Um homem deve ler de tudo, um pouco ou o que puder, não se lhe exija mais do que tanto, vista a curteza das vidas e a prolixidade do mundo. Começará por aqueles títulos que a ninguém deveriam escapar, os livros de estudo, assim vulgarmente chamados, como se todos o não fossem, e esse catálogo será variável consoante a fonte do conhecimento aonde se vai beber e a autoridade que lhe vigia o caudal, neste caso de Ricardo Reis, aluno que foi dos jesuítas [...] Depois virão as inclinações da mocidade, os autores de cabeceira, os apaixonamentos temporários, os Werther para o suicídio ou para fugir dele, as graves leituras da adultidade, chegando a uma certa altura da vida já todos, mais ou menos, lemos as mesmas coisas. (SARAMAGO, 1988, p. 141).

A proposta do narrador, neste trecho, remonta a um tema levantado por Italo Calvino (1993) em seu *Por que ler os clássicos*. Para começar, no traço dessa maturação, Calvino (1993, p. 10) enxerga leituras pouco proveitosas nas inclinações de juventude, por conta da impaciência, distração, inexperiência das instruções para o uso, por conta, sobretudo, da inexperiência de vida; a enumeração desses sentidos ilumina em certa medida as paixões temporárias mencionadas pelo narrador saramaguiano. As graves leituras de adulto conferem maior distinção na leitura, ou seja, como Calvino (1993) sublinha, na maturidade apreciam-se muitos

detalhes, níveis e significados a mais. Conclui-se então, uma “remissão à leitura” – 1º grau.

A presença do fenômeno metaliterário é nítida na obra, e isso é corroborado na crítica respectiva. Contudo, ressalta-se que a investigação de obras com referências explícitas aos atos literários não diminui a complexidade que podem atravessar quando aprofundadas as análises. Então, estariam as obras literárias sugerindo um manual de teoria dentro delas?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do princípio de que a literatura se reveste em variados artifícios nos seus textos, verificamos nas obras a incidência dos diversos sentidos e espelhamentos que lhes cabem como naturais. A apropriação dos fenômenos no texto literário resulta em metáforas e metonímias que apontam adiamentos de sentido mais distantes e outros mais próximos, ou seja, há recursos que são mais implícitos e outros mais explícitos ao fenômeno metaliterário.

Na macroestrutura de *Budapeste*, por exemplo, encontramos um romance cujo enredo interpõe uma personagem-escritor, cujo tempo elíptico sobressalta os sentidos do fazer literário e nos fez deparar com adornos metafóricos bem mais profundos do que a aparente exposição da metaliteratura. Em seguida, em *Se um viajante numa noite inverno*, também podemos considerar a obra expressamente metaliterária, por se tratar de um romance repleto de outros romances, embora incompletos, e personagens cujas menções como Leitor e Leitora referem-se a elementos vitais da estrutura literária. E, por fim, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, os apontamentos da obra para a essência metaliterária também foram confirmados; além de se tratar de uma construção narrativa engendrada sob a existência discursiva do heterônimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, e desenvolvida entre pontes que ligam o real e o fictício, faz-nos deparar com estruturas bem mais profundas do que as aparentes alusões expressas à literatura em si.

Dessa forma, reconhecemos neste estudo um exercício teórico da literatura, cujas obras, pautadas em bases já sistematizadas, respondem ao próprio fenômeno literário. Essas obras, assim, mobilizam a teoria e crítica respectivas, delimitando a natureza tentacular da metaliteratura – apontar para as diversas vertentes, invariavelmente, faz parte do organismo do fenômeno; uma obra pode, por exemplo, movimentar os estudos

pós-modernos acerca de identidade. Contudo, como a metaliteratura está no plano em que a literatura existe, naquele momento anterior, está atrelada à sua natureza. Reconhece-se, por causa disso, a diferença entre metaficção historiográfica e metaliteratura; a primeira designação está ligada aos estudos históricos literários, enquanto a segunda faz parte do DNA da literatura; porém pode-se afirmar que estudos de metaficção historiográfica podem ser contemplados na metaliteratura, mas não necessariamente o contrário.

Mesmo com as evidências de sua existência já aclaradas, há ainda uma necessidade de aprofundamento teórico acerca do fenômeno, o qual possa debruçar-se sobre a diversidade e quantidade exigidas no âmbito dos estudos teóricos de literatura. Ora, a cada vertente teórica literária cabem suas especificidades metodológicas; mas, e quando se trata de um fenômeno que abarca todas elas? Como lidar? Uma das respostas que podem surgir aponta para a obra como primeiro norte. A arregimentação teórica reconhece-se na circunscrição do produto literário como autêntico em exigir seu parecer sobre si mesmo.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, v.1, 1988.
- BERNARDO, Gustavo. O Conceito de Literatura. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Introdução aos Termos Literários**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 135-169.
- BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite inverno**. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Por que ler os clássicos?** Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PALÁCIOS, Gonçalo Armijos. Filosofia e Linguagem. **Signótica**, Goiânia, v. 7, p. 59-65, jan.-dez. 1995.
- SANTOS, Wendel. **Crítica: uma ciência da literatura**. Goiânia: Cegraf, 1983.
- SARAMAGO, José. **O Ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHÜLER, Donald. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SOBRE O AUTOR

JOÃO PAULO DE SOUZA ARAÚJO é mestre em Teoria da Literatura (2016) pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e é graduado em Letras – Português e Inglês (2013) pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Garanhuns (UFRPE/UAG).

CAPÍTULO 3

CAMINHAR PARA DENTRO DE SI MESMO: A METALITERATURA EM CONTOS
DE MIA COUTO | **William Duarte Ferreira**

INTRODUÇÃO

O presente estudo está situado no âmbito do projeto “Metaliteratura e suas metáforas” que, desde 2011, problematiza a essência autorreflexiva da literatura, ou seja, sua constituição metaliterária. Aqui, tal discussão será abordada a partir da análise dos contos “A menina sem palavra” e “O coração do menino e o menino do coração”, ambos do autor moçambicano Mia Couto (2013). A escolha do *corpus* dessa pesquisa se deu justamente pelo fato de tais contos apresentarem o fenômeno metaliterário de forma bastante evidente, além da percepção de que a literatura é uma temática recorrente em obras do autor em questão.

Evidentemente, o objetivo aqui proposto vai além da análise dos contos, buscando perceber, também, a relevância do fenômeno metaliterário para os estudos da teoria literária, uma vez que, como afirma Cândido (1987, p. 163), a criação literária traz em si a necessidade de liberdade, o que a torna independente de várias formas, de tal modo que a explicação para suas produções é encontrada nelas mesmo.

Diante disso, espera-se que, ao final desse estudo, a seguinte pergunta de pesquisa possa ser respondida: como se dá a construção do fenômeno metaliterário nos contos “A menina sem palavra” e “O coração do menino e o menino do coração” e qual sua relevância dentro dos estudos da teoria literária?

Buscando uma resposta para esse questionamento, inicialmente, discutir-se-á quanto ao próprio conceito metaliterário da literatura partindo das discussões levantadas por Bernardo (1999) e Foucault (2005). Em seguida, apresentar-se-á algumas das particularidades do subgênero conto, à luz das contribuições teóricas de Cortázar (1993) e Gotlib (2006), para então, finalmente, realizar a análise dos contos selecionados, buscando destacar sua constituição metaliterária. Diante disso, espera-se que essa pesquisa possa contribuir de forma significativa para os estudos da metaliteratura, como também da própria teoria literária.

1. O CONCEITO METALITERÁRIO DA LITERATURA

Em seu ensaio “O Conceito de Literatura”, Bernardo (1999) disserta quanto a importância da busca pela definição do conceito de literatura,

uma vez que é necessário definir o objeto de estudo, ou seja, a literatura, para que se consiga alcançar determinados resultados. Diante disso, o autor classifica esta como, talvez, “a mais difícil de todas as tarefas” (BERNARDO, 1999, p. 138), e lembra que a busca por um “conceito de literatura” implica realizar, ao mesmo tempo, dois questionamentos: “o que é um conceito?” e “o que é literatura?”.

Dando continuidade ao seu raciocínio, Bernardo (1999) demonstra a dificuldade em se responder tais questionamentos de maneira bastante palpável, fazendo um novo questionamento ao leitor, díspar dos apresentados anteriormente, mas que muito diz sobre eles: “quem é você?”. É claro que tal questionamento não parece, de maneira alguma, absurdo. Qualquer pessoa, diante dele, se prontificaria a responder com seu nome, idade, ocupação profissional etc. Contudo, como aponta o autor, qualquer uma dessas respostas não conseguiria, de fato, chegar ao centro da questão, uma vez que o caráter dessas respostas é sempre provisório.

É a partir disso, então, que o autor conclui: “o caráter provisório da resposta corresponde ao caráter igualmente provisório de todo e qualquer conceito” (BERNARDO, 1999, p. 139). Essa ideia, é importante ressaltar, como faz Bernardo (1999), não deve – e nem pode – impedir que cientistas e filósofos continuem sua busca pelos conceitos que lhe são relevantes; pelo contrário, uma vez que, a partir dela, surge não somente a necessidade de conceituar, mas de estar sempre conceituando.

Logo, partindo da impossibilidade de encontrar uma resposta definitiva para qualquer questionamento, ter-se-á não uma certeza, mas uma hipótese, ou seja, uma ficção: “O conceito, qualquer conceito é uma *ficção*. Não existe enquanto coisa, mas existe enquanto condição *sine qua non* para se lidar com as coisas” (BERNARDO, 1999, p. 140, grifos do autor).

Naturalmente, o caráter ficcional de todo conceito acaba por remeter instantaneamente à própria literatura, “um conjunto assumido de ficções”, como define Bernardo (1999, p. 40), que ainda coloca tais ficções como “absolutamente necessárias para nós, em particular, e para a sociedade como um todo” (p. 40). A partir daqui, como é possível perceber, todo o argumento apresentando por Bernardo (1999) começa a se tornar circular, fazendo com que o conceito de literatura comece a reconhecer a própria literatura como conceito dela mesmo, confirmando, então, sua constituição metaliterária.

É interessante perceber como Foucault (2005), ao se debruçar, também, no questionamento “O que é literatura?”, em seu texto “Linguagem e literatura”, aponta, assim como faz Bernardo (1999), para a constitui-

ção metaliterária do fenômeno literário ao afirmar que tal questão “não é, de modo algum, de crítico, de historiador ou de sociólogo [...]” (FOUCAULT, 2005, p. 139); é, na verdade, “um oco aberto na literatura; um oco onde ela deveria se situar e, provavelmente, recolher todo o seu ser” (p. 139).

Ainda nessa perspectiva, Foucault (2005) discorre quanto à relação existente entre a linguagem, a obra e a literatura, distanciando a última das duas primeiras, colocando-a como o terceiro vértice de um triângulo, “por onde passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem” (p. 139):

A literatura não é o fato de uma linguagem transformar-se em obra, nem o fato de uma obra ser fabricada com linguagem; a literatura é um terceiro ponto, diferente da linguagem e da obra, exterior à linha reta entre a obra e a linguagem, que, por isso, desenha um espaço vazio, uma brancura essencial onde nasce a questão “O que é literatura?”, brancura essencial que, na verdade, é essa própria questão. Por isso, a questão não se superpõe à literatura, não se acrescenta a ela por obra de uma consciência crítica suplementar: ela é o próprio ser da literatura originariamente despedaçado e fraturado. (FOUCAULT, 2005, p. 141).

Então, levando em consideração as reflexões realizadas por Bernardo (1999) e Foucault (2005), já é possível perceber como a metaliteratura é, de fato, intrínseca ao fenômeno literário.

2. O CONTO, TÃO SECRETO E VOLTADO PARA SI MESMO

Julio Cortázar (1993) classifica o conto como um gênero de difícil definição; esquivo, justamente pelos seus “múltiplos e antagônicos aspectos” (p. 149). O autor ainda acrescenta que não existe uma lei específica que rege a forma de se escrever um conto, mas sim determinados pontos de vistas, “constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável” (p. 150). Inclusive, é interessante perceber com o autor argentino aponta para o caráter metaliterário do conto e, por consequência, da própria literatura, ao colocá-lo como “tão secreto e voltado para si mesmo” (p. 149, grifo meu), enquanto discorre acerca de sua difícil aceitação.

Então, partindo da ideia de que existem determinadas constantes que podem ser aplicadas à maioria dos contos, Cortázar (1993) coloca a noção de limite como uma delas, citando o exemplo da França, onde um conto que ultrapasse 20 páginas já recebe o nome de *nouvelle*. Ele ainda discorre

metaforizando o contraponto entre o conto e o romance, comparando o primeiro com uma fotografia, tendo em vista a limitação do campo abrangido pela câmara que deve ser trabalhada esteticamente pelo fotógrafo, e, o segundo, com o cinema, em que a captação da realidade é muito mais ampla e multiforme. Para o autor, inclusive, tal pressuposto corrobora para a qualidade do conto, que deve ser “incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases” (p. 152), eliminando, assim, qualquer elemento gratuito e/ou meramente ilustrativo, afinal, “o contista sabe que não pode proceder cumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (p. 152).

Essa mesma ideia é levantada por Poe (apud GOTLIB, 2006), que destaca a necessidade de que a leitura de um conto ocorra “de uma só assentada”, alertando, também, para a possível problemática causada pela brevidade ou extensão excessiva do texto, que pode prejudicar a unidade de efeito esperada.

Também é necessário destacar, como é possível perceber nas reflexões de ambos os autores, que a questão em si não recai simplesmente na brevidade ou não do conto, mas, especialmente, no efeito que este deve causar em seu leitor. Logo, como afirma Friedman (apud GOTLIB, 2006, p. 64), “um conto é curto porque, mesmo tendo uma ação longa a mostrar, sua ação é melhor mostrada numa forma contraída ou numa escala de proporção contraída”.

Finalmente, diante da explanação realizada até então, já é possível direcionar o olhar de maneira mais específica aos contos que compõem o *corpus* desse estudo, o que será feito a seguir.

3. “A MENINA SEM PALAVRA”

Em “A menina sem palavra”, o leitor é apresentado à menina que intitula o conto, que, apesar de “possuir linguagem”, não consegue ser compreendida por outras pessoas. É em seu quarto que a garota, a partir das súplicas do pai, diz sua primeira palavra: “mar”. Diante disso, o pai a leva à praia, na esperança de que, próxima ao mar, a inabilidade da menina fosse sanada. Contudo, para seu desespero, a menina parece criar raiz sentada na areia da praia enquanto a maré sobe gradativamente. Desesperado, sem conseguir movê-la, seu pai decide que apenas uma história poderia salvar sua filha e inicia uma narrativa por ele mesmo criada para, logo em

seguida, perder o fio condutor da história, falhando em sua tentativa de salvar a garota. É quando o inesperado acontece: a menina fica de pé e se dirige ao mar, que se abre em uma fenda profunda. Isso também havia ocorrido na história do pai, momentos antes da narrativa ser interrompida, gerando nele espanto e medo ao visualizar aquele espelho fantástico da história que acabara de contar. Assustado, suplica que a filha retorne, mas ela só se adentra ainda mais por aquela fenda, até que consegue tocar na água, fazendo com que a fenda se feche e o mar se torne, mais uma vez, um. Voltando, então, para o lado do pai, a garota segura em sua mão e o conduz de volta a casa, explicando: “Viu, pai? Eu acabei a sua história” (COUTO, 2013, p. 36). O conto então se encerra com a voz do narrador anunciando que “os dois, iluminados, se extinguíram no quarto de onde nunca haviam saído” (COUTO, 2013, p. 36).

O teor metaliterário de “A menina sem palavra” é bastante visível, sendo a literatura, inclusive, a temática central do conto. O enredo se constrói a partir da tentativa do pai em reverter a situação da filha até que, no final, é possível observar a menina conseguindo, finalmente, se comunicar com ele. Todavia, diferente do que se possa imaginar em uma primeira leitura, a transformação não ocorre tão somente na menina, mas em seu pai, conforme a análise que aqui se prossegue.

Já de início, o narrador apresenta ao leitor um panorama geral da condição da menina que, apesar de não palavrear, não é muda. “Era uma língua só dele, um dialecto pessoal e intransmível?” (COUTO, 2013, p. 33), questiona o narrador em determinado momento. Também merece destaque o fato das outras pessoas, mesmo não compreendendo a fala da pequena, reconhecerem a beleza ali presente, fazendo com que algumas acreditassem que ela cantasse, deixando-as presas em sua entonação, “tão tocante que havia sempre quem chorasse” (COUTO, 2013, p. 33).

Tomando como base tais informações, é interessante perceber como a menina recebe dentro da narrativa um *status* lírico. Isso fica bastante evidente quando se percebe que, dentre as marcas estilísticas presentes no gênero lírico, existe a utilização da virtude musical da linguagem, como explica Staiger (1975). Essa *status* lírico se adensa ainda mais quando se traça um paralelo entre a menina e outros personagens, especialmente a figura do pai, que sempre buscam na racionalidade as respostas de que necessita, indo de encontro ao caráter lírico da filha:

O pai não se conformou. *Pensou e repensou e elaborou um plano.* Levou a filha para onde havia mar e mar depois do mar. Se havia sido a única palavra

que ela articulava em toda a sua vida seria, então, no mar que se descortinaria a razão da inabilidade. (COUTO, 2013, p. 34, grifo meu).

A partir disso, e tendo em conta que a menina não parece possuir a necessidade de estabelecer conexões lógicas com a realidade devido ao *status* por ela recebido dentro da narrativa, é possível perceber outra marca estilística do lirismo, uma vez que a poesia lírica caracteriza-se por construções que rompem com certas lógicas e com a própria gramática normativa.

Logo, diante do *status* lírico adotado pela menina, é possível colocá-la em um patamar diferente dos outros personagens. É como se ela tivesse conhecimento e *aceitasse* sua condição de personagem de literatura, sendo justamente essa a razão de não ser compreendida pelos outros. E é exatamente essa transformação que é possível observar em seu pai que, ao final do conto, parece também aceitar essa condição, sendo colocado no mesmo patamar da filha, passando, inclusive, a compreender o seu falar, antes incompreensível para ele.

O início dessa metamorfose é marcado pelo momento em que o pai vê como solução contar uma história à menina, para libertá-la do enraizamento no qual ela se encontrava. Nesse momento, por meio de uma estratégia do narrador, a voz narrativa é passada ao pai, resultando em uma “plurificação” de imersão do plano fictício. Logo no início da narração do pai, é possível observar como ele traz elementos comuns aos contos maravilhosos, especialmente ao iniciar sua história com o “Era uma vez...”, tão comum em contos desta natureza.

Não só pela estratégia narrativa utilizada, mas também pelo tipo de narrativa escolhida pelo pai, é possível trazer aqui a discussão levantada por Walter Benjamin (1983) em seu texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Nele, Benjamin (1983) argumenta sobre como a experiência presente na arte de narrar está em vias de extinção, afirmando que se torna cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar devidamente. Hoje é comum, ele exemplifica, que o simples pedido de que alguém narre alguma coisa em determina grupo já cause embaraço, como se houvesse, de fato, a privação da capacidade de intercambiar experiências, um enorme agravante para toda essa problemática, uma vez que “a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (p. 198). Para o filósofo, existe ainda outro agravante para o declínio da arte narrativa: a excessiva difusão de informação, quando “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa,

e quase tudo está a serviço da informação” (p. 199). Esse contraponto em relação ao narrar e a impossibilidade de narrar é, inclusive, apresentada no próprio conto quando o pai inicia a narrativa, mas não é capaz de chegar até um desfecho:

Então, se abriu uma fenda funda, a ferida de nascença da própria terra. Dos lábios dessa cicatriz se derramava sangue. A água sangrava? O sangue se aguava? E foi assim. Esse foi uma vez.

Chegado a este ponto, o pai perdeu a voz e se calou. A história tinha perdido fio e meada dentro da sua cabeça (COUTO, 2013, p. 35).

É a partir desse momento que a menina dá seguimento a história. Não como narradora, uma vez que ela assimila sua condição de personagem e dá continuidade a narrativa do pai, exatamente do ponto em que havia sido interrompida, por meio de ações, indo de encontro à fenda aberta no oceano.

– *Filha, venha para trás. Se atrase, filha, por favor...*

Ao invés de recuar a menina se adentrou mais no mar. Depois, parou e passou a mão pela água. A ferida líquida se fechou instantânea. E o mar se refez, um. A menina voltou atrás, pegou na mão do pai e o conduziu de rumo a casa. No cimo, a lua de recompunha.

– *Viu, pai? Eu acabei a sua história!*

E os dois, iluminados, se extinguíram no quarto de onde nunca haviam saído. (COUTO, 2013, 35-36, grifos do autor).

Ao final do conto é revelado ainda outra das estratégias narrativas utilizadas pelo narrador ao ser apresentado que a narrativa possui não apenas uma, mas duas “plurificações” de imersão no plano fictício, tendo em vista a revelação de que pai e filha nunca haviam saído do quarto da menina, o que acaba por corroborar ainda mais com o teor metaliterário do conto.

4. “O CORAÇÃO DO MENINO E O MENINO DO CORAÇÃO”

Semelhante ao que ocorre em “A menina sem palavra”, o âmagio desse conto também está sobre um personagem que não consegue ser compreendido pelas outras pessoas. Contudo, aqui, outra mal conveniência se soma no menino que intitula o conto: o “enviesamento” de seus pés. Diante disso, a mãe leva o garoto até um médico, o qual, ao perceber o

pulsar à flor da pele do menino, sugere seu internamento imediato, o que é logo descartado pela mãe. É na saída do hospital, então, que ela percebe uma carta presa às mãos do filho, provavelmente mais uma daquelas que o menino “fingia” escrever, como já fizera muitas vezes, endereçando-as para Marlisa, prima pela qual ele nutria uma paixão, e que, por sua vez, nunca sequer se dera ao trabalho de abrir as cartas recebidas. Transcorrido algum tempo, o garoto vem a óbito e seu coração é recolhido pela ciência, que prosseguiria na busca de um nome para aquela anormalidade. Passados os dias, a prima por quem o garoto fora apaixonado se depara com as cartas ainda lacradas e decide abri-las, movida, principalmente, pela curiosidade de saber se o menino conseguia escrever coerentemente uma simples linha. Para o seu espanto, a menina percebe que aquelas não eram cartas, mas versos de beleza imensurável. Então, o impensável acontece: enquanto a prima lê os versos do menino, o coração deste, diante dos médicos, entra em uma espécie de serviço de parto, originando um novo menino, igual ao seu progenitor de peito em todos os sentidos, exceto no desenho do pé.

Assim como ocorre no primeiro conto, a ação do fenômeno metaliterário também é bastante perceptível em “O coração do menino e o menino do coração”. Algumas semelhanças narrativas também são notáveis, como a já citada incapacidade de estabelecer comunicação com outras pessoas, compartilhada por ambos os personagens e, provavelmente, causadas pela mesma razão: o “espírito” literário presente em ambos, mas que não é compartilhado com os demais.

Nesse conto, a metaliteratura também atua de outras maneiras, e uma das mais recorrentes é a necessidade da ciência em apresentar uma nomenclatura para a enfermidade do garoto.

- *Necessitamos que ele fique, para mais exames...*
- *Nem pensar. Esse menino entrou comigo, há de sair comigo.*
- *Mas a senhora nem faz ideia... temos que encontrar um nome para a doença dele.*
- *Como um nome?*
- *Essa doença: eu tenho que lhe encontrar um nome!*
- *Mas esse nome, será que esse nome vai curar a doença dele?* (COUTO, 2013, p. 101-102, grifos do autor).

No excerto acima, é interessante perceber que o médico não pensa em buscar a cura da doença, apenas a nomenclatura que ela deve receber. O mesmo ocorre quando, após o falecimento do menino, vários outros mé-

dicos se reúnem diante do seu coração com apenas uma intenção: buscar um nome para aquela anomalia, nunca a causa ou mesmo uma possível cura. Essa busca em nomear o objeto de estudo é, de fato, uma preocupação constante da ciência. Gonçalo Armijos Palácios (1995), em uma palestra proferida e, depois, transcrita no artigo “Filosofia e Linguagem”, reflete acerca da capacidade da linguagem de criar e recriar o mundo, vendo-a não apenas como um instrumento de mediação, que serviria apenas para se refletir uma realidade já dada. Se assim fosse, o autor acrescenta, o real estaria associado diretamente àquilo que poderia ser nomeado e que encontrasse um referencial no mundo. E parece ser justamente a segunda concepção adotada pela ciência no conto, uma vez que só com uma nomenclatura a enfermidade apresentada pelo garoto se tornaria “real” e, conseqüentemente, seu objeto de estudo. Sendo também este o motivo pelo qual é possível observar a ciência falhar nessa tarefa, tendo em vista que ali não estava lidando com uma realidade física, mas sim uma realidade ficcional, literária.

Também é importante destacar que, diante do texto literário, ou seja, dos versos do primo, que por si só já poderia ser configurado como um esquema metaliterário denotativo, Marlisa também ganha uma resignificação no conto, como é possível observar a partir da fala do narrador:

Aquilo não eram cartas mas versos de lindeza que nem cabiam no presente mundo. Marlisa inundou tristeza, tingiram-se as letras. Quanto mais a prima primava em seguir leitura mais rimava com nenhuma outra *mulher*, toda ela fora do contexto de existir (COUTO, 2013, p. 103, grifo meu).

No excerto, é possível notar como os versos do menino afetaram a prima, a qual, em vista disso e pela voz do narrador, ganha um novo *status* no conto: o de mulher. Anteriormente, pela voz da mãe, a menina, agora mulher, fora classificada como a “apaixonada priminha”, termo que parece infantilizar a personagem que só recebe o *status* de mulher no desfecho do conto.

Esse elemento parece surgir como forma de ratificar quão necessárias são as ficções produzidas pela literatura para a sociedade como um todo e cada indivíduo em particular (BERNARDO, 1999). Afinal, mesmo fugindo de qualquer utilidade, é possível, a partir da literatura, como ratifica Bernardo (1999), perspectivar o próprio conhecimento, aprendendo a olhar o mundo (sem deixar de aprendê-lo), bem como os fenômenos e a si mesmo, sob perspectivas únicas e inusitadas, superando os limites da percepção e da história humana, mesmo que apenas por alguns instantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da problematização da essência autorreflexiva da literatura, o presente estudo buscou perceber e analisar a forma como o fenômeno metaliterário opera nos contos “A menina sem palavra” e “O coração do menino e o menino do coração”, do autor Mia Couto (2013).

Como foi possível perceber, e já respondendo à pergunta de pesquisa aqui levantada, diversos esquemas de metaliteratura são utilizados em ambos os contos, os quais apontam para a literatura desde a sua temática principal. Dentre os esquemas observados a partir das análises realizadas são possíveis destacar: a remissão aos textos literários, a partir das referências diretas ou metafóricas a outros gêneros literários, tais como os versos escritos pelo menino, estabelecendo, assim, uma relação intergenérica com o lírico; a remissão ao uso literário da “palavra” realizado na literatura, que muitas vezes ignora as normas padrões da língua, apresentado diante do caráter literário dos personagens principais dos contos; a remissão à função social da literatura; e a remissão à relação entre real e ficcional, presente em ambos os contos.

Diante disso, percebe-se a abundância e o aprofundamento das reflexões que podem ser realizadas a partir desses dois contos, especialmente pelo fato de que ambos buscam dizer a própria literatura. Nesta pesquisa, devido às coerções do gênero, foi possível abordar apenas algumas das manifestações da metaliteratura presentes nos contos, uma vez que poder-se-ia aprofundar ainda mais a discussão trazendo outros aspectos da literatura que também ganham relevância dentro no enredo, tais como: a construção do tempo e do espaço em textos literários; a relação entre autor, leitor e obra; entre outros.

Desse modo, espera-se que este trabalho possa contribuir para os estudos de teorização, catalogação e sistematização dos esquemas de metaliteratura, bem como àqueles relacionados à teoria e crítica literária, estimulando, também, outros pesquisadores a se debruçar sobre os estudos metaliterários.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BERNARDO, Gustavo. O Conceito de Literatura. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: _____. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. Trad. Davi Arrigucci Jr. In: _____. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COUTO, Mia. **A menina sem palavra**: histórias de Mia Couto. São Paulo: Boa Companhia, 2013.
- FOUCAULT, Michael. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 139-175.
- GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- PALÁCIOS, Gonçalo Armijos. Filosofia e Linguagem. **Signótica**, Goiânia, v. 7, p. 59-65, jan.-dez. 1995.
- STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- VIANA NETO, Jaime de Queiroz. E “se não houvesse poesia”? **A metaliteratura em letras de músicas d’O Teatro Mágico**. Trabalho de conclusão de curso. Garanhuns: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2014. 48 p.

SOBRE O AUTOR

WILLIAM DUARTE FERREIRA é mestrando em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), e graduado em Letras – Português e Inglês (2017) pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Garanhuns (UFRPE/UAG).

CAPÍTULO 4

REFLEXÕES SOBRE MIMASE E METALITERATURA NO CONTO “DESEN-
REDO”, DE GUIMARÃES ROSA | **Smmyth Kallony Mendes de
Albuquerque**

INTRODUÇÃO

A **metaliteratura, problematização** do fenômeno literário que extrai-se da essência autorreflexiva do ser da literatura, faz ascender discussões sobre as multirrelações inerentes à literatura que se deixam transpassar pelo caráter figurativo e metafórico da linguagem, possibilitando intensas reflexões teóricas que acabam por enaltecer o fazer literário.

Esta pesquisa, nesse ensejo, tem como *corpus* o conto “Desenredo”, presente no livro *Tutaméia* (1967), de Guimarães Rosa. A exploração do conto é realizada com vistas ao processo antológico dos esquemas do fenômeno da metaliteratura. Esses esquemas ocorrem em uma quantidade considerável de obras, além de manifestarem-se em diferentes “níveis”, ou várias “camadas” existentes, que partem de exemplos diversos, como aqueles em que a literatura é explicitamente mencionada. Em alguns, existe uma metáfora mais subjacente; em outros a ambientação nos faz compreender a própria literatura; e, ainda, existem outros relacionados a formas diversas de como a literatura representa a si mesma nos textos.

O recorte do objeto de estudo foi empreendido no tempo – a contemporaneidade – e no espaço – expressões brasileiras. Tal procedimento se justifica em função da perspectiva de natureza teórica, isto é, busca-se uma configuração que tente compreender os fenômenos de modo geral e não propriamente sua ocorrência em situações delimitadas. Esse contato com o conto faz parte da progressiva abordagem ao problema e às suas manifestações, partindo da constatação de que o fenômeno literário utiliza-se de esquemas numerosos e complexos para testemunhar de si mesmo em textos dos diferentes gêneros.

Configurando-se predominantemente pelo caráter bibliográfico e com o intuito de refletir sobre os elementos miméticos e os esquemas de autorreferenciação da literatura, este trabalho traz um estudo referente ao percurso conceitual e histórico da mimese, e à revisão de textos teóricos e críticos que abordam o problema da metaliteratura. Reuniu-se, então, pressupostos teóricos visando à sistematização de uma teoria específica para a metaliteratura, apoiada na fortuna crítica sobre a questão mimética.

Assim, este trabalho é caracterizado pela reflexão sobre conceito de mimese, fenômeno relacionado à literatura; e pelo estudo complexo do

fenômeno metaliterário em “Desenredo”, de Guimarães Rosa, cujo cotejo foi baseado na dinamicidade dos aspectos literários passíveis de observação. Inicialmente são apresentadas algumas reflexões – desenvolvidas por meio de pesquisa bibliográfica – sobre as intrínsecas relações entre o conceito de literatura, o conceito de mimese e o fenômeno da metaliteratura. Por fim, é trazida a análise do conto *Desenredo*, cujo resultado culminou na classificação de mais um regime metafórico no leque dos fenômenos metaliterários: o do “labirinto”.

1. MIMASE, LITERATURA E METALITERATURA

Para iniciar a busca pelo percurso conceitual da mimese, é de suma importância apresentar o que o filósofo grego Platão articula sobre a temática, já que é dele que parte o primeiro registro acerca do fenômeno. Na obra *A República*, construída em dez livros, ele evidencia de forma dialogada um Estado idealizado, utópico, em que qualidades e virtudes são enaltecidas e erros e vícios são repreendidos; tais valores – positivos e negativos – são constituídos a partir da visão de mundo que ele desenvolveu diante de seu tempo, colocando à frente seu próprio juízo de valor, com o intuito de afirmar o que é ou não necessário para se chegar a uma sociedade perfeita.

No que tange a questão da ficção, dos poetas, os livros III e X trazem os posicionamentos do autor sobre os reflexos dessas figuras em sua república. No livro III, há um diálogo entre as personagens Sócrates e Adimanto. Sobre a imitação, Sócrates apresenta três perspectivas: a totalmente imitativa, como acontece nas tragédias e comédias; a narrativa, quando o poeta apenas narra, como acontece nos ditirambos; e a mista, em que a narração e a imitação se misturam, como nas epopeias. O modelo aceitável, então, se consolida nesse terceiro viés, pautado no estilo imitativo e expositivo, estando a imitação em segundo plano e voltada à caracterização da verdade – que compete as qualidades e virtudes.

No livro X, a conversa entre Sócrates e Glauco traz à tona a repreensão da imitação. É apresentada uma configuração do papel do pintor por meio da comparação com o marceneiro e com Deus; este, supõe-se, é apresentado como o criador da cama em sua forma natural. O marceneiro, então, se mostra como o criador da segunda espécie de cama, tratando-a como uma reprodução daquela criada pela divindade, assumindo a posição de artesão. O pintor, por fim, aparece como o imitador do objeto ao pintá-lo, o que o assemelha ao poeta trágico em relação a suas obras. Deus cria a

verdade, o marceneiro imita a verdade e o pintor imita a aparência. Nessa discussão, cabe destacar que “a imitação está distante do verdadeiro e, ao que parece, realiza tudo captando um pouco a aparência ilusória de cada coisa”. (PLATÃO, 2007, p. 345).

O pintor, ao utilizar-se da ilusão que as cores propiciam, acaba por confundir a alma dos cidadãos, distanciando-os da verdade, e por consequência, da razão. Como não há objetivação verdadeira nisso, Sócrates constata que a imitação produz maus efeitos. Nesse Estado ideal só serão aceitos os hinos aos deuses e os elogios às pessoas de bem, sendo estes reconhecidos como a verdadeira natureza da poesia.

Interessa destacar que a contribuição d’*A República* é grande, pois possui uma atualidade louvável, mesmo com a presença de certos princípios repudiados na atual sociedade ocidental. Sobre a imitação da realidade, princípio da mimese, percebe-se que Platão se mostrava contrário à ideia; a reconhecia como algo desprezível em sua utopia se não estivessem versadas na verdade que ele elencara. É nessa perspectiva que sua contribuição se constitui a essa pesquisa histórica: do reconhecimento inicial da mimese, mesmo que de forma negativa.

Nesse contexto, é importante destacar algumas considerações acerca da *Poética* de Aristóteles, texto reconhecido como o fundador da teoria literária no Ocidente. O autor, discípulo de Platão, discordou do seu mestre no que trata da conceituação da mimese. No decorrer de seu texto, Aristóteles consolida os meios pelos quais a imitação se dá a partir das causas de aparecimento da poesia, e das histórias e teorias da tragédia, da comédia e da epopeia, e considera Homero como sendo o poeta supremo.

O filósofo enfatiza no capítulo XXV a crítica, problemas e soluções sobre as artes miméticas, o que contribui para uma definição constitutiva da mimese a partir de seu olhar. Assim, Costa (2003), ao sistematizar algumas proposições conceituais que destacam os principais aspectos da mimese diante do que Aristóteles pontua, afirma que o fenômeno em questão não significa a reprodução ou imitação da “realidade”, mas uma representação resultante de um processo específico que visa determinados efeitos, tendo como critério fundamental a verossimilhança. Esta, compreendida pela visão aristotélica, refere-se “não a adequação àquilo que aconteceu, mas aquilo que poderia ter acontecido” (ROSENFELD, 1999, p. 18), ou seja, trata-se de uma provável verdade. Tem-se, então, a contribuição de Aristóteles na discussão com um contra-argumento diante do que foi dito por Platão, enaltecendo-se as artes miméticas e, consequentemente, a mimese.

Nesse ensejo, Rosenfeld (1999) destaca aspectos da constituição sensível da obra literária, e ressalta que

Este mundo fictício ou mimético, que frequentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra. (ROSENFELD, 1999, p. 15).

Assim, o autor reitera o que Aristóteles discute em sua *Poética*, reafirmando a representatividade literária e sua autonomia. Ao discutir os problemas antológicos, lógicos e epistemológicos da obra literária ficcional, o autor ainda discute que a mimese reflete o mundo prático, mas não tem necessariamente a obrigação de fazê-lo, pois, caso o fizesse, fugiria do âmbito literário.

Modernamente, Jakobson (1978) traz sua contribuição no que tange o reconhecimento da função poética da linguagem. Em seus estudos, o autor – advindo do formalismo russo – discutiu as funções que se podem depreender da linguagem, superpostas no exercício da comunicação verbal. A função poética que ele apresenta está centrada no que a mensagem – elemento integrante do esquema de comunicação verbal – quer expressar, e não apenas o que diz objetivamente. Reafirmando o pensamento dele, Barbosa (1996, p. 83) diz que

Os procedimentos poéticos adotados pelo escritor, estabelecendo precisas relações de imagem e sábias escolhas vocabulares, que operam reverberações contínuas de significado, criam o espaço para a intensificação daquela função poética da linguagem, tal como definida por Roman Jakobson. (BARBOSA, 1996, p. 83).

É por meio da análise desta função poética que Auerbach (2007) verifica as múltiplas realidades imbricadas nas obras da literatura europeia. Em síntese panorâmica da compreensão de seus estudos, o teórico propõe-se a discutir a literatura ocidental, enaltecendo as relações miméticas que entrecruzam (ou não) as obras.

Lima (1980), assim como Rosenfeld (1999), também afirma que a ficção não tem compromisso direto com a realidade, mas ressalta que existem relações sérias entre elas. Por conseguinte, conceitua a mimese como a categoria central da ficcionalidade, o que acaba por se entrecruzar com o conceito de literatura dado por Bernardo (1999, p. 40): “conjunto assumido de ficções”. Perante este conceito, nota-se que a literatura em si

também pode ser reconhecida como ficção. Tal questão fez ascender discussões norteadoras sobre metaliteratura; assim, percebe-se que as reflexões são realizadas a partir da definição da própria literatura.

Culler (1999) comenta que, diante de um contexto teórico-literário, a resposta para a pergunta “o que é literatura?” não direciona-se a um conceito, mas a uma análise. Assim, o autor traz a “resposta” da pergunta por meio de uma discussão realizada a partir de determinados enfoques. Nesse contexto, o enfoque que merece destaque é o que afirma que “a literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, *é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura*” (CULLER, 1999, p. 41, grifo meu).

A problemática (positiva) perpassada nas relações reflexivas que envolvem o fazer literário, entrelaçada com a própria definição de literatura como visto acima, também é percebida pelo que Foucault (2005, p. 142, grifo meu) diz: “A literatura é uma distância aberta no interior da linguagem, uma distância incessantemente percorrida e jamais coberta; *uma espécie de linguagem que oscila sobre si mesma*, uma espécie de vibração imóvel”. Barthes (1997), assim como Calvino (1990), aponta que a literatura advém dos traços complexos da prática da escrita, que trapaceia a língua e possibilita conhecê-la no exterior de seu poder e em suas linguagens. Nesta amplitude, pode-se depreender a força que esse “poder” detém está intrinsecamente ligada ao caráter mimético, já discutido. As relações que permeiam esse “poder” são os objetivos dos estudos metaliterários, que buscam resgatar esse caráter reflexivo da literatura, em que ela testemunha de si própria, diante de diversos níveis, implícitos ou explícitos.

Desta forma, diante dos embasamentos teóricos discutidos, ressalta-se que aos estudos metaliterários competem a verificação e valorização das particularidades de elementos, situações, reações e fenômenos anteriores, presentes, extra e interligados ao fazer literário – em ato consumado e até mesmo na vontade de o fazê-lo.

2. METALITERATURA EM “DESENREDO”

Agora, interessa destacar alguns aspectos do conto “Desenredo”, do livro *Tutaméia* (1967). A história do conto é apresentada por um narrador em 3ª pessoa, onisciente e intruso. É narrada a história da personagem Jó Joaquim, homem que se relaciona com uma mulher casada. Ela é flagrada pelo marido com um terceiro homem, que é assassinado no ato. Jó,

também traído, se afasta. Quando o marido dela morre, Jó aproxima-se e acaba casando-se com ela. Novamente, ela o trai. Ele a expulsa, magoado. Com o passar do tempo e ainda a amando absolutamente, ele vai tentando mudar a imagem da amada para com os concidadãos. O escândalo vai esfriando e as pessoas vão acreditando em sua inocência. Assim, ela volta, renovada e dengosa, e eles vivem felizes.

Percebe-se, diante da retomada de fatos principais, que o “desenredo” consiste-se nas quebras constantes do “enredo” de uma relação amorosa proibida que tem a ver com traição. Há uma espiralização da prática traiçoeira avistada em dois triângulos. Disso, depreende-se uma relação amistosa com a literariedade e uma despreocupação com o real, já que este, por sua vez, apresenta poucos – quiçá nenhum – casos de “(des)enredos” similares ao que o narrador apresenta.

Logo na primeira linha, “Do narrador a seus ouvintes:” (ROSA, 1967, p. 72), há uma aproximação do narrador ao leitor, contrapondo parcialmente Benjamin (1985, p. 197) quando diz que “por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais”. De fato, o narrador ainda continua distante pelo fato de ser narrador, mas, neste caso específico, o distanciamento diminui na artimanha do desenredo.

Um narrador que sinaliza que vai narrar, além de diminuir sua distância, reflete o próprio fazer literário quando apresenta explicitamente um elemento inerente a este fazer: ele mesmo. Ainda há o fato de ele dirigir a estória a seus ouvintes, e não leitores, o que destaca uma relação direta com a oralidade; depois que anuncia, a história inicia-se com um travessão: “– Jó Joaquim, cliente, [...]” (ROSA, 1967, p. 72), situação que inter-relaciona a obra literária com os meios externos a ela e mais próximos ao leitor, como se um locutor de rádio contasse uma estória a seus ouvintes. Tal episódio evidencia destaque nos estudos metaliterários porque integra-se em pontos de incidência internos e externos, e em todos os graus de profundidade diante dos comportamentos metaliterários¹.

Levando-se em consideração de que os gêneros se hibridizam, como aponta Staiger (1975), podemos reconhecer que as contribuições de Adorno (1983), mesmo referindo-se explicitamente à problemática da posição do narrador no romance contemporâneo, podem ser utilizadas na análise

¹ Cf. categorização empreendida pelos estudos do Projeto “Metaliteratura e suas metáforas”, cuja esquematização em pontos de incidência, graus e regimes/metáforas constam no Apêndice desta obra.

da posição do narrador no conto. Ele diz que o narrador “ergue uma cortina: o leitor deve participar de coisas acontecidas, como se estivesse de corpo presente. A subjetividade do narrador comprova-se na força para produzir esta ilusão” (ADORNO, 1983, p. 271); isto se verifica bastante vívido em “Desenredo”, desde sua primeira frase, como já apontamos.

Outra situação que merece destaque é o nome da mulher amada por Jó, que acabam por ser quatro: Livíria, Rivíria, Irlívia e Vilíria. Todos eles possuem as mesmas letras, e provavelmente têm pouca relação com nomes de pessoas reais. Esta ocorrência revela a utilização de um trocadilho que pode estar associado à visão das personagens que se relacionaram amorosamente com ela, mas é uma situação que não é desvelada pelo narrador. No mais, percebe-se um fenômeno inerentemente linguístico, revelando-se um caráter metaliterário que se insere em um ponto de incidência interno à língua.

Em outro trecho, “Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco. Desejava ele, Jó Joaquim, a felicidade – idéia nata” (ROSA, 1967, p. 73), há a comparação entre Jó Joaquim e Ulisses, da obra de Homero, fazendo-se referência direta a uma personagem de outra obra literária na tentativa de assimilar e associar as ações das suas personagens diante de seus contextos. É um exemplo claro de uma ocorrência metaliterária de grau comparativo.

Na última frase do conto, “E pôs-se a fábula em ata” (ROSA, 1967, p. 74), há outra relação explícita que inter-relaciona elementos do fazer literário. A “fábula” criada por Jó ao refazer a imagem da amada para si e para os outros torna-se a verdade, “em ata”. O uso destas palavras resume a situação que maior destaca o “desenredo” da estória e revela claramente outro nível fictício que existe além da ficção já inerente ao conto.

Tendo em vista os aspectos analisados até o momento, interessa frisar mais uma contribuição teórica a ser discutida. Cortázar (1999) salienta que o conto é um texto incisivo e significativo por quebrar seus próprios limites. Ele afirma que este subgênero literário – um “caracol da linguagem” – funciona como fotografia e o romance como cinema, mas “Desenredo” é um conto capaz de fugir desta singularidade, já que parece um pequeno romance com um ritmo mais rápido, focado na elucidação dos fatos principais por meio de um rebuscamento próprio e metafórico da linguagem que apresenta as cenas de forma instigante.

Evidenciando-se o caráter mimético, já intrinsecamente relacionado às reflexões anteriores, percebe-se a oscilação entre situações que se aproximam ou não do que é verossímil – a possibilidade de ser verdadeiro, como

já discutido. Em “Desenredo”, o leitor se vê diante de situações totalmente consonantes à realidade – como a traição – e outras não tanto – como os quatro nomes da mulher, a dupla traição triangular, ou o narrador avisando que vai narrar. Assim, percebe-se que pontos de incidência, graus e regimes metafóricos podem ir se transformando dentro do texto literário num *continuum* mais organizado que confuso, misturando a possibilidade do real e o imaginário puro em um mesmo caminho – catártico ou não. Tal movimento se assemelha ao de alguém dentro de um labirinto, situação que nomeia o regime metafórico que identificamos por “labirinto”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto, pôde-se perceber a elucidação de conceitos que podem se confundir em seus entrecruzamentos. Diante do possível impasse, as reflexões apresentadas tendem a posicionar em seus respectivos lugares os “elementos” relacionados ao fazer literário, e, claro, enaltecê-los à frente de suas interligações inevitáveis e presentes em qualquer obra literária.

Tem-se a mimese como subjacente à literatura por meio da arte. A metaliteratura, então, incide na mimese quanto ao grau zero de ocorrência metaliterária: a proposta ficcional e autocentrada da linguagem literária, provocando-se a mimese pelos elementos metaliterários e representando-se ambientações internas e externas à literatura pelo exercício de uma função estética.

Reconheceu-se, então, a literatura como instituição da palavra, a mimese como caracterização do fenômeno ficcional e a metaliteratura como fenômeno (intra/inter/extra) relacionado ao fazer literário. Desta forma, procurou-se evidenciar que a mimese está a serviço da metaliteratura, assim como esta está a serviço da própria literatura.

Não se pode esquecer que a obra literária aparece como a fonte primária diante da busca pelo mimético e pelo metaliterário. A análise de “Desenredo” contribuiu amplamente para se chegar aos resultados mencionados, uma vez que suas peculiaridades e ricas inter-relações literárias (internas e externas) possibilitaram uma reflexão sobre diversos aspectos metaliterários. O conto analisado também mostrou-se bastante relevante diante da necessidade de reconhecer-se aspectos autorreferenciais da literatura, uma vez que, por meio dos devaneios apresentados nele, foi possível catalogar mais um regime metafórico perante os fenômenos me-

taliterários; regime esse que assegura uma das maiores propriedades da literatura: a de atar e/ou desatar os laços intrínsecos entre o real e o imaginário, dentro – e fora – dos limites ilimitados de uma obra.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter. et al. **Obras completas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 269-272.
- ARISTÓTELES. Poética. In: _____; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 17-52.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.
- BERNARDO, Gustavo. O Conceito de Literatura. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999, p. 135-169.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ática, 2003.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 137-174.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1978.
- LIMA, Luiz Costa. **Mimese e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

PLATÃO. **A república**. 2. ed. São Paulo: Escala, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 9-50.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SOBRE O AUTOR

SMMYTH KALLONY MENDES DE ALBUQUERQUE é graduado em Letras – Português e Inglês (2017) pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Garanhuns (UFRPE/UAG).

CAPÍTULO 5

O FENÔMENO METALITERÁRIO NOS CONTOS “O LIVRO DE AREIA”, DE JORGE LUIS BORGES, E “O POETA”, DE LUIZ JARDIM | **João Felipe de Melo Teixeira**

INTRODUÇÃO

A proposta deste artigo é apresentar análises sobre as “faces” da literatura, aspectos do gênero literário conto, em análises de “O Livro de Areia”, de Jorge Luís Borges, publicado em 1975, e em “O poeta”, de Luís Jardim, publicado em 1939 – e, sobretudo, analisar os elementos metaliterários impregnados nos textos supracitados.

Sabemos que o trabalho de conceituar a literatura é de fato uma tarefa muito complexa, pois, provadamente por muitos estudiosos, a amplitude de todo e qualquer conceito não dá conta, efetivamente, do cerne da questão (BERNARDO, 1999). São vários os conceitos que querem dizer o que é e/ou o que não é literatura, no entanto todos eles são apenas hipóteses mais ou menos distintas entre si. Nesse emaranhado de possibilidades oferecido, sobretudo, nas teorias literárias, importa-nos investigar como estes conceitos encontram conexão a uma ideia maior e constitutiva, a nosso ver, a saber, a que consiste no aspecto do “voltar-se a si mesmo” da literatura, movimento entendido como cerne de nossas investigações, conformado pelo que denominamos metaliteratura.

Os contos que analisamos demonstram, com certa explicitação, os aspectos metaliterários, embora tal remissão suscitem desdobramentos outros, os quais carecem de reflexão que oram empreendemos.

1. LITERATURA E METALITERATURA

A princípio, pensamos que para se tentar definir ou nos aproximar de um conceito sobre o que é a literatura ou sobre o que é qualquer coisa, precisaremos focar o objeto a ser definido. Sendo assim, perguntar-se sobre o conceito de literatura faz abrir em nossa mente um leque de múltiplos questionamentos e respostas, muitas vezes provisórias, hipóteses ancoradas na imagem ou função do objeto a ser definido, como afirma Bernardo (1999, p. 139):

É necessário, não apenas conceituar, mas estar sempre conceituando, ou seja, encontrar-se sempre se perguntando sobre o fundamento. Ora, como essa pergunta não encontra uma resposta definitiva, portanto não encontra

uma resposta “certa”, sua formulação constrói não uma certeza, mas uma hipótese.

Pensando assim, Bernardo (1999) afirma que a impossibilidade de se dizer de forma completa, e não provisória, determinadas respostas é exatamente igual à impossibilidade de se falar de todo e qualquer conceito (do latim *conceptus*), refere-se à percepção, à ideia formada mentalmente, isto é, pelo entendimento.

Dessa forma, entenderemos que o conceito propriamente dito é a impressão de um dado objeto, e, no caso da literatura, perceberemos que perto de sê-la, estão as histórias e histórias que vivemos, ou que imaginamos viver. Ela nos mostra através de si o que somos, e nos faz sermos outros sem que o sejamos efetivamente, isto é, instala, pela imaginação, o estatuto da ficção, cuja experiência também se percebe necessária à vida, ao mundo que nos rodeia, como explica Bernardo (1999), ao analisar a primeira estrofe do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa (apud BERNARDO, 1999, p. 142):

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente

Assim, parece-nos que é no diálogo entre leitor e literatura que nasce o saber, já que a literatura conta um “mundo”, que, por sua vez, realiza-se, realizou-se ou se realizará no leitor, proporcionando a ele um vivenciar antecipado, fazendo-lhe entender o passado, compreender o presente e preparar-se para o futuro. A literatura, o conjunto de ficções, carrega em si o saber sobre o mundo e sobre o homem. Conforme Carvalho (2013), “pode-se defender que a literatura é uma instituição humana ao incorporar a humanidade, e incorpora à ela todos os seus atributos, permitindo o uso de quaisquer fundamentos que sirvam para tratar do humano”.

Outro conceito que selecionamos, ainda na tentativa de nos aproximarmos da literatura, é o conceito de catarse. Para exemplificar, ao lermos um romance, ou ao assistirmos a um filme, sentimo-nos “tocados”, possivelmente tristes ou alegres. Ao final destes, em se tratando de uma tragédia, nós, leitores, por exemplo, sentimos as dores das personagens, e isto se torna para nós uma espécie de dor ensaiada, dor que, diga-se de passagem, não deixa de ser real, e que também não deixa de ser intensa. Desse modo, isso nos leva a entender que a catarse lança o leitor a uma es-

pécie de experimento prévio, leva-o a um ensaio da ação dos seus dramas e dores futuras, reforçando-o em seus horizontes.

Contudo, ao fecharmos o livro, ou ao final de um filme, repousamos em nós, trazendo agora toda uma experiência conjunta de certa espécie de alívio e liberdade em relação ao que foi lido ou visto, atingindo assim a catarse, no sentido moderno, como afirma Bernardo (1999, p. 143):

A catarse, que Aristóteles compreendia como uma espécie de “purgação” (porque realiza um efeito purgante sobre as emoções reprimidas dos espectadores) permite nos identificarmos com o sofrimento dos personagens, ou dos poetas, sentindo temor e piedade. Ao sairmos do teatro (ou do cinema, ou das páginas do livro) retomamos a nossa própria identidade – mas enriquecida pela experiência ficcional, que nos ajuda a conviver com as nossas dores e os nossos dramas.

Dessa forma, se pensarmos nos três conceitos – catarse, instituição humana, mimese –, entenderemos que são conceitos que se voltam à obra literária própria, quando, por exemplo, Foucault (2005, p. 165) traz o canto VIII da *Odisséia*, de Homero, em que Ulisses escuta o aedo cantar as aventuras do próprio Ulisses:

Acontece então algo bastante característico: no momento em que, ouvindo o aedo cantar suas próprias aventuras, Ulisses, que ainda não foi reconhecido pelos feacos, baixa a cabeça, cobre o rosto e começa a chorar, como diz Homero, com o gesto de mulher quando recebe, depois da batalha, o cadáver de seu esposo.

Aqui percebemos uma mistura dos três conceitos mencionados anteriormente e, sobretudo, o de catarse, não só por Ulisses reconhecer-se a si, mas também pela “despedida”, pela socialização de sua obra para realização plena. Dessa forma, vê-se que as ordens dos fatores não alteram ou alterariam o resultado se, do alto, olhássemos para os conceitos e para o canto VIII, uma vez que nestes, o conceito converge para o mundo da própria literatura e, em movimento contrário, a literatura converge para o conceito, e vice-versa, concebendo o fenômeno metaliterário.

Em relação à produção literária, sabemos que a literatura se realiza com palavras. E são com as palavras bem escolhidas que se realizam as melhores obras, sendo tal seleção uma manobra bastante complexa e árdua, inadquirível, mas inata e fomentada pelo trabalho propriamente dito. Foi o que Bernardo (1999, p. 136-137) chamou de “economia de meios”:

A economia de meios é condição de toda técnica. O jogador de futebol (Pelé, por exemplo) se torna um artista, em virtuosidade, somente quando escolhe tais movimentos e não escolhe outros buscando sempre o efeito final – no seu caso o gol, a vitória. [...] O diretor de cinema (Hitchcock, por exemplo) se torna um artista, um virtuoso, somente quando sabe montar o seu filme cortando muitas cenas e encadeando as demais, buscando sempre o efeito final – no seu caso, o espetáculo do suspense, do medo e do humor associados. Picasso, Pelé, Hitchcock constroem, sobre meios e motivos à disposição de todos os atletas e artistas, obras (imagens, jogadas, cenas) completamente únicas porque descobriram o que nenhum manual, nenhum livro (como este), nenhum técnico, ensina: onde cortar.

É assim que faz o escritor, lançando uma ideia em lugar de outra, e depois desenhando-a com determinado vocábulo e não com outro. Ainda no que se refere a esse tema, Afrânio Coutinho (2008, p. 23) reitera:

A literatura é um fenômeno estético. É uma arte, a arte da palavra. Não visa a informar, ensinar, doutrinar, pregar, documentar. Acidentalmente, secundariamente, ela pode fazer isso, pode conter história, filosofia, ciência, religião. O literário ou o estético inclui precisamente o social, o histórico, o religioso etc., porém transformando esse material em estético.

Sendo assim, se a literatura aparece através das palavras/linguagem, o contrário, é a literatura que realiza as palavras, fazendo surgir à linguagem, como afirma Foucault (2005, p. 146): “A literatura é transgressão, é a virilidade da linguagem”.

Por isso entendemos a metaliteratura como centro/cerne da própria literatura, situada dentro de si, porque ela é sempre o (re)contar de sua própria história, impossível de ser pura, senão em si mesma; “Mas o que pode ela ser senão um livro entre todos os outros, um livro com todos os outros, no espaço linear da biblioteca?” (FOUCAULT, 2005, p. 146).

Portanto, o que asseveramos aqui é principalmente a consonância conceitual entre literatura e metaliteratura, à luz dos estudos empreendidos, tais como o que pretendemos discorrer, no tocante ao gênero conto, representado nas duas narrativas curtas a serem tratadas neste texto.

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESPÉCIE LITERÁRIA CONTO

O ato de contar estória/história nos remete a épocas antigas na história da humanidade. O fato, é que, desde pequenos, ouvimos histórias contadas por alguém, seja por familiares ou amigos, por livros ou na oralidade,

às vezes em nossos momentos de lazer, antes de dormir ou na hora de uma refeição, confidência etc.:

Aliás, sob o signo da convivência, a estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam idéias e contam casos. Ou perto do fogão de lenha, ou simplesmente perto do fogo (GOTLIB, 2006, p. 5).

Assim, de acordo com esse esclarecimento, entendemos que tudo o que ouvimos ou lemos em relação às histórias, provém de eventos, mas de pontos de vista ou de escolhas do contador, ou testemunha, daí o provérbio que todos nós conhecemos “quem conta um conto, aumenta um ponto”:

relatar implica que o *acontecido* seja trazido outra vez, isto é: *re* (outra vez) mais *latum* (trazido), que vem de *fero* (eu trago). Por vezes é trazido outra vez por alguém que ou foi testemunha ou teve notícia do acontecido. (GOTLIB, 2006, p. 12, grifos da autora).

Ademais, além dessa flexibilidade dada à imaginação, o conto alça voos ainda maiores, e não depende apenas do ato real, ou, melhor dizendo, não se guarda ao “conto realista”, não depende apenas daquilo que conhecemos como a verdade, do que é visto comumente no dia-a-dia, de acontecimentos sociais etc.

Assim, entendemos que o conto transcende o campo concreto das coisas já vistas e explicadas, ou seja, ele não se resume a “coisas verdadeiras”. O conto lida também com o espaço da imaginação, com o mundo imaginário, com a fantasia, com o meu mundo, com o mundo de qualquer um que o queira contar e/ou criar:

O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato copia-se; um conto inventa-se. (GOTLIB, 2006, p. 12).

Concordamos que, uma vez fiéis conhecedores das leis naturais, tememos e ou estranhemos um acontecimento *sui generis* que supostamente superou, está superando ou superará tais leis. Esse temor é o que chamamos de fantástico. Nesse sentido, Todorov (1969, p. 148) afirma que “O

fantástico é a hesitação experimentada por um ser que conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural”.

Assim, é nessa hesitação pessoal que se percebe a que nível a “fantasia” envolve-se com o leitor, ouvinte etc. Logo, realidade e fantasia confundem-se. Aliás, contar a verdade a partir do que vimos já é um pouco de fantasia, se levarmos em conta o nosso invisível modo de percepção. Claro que esse modo de percepção pode ser construído com mais ou menos fidelidade aos fatos testemunhados:

A esta altura, não importa averiguar se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real. Há textos que têm *intenção* de registrar com mais fidelidade a realidade nossa. Mas a questão não é tão simples assim. Trata-se de registrar *qual* realidade nossa? a nossa cotidiana, do dia-a-dia? ou a nossa fantasiada? Ou ainda: a realidade *contada* literariamente, justamente por isto, por usar recursos *literários* segundo as intenções do autor, sejam estas as de conseguir maior ou menor fidelidade, não seria já uma invenção? não seria já produto de um autor que as elabora enquanto tal? (GOTLIB, 2006, p. 12, grifos da autora).

Desse modo, o fantástico tornou-se um gerador de dúvidas em nós leitores, nos inquietando a partir da nossa realidade. Assim, esse tipo de conto (fantástico) é lançado a duas vias, ou melhor, subgêneros: fantástico maravilhoso e estranho. Sendo este para os mais crentes, quando o leitor permanece acreditando nas leis naturais, através de uma explicação para o fato paranormal; e o maravilhoso que encarna o estranho substituindo sua forma, uma vez que o leitor entende que as leis naturais estão sujeitas a transformações e mudanças (TODOROV, 1969).

Ainda tratando-se do desenvolvimento do gênero, foi o século XIX um dos mais marcantes, já que foi nesta época que ele se desenhou enquanto novo gênero, como reforça Gotlib (2006). É nesse século que aparece um termo para nomear as histórias curtas, *short stories* cristalizando-se com características próprias e ganhando autonomia em 1980, nos Estados Unidos.

Até aqui, estudamos o conto na sua amplitude, “de um olhar de cima”. Seguindo em frente, vamos agora focar suas características em sua estrutura. Trataremos, a princípio, da objetividade e da concisão, isto é, a habilidade de mostrar linguisticamente o máximo possível de ideias com o mínimo possível de palavras, observando as intenções do autor nessa unidade de efeito. Haja vista esse objetivo, esse “dosar da obra”, esse efeito

de permitir a sustentação da excitação do leitor, depreende-se sua fundamental importância para a investigação do fenômeno literário manifesto em si mesmo.

Uma observação importante a destacar é que enquanto apreciadores, produtores ou preletores do gênero, não precisamos necessariamente nos prender às características que serão ditas à frente, já que não existe uma ordem para tal. Interessa pensarmos que as tais “regras”, na verdade, são opiniões, pontos de vista, fazendo-se o ato da escrita livre, desprendida de amarras. Em contrapartida, são tais características que, dissolvidas em uma estória, produzem um maior prazer e a atenção de quem lê.

Ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar, não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável (CORTÁZAR, 1993, p. 150).

Sabemos que existem inúmeras formas e características que envolvem o conto, ou melhor, elementos próprios do gênero, que variam de região para região (extensões diferentes, por exemplo), e que são empregadas a ele, seja fantástico ou realista. Também existem algumas particularidades invariáveis a esse gênero, ou seja, efeitos gerados na objetividade graças a um tratamento no momento de sua produção que o faz diferenciado e, como resultado, gera o acréscimo, o encremento necessário à qualidade do mesmo, uma significância, graças a um tratamento no momento de produção que lhes é diferenciado quando nascido, crescido e morto:

Tenho certeza de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos [...] O conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, do limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance. (CORTÁZAR, 1993, p. 149-151, grifo do autor).

É importante pensar que é de forma cronológica que os estudiosos caracterizam as peculiaridades de uma narrativa. Desse modo, do ponto de vista formal, o conto tradicional ainda vigora com a mesma estrutura dos contos modernos, sendo essa nuance percebida através do tempo. Com isso, percebeu-se que houve mudanças apenas nas maneiras de narrar, mas com certa permanência de suas estruturas.

Por assim dizer, o modo tradicional e moderno podem ser equiparados aos seus alicerces, uma vez que, nos dois momentos, narra-se uma intro-

dução, que é uma apresentação resumida dos fatos; é o aquecimento da ação, sendo este já a própria ação, com esse efeito. Narra-se um conflito, que é o desencadeamento daquela ação, introdução/ação/conflito. Passa-se pelo desenvolvimento, este chamado por alguns de “complicação”, que, por sua vez, é o movimento textual que desata os fatos, o lugar de instauração do conflito. A partir daí, narra-se o ponto mais alto de tensão da narrativa, que é o clímax e, conseqüentemente, o desfecho ou conclusão, isto é, o movimento textual que revela a resolução do próprio conflito, feliz ou trágico.

Sendo assim, uma só ação, um só conflito passam necessariamente pelo desenvolver da narrativa até o seu desfecho. Caracterizando-a como uma narrativa de caráter estrutural unívoco:

O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua “história” foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura: o conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica. Esta é a proposta, discutível, de A. L. Bader (1945), que se baseia na evolução do *modo tradicional* para o *modo moderno* de narrar (GOTLIB, 2006, p. 29, grifos da autora).

Em contrapartida, essa equiparagem é quebrada em relação à técnica. E, como dito nas últimas linhas da citação acima, há uma mudança técnica entre a maneira de narrar nessas duas etapas do contar tradicional/moderno. A primeira, do século XVII, concentra-se nessas etapas fixas da história/estória (começo, meio e fim), e com preceitos unívocos em relação a espaço, ação e tempo; A outra, do século XVIII, desmonta-se e é contada, não necessariamente de forma linear, ou seja, neste modo de narrar, mas desconstrói-se a ordem linear dos fatos e se espalham as ações de forma desconexas, sob a percepção ou de realidade de cada um. “Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada” (GOTLIB, 2006, p. 29).

Para que possamos perceber e entender os elementos que se mostram e compõem o conto, trabalharemos a partir de algumas particularidades, as mais relevantes, e características comparadas ao romance, um gênero textual de grande expressão, composto por muitas marcas expressivas.

Sendo assim, dentro de uma visão teórica, os contos trazem em sua formação uma linguagem objetiva, direta, precisa, desprovida de divagações, mas composta unicamente por palavras suficientes e necessárias à

direção de um alvo: o desfecho. Desse modo, o conto mostra-se em uma forma narrativa de menor extensão, exatamente por sua singularidade e unidade no assunto. O conto exige do seu leitor uma leitura efetivamente atenciosa, desde o seu começo até o seu fim, sem distração ou intervalo, mas atento ao seu horizonte em um número reduzido de linhas:

A unidade de efeito é a contenção em Tchekhov “Mas não é só da brevidade é da impressão total que surge a boa estória ou conto”. Tchekhov exige nela “brevidade, e algo que seja novo”. E também força, clareza e compactação. Assim, o texto deve ser claro — o leitor deve entender de imediato o que o autor quer dizer. Deve ser forte — e ter a capacidade de marcar o leitor, prendendo-lhe a atenção, não deixando que entre uma ação e outra se afrouxe este laço de ligação. (GOTLIB, 2006, p. 42-43, grifos da autora).

Contudo, o conto se mostra aí com características próprias e inerentes ao seu efeito, que é o de prender o seu leitor no momento de realização da leitura. Essa não abertura de informações periféricas, descrições etc. dá ao conto exatamente um caráter singular, o retrato imediato do assunto abordado no seu cerne.

Por assim dizer, a partir de sua objetividade, o conto consegue prender a atenção do leitor a partir da brevidade de sua leitura, saboreando-se esta e evitando-se desprendimentos ou interrupções das sensações fornecidas.

A composição literária causa, pois, um efeito, um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma”. E como “todas as excitações intensas”, elas “são necessariamente transitórias”. Logo, é preciso dosar a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído. Torna-se imprescindível, então, a leitura de uma só assentada, para se conseguir esta unidade de efeito”. (GOTLIB, 2006, p. 32, grifos da autora).

Essa exaltação, ou sedução, é construída, patenteada e paliada ritmadamente através das palavras por um escritor, que, por sua vez, as conhece e as escreve de forma a tragar o leitor, aguçando sua curiosidade, que prazerosamente se alimenta de um pouco de revelação em uma parte do texto, e que tenta sentir novamente essa sensação durante todo o resto da leitura.

O conto forma-se sob o anseio de duas tensões: o de revelar e o de encobrir. Tais tensões podem compor-se de modo o mais diverso. Há o conto que alterna revelação e encobrimento; há o conto que, de início revela um mínimo suficiente para despertar a curiosidade leitora e, em seguida, numa ordem de

crescimento constante, encobre o seu objeto até o ponto em que é necessário outra vez revelá-lo; há o que parte de um objeto já encoberto e se faz como uma trajetória de descobertas sucessivas; há o conto que diz, de imediato, todo o objeto mas que, logo depois, se organiza como ironia da revelação. (SANTOS, 1983, p. 124).

O fato é que todos os “movimentos” do conto, desde o início até o fim, confluem para uma mesma direção: o choque final. Sendo assim, dentro do objetivo da permanência da “excitação”, percebemos a razão deste gênero caracterizar-se por ser curto, condensado, sem tempo para “mais detalhes”, ou descrições.

Fica claro que o conto caracteriza-se já a partir dos seus objetivos, é um gênero diferenciado dos demais. A priori, conhecidamente distinto por sua extensão, e teoricamente diverso por razões de efeitos e resultados gerados por um autor que, na hora de o produzir, não pensa em criar uma pequena história/estória, mas no propósito e com a habilidade de contar uma “grande” história/estória em um número reduzido de linhas.

Diante do que vimos em relação ao gênero conto, percebemos que é no “como dizer” que se faz um bom conto, ou melhor, não é pela veracidade do assunto, mas o que interessa mesmo é o jogo que se faz com as palavras, é como se vai dizê-lo.

3. METALITERATURA CONSTITUÍDA PELO FANTÁSTICO E PELA INFINITUDE EM “O LIVRO DE AREIA”

Numa via técnica, o conto “O Livro de Areia” traduz para nós o que entendemos como “conto moderno”: traz em seu corpo uma introdução, mostrando a história de uma personagem-narrador que em certa tarde recebe um desconhecido vendedor de bíblias na sala do seu apartamento.

Esse velho narrador declara a posse de várias bíblias: algumas inglesas, outra do revisor Cipriano, e ainda uma de Lutero, que, em sua opinião, era a pior. E em razão disso, há certo desinteresse pela compra do produto daquele senhor. A história se desenvolve sobre a possibilidade daquele vendedor mostrar que possui um livro diferente, um livro que poderia ser chamado de livro santo, pois não é um livro qualquer, mas um livro que poderia ser qualquer um.

Assim, com essa expressão *livro santo*, o vendedor aguça a curiosidade do narrador, que analisa o interessante livro e se surpreende com o seu peso, volume, e infinitas possibilidades de leituras, descobrindo que aque-

le livro não tem início, não tem final, tampouco uma sequência. O vendedor lhe conta sobre a aquisição do misterioso livro e o disponibiliza para venda, demonstrando ao leitor certa rejeição pela aquisição do volume. A compra é feita e o vendedor vai embora. A partir disso, esse comprador desconhecido sente-se refém do livro sagrado, dedicando a ele todo o seu tempo.

A história conclui-se com a tentativa deste comprador em findar o livro e livrar-se logo daquele que lhe despertava do descanso e lhe dominava, tomando toda a sua atenção. O velho opta por soltar o livro em uma das maiores bibliotecas de sua cidade, sem propositalmente atentar para a prateleira ou qualquer ponto de referência que o fizesse saber daquele livro.

Por conseguinte, em “O Livro de Areia”, o leitor pode traduzir infinitas possibilidades de leitura; isso é demonstrado desde a sua introdução até o seu desfecho. É um conto que se revela de forma concisa, em que o narrador conta uma estória que converge precipuamente para o seu desfecho (o que é uma característica do gênero conto), numa passagem reta, sem tempo para detalhes secundários, digressões etc., mas em um esquema que exalta o seu enredo, trazendo uma problemática aguçada e a debulhando em um esquema de venda e desvenda das suas introduções. Assim, com essas condições de concisão, o conto se traduz em sua característica conceitual de ter a existência de apenas dois personagens, o intervalo de tempo de uma tarde e uma sala de apartamento como espaço: “No decorrer de nossa conversa, que não duraria uma hora” (BORGES, 2001, p. 115).

Borges produziu uma narrativa concisa, haja vista toda a síntese que se apresenta no parágrafo anterior, e, a partir de um único fio tramático, apresentou ao leitor uma narrativa que traz um só ritmo na realização de sua leitura, um ritmo convidativo ao desenvolvimento e execução de uma só assentada, prendendo com “portas abertas” e instaurando, assim, o que chamamos anteriormente de “unidade de efeito”, excitada desde o início do conto e instaurada no momento de introdução da ideia do *livro sagrado*: “Ao fim de um silêncio respondeu: – Não vendo apenas bíblias. Posso mostrar-lhe um livro sagrado que talvez lhe interesse” (BORGES, 2001, p. 116).

Ademais, percebe-se que todas as intenções e todos os elementos trazidos em “O Livro de Areia” realizam-se de modo fantasioso, ou seja, é uma narrativa que se forma dentro de um espaço aberto à imaginação, onde o dito não abre mão da verdade, mas supera as leis naturais: “Afirmar que é

verídica é agora uma convenção de toda narrativa fantástica; a minha, no entanto, é verídica” (BORGES, 2001, p. 116).

Com isso, o “conto fantástico”, ou mais especificamente, “O Livro de Areia” transborda o que conhecemos como “conto realista”, e se mostra além do experimento real; o que lhe abre o caminho à livre imaginação, mas já sendo esta, a imaginação, um fator voltado à realidade – o que lhe deixa à parte do real e não à mercê da mentira que não sobrevive a partir do conceito propriamente dito de “mentira” e lança o leitor ao que é lido, ou seja, torna-o partícipe de algo já existente, e essa existência, claro, depende, para sua realização plena, do comportamento desse leitor, que deve receber o caráter ficcional livre da grade real que lhe envolve.

Dessa maneira, entendemos que “O Livro de Areia”, traduz a priori, nas suas entrelinhas, metaliterariamente, a infinitude da Literatura, e também o descompasso, no que se refere ao seu embrião.

Borges empreende sua narrativa metaforizando efetivamente um conceito de literatura, trazendo ao leitor “duas vias que se cruzam” em um movimento em que a metáfora define a literatura e a literatura é um exemplo de metáfora, sendo os dois movimentos a própria literatura, ou, ainda, novos conceitos para sua definição, uma vez que conceituar a literatura é tocar seu próprio alicerce, entendendo a metaliteratura em razão de sua natureza. É dentro de um número infinito de linhas que a literatura conta as histórias e estórias do um mundo/homem, e isso acontece, claro, a partir do seu próprio corpo, alimentando-se de si para encontrar novas vias, para ser “nova literatura”.

Com efeito, a humanidade recebe a experiência necessária à vida, ou seja, a literatura nos oferece “infinitas possibilidades de leituras”; e isso nos faz sabedores de um tempo em que não vivemos e profetas de um tempo em que ainda vamos viver, revelando o nosso passado e nos preparando para o nosso futuro. No conto em questão, isso é mostrado em giros de ficção (metáfora) e realidade (a própria literatura), aquela transfigura-se no real, e esta na ficção. Então, por que não pensar na literatura também como um “antídoto a ingenuidade humana”?

Assim como o mimetismo do camaleão o faz confundir-se com a casca da árvore em que se encontra, sem, no entanto, ser esta dor. Todavia a segunda dor, digamos, artificial, propriamente ficcional, ajuda o poeta a lidar com as suas dores primeiras. É como se, dessa forma, o poeta pudesse controlar o incontrolável e interferir no acaso, tomando, pela imaginação, o seu destino na mão. (BERNARDO, 1999, p. 142).

Com isso, entendemos ser fato o caráter mimético entre a literatura e a vida, sendo ela, antes das palavras, a própria realização da vida. Por isso, a literatura é também um movimento, uma atitude, um nascimento refeito a cada história contada; sem uma relação analógica, sem um valor necessariamente contínuo, mas trazendo em si o “DNA literário” de outra ou de uma estória/história, como em “O Livro de Areia”:

O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número.

Depois, como se pensasse em voz alta:

– Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo. (BORGES, 2001, p. 116).

Assim, “metaliterariamente” falando, entendemos que a literatura fundamenta-se à revelia de demarcação temporal que a fixa-se a um estilo. Ela brota-se e desabrocha dentro de si, e por isso se prolifera a dar voltas em torno do seu próprio eixo. Com efeito, fica claro até aqui que a literatura é absolutamente derivada dela mesma, como mostrou Borges na revelação do livro sagrado no conto “O Livro de Areia”:

Disse que seu livro se chamava o Livro de Areia, porque nem o livro nem a areia tem princípio ou fim.

Pediu-me que procurasse a primeira folha.

Apoiei a mão esquerda sobre a portada e abri com o dedo polegar quase pegado ao indicador. Tudo foi inútil: sempre se interpunham várias folhas entre a portada e a mão. Era como se brotassem do livro. (BORGES, 2001, p. 117).

4. METALITERATURA CONSTITUÍDA PELA INICIAÇÃO DO OLHAR EM “O POETA”

O conto “O poeta” conta a história de um narrador-personagem, João (12 anos), que saía para passear pelos sítios, setor rural, com o seu capataz de aventura, Luís Pinto (21 anos). Luís e João tornaram-se bons amigos, muito embora, a princípio, existia uma indiferença de João diante de alguns comportamentos de Luís, comportamentos que eram recompensados com experiência de vida que obtinha dele, uma vez que João buscava encontrar do outro respostas para sua adolescência, no que tange a descobertas do mundo, e, sobretudo, à descoberta de suas primeiras conversas e experiências de iniciação sexual.

Dessa forma, a narrativa segue com João apegado aos valores e às certezas limitadas da vida, com um pensamento poético mais voltado ao “academicismo” e com Luís quebrando lentamente os seus preceitos, a partir de sua maneira fantasiosa de enxergar as coisas, com um olhar mais aberto ao fazer poético.

Segue-se entre os dois um leve debate sobre o real e o imaginário, a poesia metrificada e a poesia livre das amarras métricas e das rimas, com Luís mostrando cada vez mais a existência de um universo paralelo ao real e a de uma poesia que está ao nosso redor, mais livre e menos técnica. Com efeito, Luís dá a João, a partir da imaginação, o seu primeiro momento de realização da fantasia: numa conversa final, os dois imaginam ver uma mulher nua junto ao rio. O menino João não se contém e se entrega aos frutos de sua imaginação. Por assim dizer, João experimenta o prazer por meio do imaginário e aprende que, além da nossa realidade própria, existe uma realidade à parte.

Formalmente, o conto “O poeta” classifica-se como tradicional: introdução, desenvolvimento e conclusão; sendo a ação (o que envolve os passeios de João e Luís Pinto) e o conflito (a reflexão sobre o fazer literário e a experiência da fantasia) fatores que sobrepassam o desenvolvimento e se resolvem no final.

Assim, em “O poeta” é apresentada ao leitor uma história que transcende a realidade dos personagens e a do leitor. É uma história que lida progressivamente com o campo concreto das coisas, “coisas prontas”, aquilo que nós encontramos todos os dias e também com o mundo da imaginação. Pode-se classificá-lo como regionalista, de modo que o autor explora a qualidade da linguagem simples que o povo do campo possui e o ambiente paisagístico da região (rural) na caracterização psicológica das personagens. Desse modo, nos deparamos com um narrador-personagem (João) que se mostra inteiramente conformado com as coisas que fazem parte de sua realidade, defensor das coisas reais e desprovido do teor subjetivo e impessoal, como se mostra nesse trecho:

Andamos, andamos, no primeiro dia em que saímos juntos, e Luís Pinto nem se lembrava que eu ia atrás. Teria ele memória? Não sei. Sei apenas que se esqueceu de mim falo por mim, pelos meus sentidos. Senão digo bem, não tenho culpa. Como posso me referir a fatos senão dentro dos limites da compreensão natural das coisas? (JARDIM, 1971, p. 16).

Ademais, em uma das suas andanças com Luís Pinto, João demonstra certa indignação em relação às atitudes do amigo, que de tempo em tempo parecia degustar a natureza por imaginação, como no trecho seguinte:

Luís Pinto não tinha sentidos, tinha os olhos. Nunca disse: ouço uma música, mas vejo uma música. Ele afinal via os cheiros, via as músicas, via os gestos, via os contatos e via sobretudo o que via. Talvez eu não me exprima bem, mas também Luís Pinto nunca se exprimiu melhor. Luís Pinto era só um sentido. E quem, de modo estranho, se rege por só um, baralha a compreensão de quem depende de todos. Nunca pude compreendê-lo. (JARDIM, 1971, p. 167).

Percebe-se a curiosidade de João sendo aguçada pelos pensamentos e atitudes de Luís, que lhe responde: “ora como vejo! Vejo, vejo... Tudo não está na nossa frente para a gente ver? E quando eu não vejo faço que vejo” (JARDIM, 1971, p. 168), exemplifica na íntegra, como se faz ver o que se quer ver: “– queres ver como é? Faz de conta que esse pé de angico é de prata e as folhas de ouro. Basta a gente fazer de conta, pronto, vê tudo direitinho como quer!” (JARDIM, 1971, p. 168). Por assim dizer, já percebemos que é a partir do leitor, ou melhor, no nosso exemplo, a partir de João, que começa a se realizar para ele a fantasia, desde que ele se deixa levar pela curiosidade, mesmo que de forma vagarosa sob devaneios do Luís Pinto.

Dessa forma, entendemos que a literatura fantástica funciona em conjunto com o leitor, que se desprende do resto e se amarra àquilo. Foi dessa forma que João pôde provar de uma experiência única, ainda mais para um menino de apenas 12 anos, quando mais uma vez, em um dos seus passeios numa tarde (desconfiado do efeito real da imaginação), provocou Luís Pinto, questionando-o sobre o fazer poético e sobre a questão do “ver o que não existe”. Em resposta, Luís Pinto foi descrevendo as coisas, desde o matinho mais próximo até as estrelas (era horário vespertino), que desciam de mansinho para ver uma moça nua debaixo das águas, moça esta que estava muito triste e com muito frio, e todos os bichos ali fora chegando para vê-la; a capivara e todas as castas de bichos ficaram com pena dela, ela gemia com uma mágoa por dentro, com muito frio naquela água, até que em um momento ela decidiu que sairia para se aquecer ao sol “e quem tem olhos não veja que eu estou nuazinha. Quem olha não veja os cantos que eu devo mostrar” (JARDIM, 1971, p. 172).

A partir desse instante, já envolvido pelas palavras de Luís, João pode contemplar o que imaginava:

A imaginação trabalhou: se ela aparecesse ali, minha, e me chamasse para dentro d'água? Eu me agarrava todo com ela, enroscava-me com ela pela grama, com toda a fúria de minha vontade. Depois tibungávamos dentro d'água.

E lá no fundo era bom. Bom, como não sei descrever. Era cada beijo que eu dava nela, chupando, colado, que só sanguessuga em perna de boi. Quando dei fé, perdido na minha imaginação, Luís Pinto me agarrava pelo braço, perguntando: – está vendo alguma coisa, João, sem ver nada? Está vendo, perdido assim não sei em quê? Respondi que via a mulher nua, a mulher dele. (JARDIM, 1971, p. 172).

Assim, entregando-se ao movimento de sua imaginação, aguçada no início pela de Luís, o menino João pôde contemplar a fruição de sua imaginação, desde o seu nível mais “desconfiado”, mais transparente, mais nítido, que é a própria vivência do texto.

Continuando com as análises metaliterárias, dessa vez com um olhar mais de perto no que tange o próprio enredo do conto, extraindo daí os sinais da literatura como constituinte dela mesma, percebe-se que em “O poeta”, nós, leitores, intuímos a existência de um alguém; nesta pequena expressão subentendemos o retrato de alguém que é intitulado como tal, ou ainda alguém que se ocupa com a produção literária deste gênero, mas antes disso, segundo Jardim (1971), alguém que se enxerga como tal, alguém que em um determinado grupo vê diferente o que todo o grupo vê igual. Foi assim que o autor trouxe ao leitor a definição do seu poeta, ou do que é ser poeta, já no início do seu conto:

Luís Pinto foi um dos maiores poetas que eu já conheci. Entretanto jamais escreveu um verso. [...] Creio que Luís Pinto não deu a ninguém impressão nenhuma de seus traços físicos, porque seus olhos não deixavam. Luís pinto eram os olhos. [...] Luís Pinto não tinha sentidos, tinha os olhos. Nunca disse: ouço uma música, mas vejo uma música. Ele afinal via os cheiros, via as músicas, via os gestos, via os contactos e via, sobretudo, o que via (JARDIM, 1971, p. 167).

Dessa forma, nesse trecho, nós encontramos a definição da nossa personagem “Luís Pinto”, que pode perfeitamente ser uma definição de qualquer poeta (para o autor) ou mais especificamente, da personalidade dos mesmos, num jogo de palavras que culmina na composição do título do conto. Formada a nossa personagem, começamos a perceber a partir dela posições pessoais em um discurso metapoético, no que tange a questão do fazer literário, que detalha essa ação desde antes do seu resultado, ou melhor, trata do “desempacar” na hora da produção, e exalta mais uma vez o modo de ver as coisas, defendendo que a poesia pode ser encontrada em tudo ou em qualquer coisa:

[aqui] mesmo tem verso, João. E bonito que nem as estrelas do céu!

Mas onde estava o verso que eu não via? Animado, Luís Pinto respondeu:

– onde? Onde está o verso? Um só não! Muitos! Olha só este tanquinho de terra, com tudo que tem dentro dele, e que vai daqui até acolá! Espia só: tem macambira de raiz bonita, capim-mimoso pelo chão. Em baixo a terra chega brilha, sem querer brilhar, porque tem farelinhos de coisas brilhantes, cada um com um nome bonito, e nome que eu não sei. Depois os garranchinhos lá por cima, que já foram verdinhos, que já tiveram flores, onde as abelhas voavam. E mesmo assim, sequinhos, feinhos, se a gente quiser são bonitinhos [...] se um poeta pegasse aquilo tudo, que tem daqui até acolá, fazia cada verso de fazer gosto. Mas também ele podia fazer sem ver nada. Ou vendo só por dentro dele mesmo. (JARDIM, 1971, p. 170-171).

Nesse trecho, o narrador mostra que o fazer poético pode desenvolver-se a partir daquilo que está mais próximo de nós, uma vez que, segundo ele, fazer poesia é descrever as coisas que todo mundo vê, ou as coisas que só nós vimos/vemos, ou ainda as coisas que nós “ordenamos” aos nossos olhos que enxerguem. E assim, de forma metapoética e, por conseguinte, literária, o narrador “caminha” do desempacar poético até o produto poético propriamente dito, quando, o narrador defende que a literatura, para ser boa, precisa estar atrelada a combinações rítmicas, negando a liberdade formal e afirmando-se que o poema deveria ser bonito em si, tendo que ser perfeito do seu ponto de vista estético:

Espia só aquele matinho ali! Ali, ali, debaixo da quixabeira! Olha menino, que coisa bonita medonha! E que verdinho! E como tudo é bem feitinho, limpinho, bonitinho [...] Ficou aquilo nos meus ouvidos: feitinho, limpinho, bonitinho, inho, inho...

– você é poeta Luís Pinto? Perguntei.

– poeta? Eu não! Como o velho Ferreira? Já viste o velho Ferreira, um que faz verso de repente? É só a gente dá o mote e sai dizendo verso. Um atrás do outro ora se eu sou poeta! Quem me dera bem que eu queria ser... Se Luís Pinto não era poeta era danado para rimar. (JARDIM, 1971, p. 172).

Desse modo, percebemos o tratamento dado pelo autor em relação a um determinado modo de classificar a literatura, na famosa arte pela arte, em que o subjetivismo e a emoção do indivíduo são quase que apagados, dando lugar ao valor do objeto artístico por ele mesmo.

Em contrapartida, esse mesmo autor usa a personagem Luís Pinto para mostrar outra maneira de nós, leitores, pensarmos a literatura, de classificá-la, nos trazendo a oportunidade de percebê-la, e, a partir daí, manifestarmos o nosso ponto de vista e repousarmos no que para nós for mais natural para dizer no momento de criação ou degustação da obra literária.

Sendo assim, Luís Pinto mostra a João que a literatura não precisa estar amarrada ao técnico/estético para caracterizar-se como boa literatura, uma vez que a própria riqueza estética reside na amplitude da criação, no falar sobre o seu lugar, na sensação preferida, no falar de tudo ou de qualquer coisa, sendo este ato livre das combinações estruturais rítmicas, mas aberta ao dizer, sobretudo no que se refere à liberdade no ato da escrita, depositando na “literatura livre” um valor mais amplo no que diz respeito aos conhecimentos expressos pela escrita e ao desabafar literário de um escritor:

– Mas eu não queria ser poeta assim não, João! Eu só queria ser poeta se pudesse rimar chão com boi, sapo com loca, onça com tripa, cerca com vagens. Ora, assim não era verso! Como é que podia ser: chão, boi; sapo, loca; cerca, vagens? Quem já viu semelhante disparate? Verso tinha que ser assim: pato, rato; lenço, penso. [...] – mas olha João! Eu não queria fazer verso assim, só por causa de bater certo no fim não, como quem galopa: seco-teco; seco-teco, e no fim dá tudo direitinho. Se fosse assim eu me danava a rimar: jeremum, baticum; cerca velha com sepelha; vaca manca sarabanca; cavalo baixeira, boi fazendeiro. E pronto! E por aí a fora eu me ia. [...] pois assim eu não queria não. Pra que fosse fácil e tudo certinho som com som, não havia som nem palavra neste mundo que desse para eu dizer o que eu queria, se eu fosse poeta. Ora se eu acho bonito uma porção de coisas misturadas, sem dar certo uma com a outra, como era então que iria fazer? (JARDIM, 1971, p. 175).

É possível perceber, uma vez apresentadas as duas vias literárias, o domínio do posicionamento do autor que, através de sua literatura, mostra outra literatura, aberta à liberdade de expressão e escrita, para uma melhor representação do pensar, uma literatura contrária; pequena, para abraçar o dizer de um poeta.

Por assim dizer, entendemos, por meio deste conto, que a literatura movimenta-se sempre em função própria. Seja para se definir, ensinar ou causar prazer, a literatura vai estar sempre crescendo a partir de sua própria imensidão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pensamento precípua para a realização deste texto foi o de promover reflexões sobre o conceito de literatura e seu constante voltar-se para si. Dessa forma, utilizamos alguns conceitos, no que tange o efeito da literatura no leitor e literaturas do gênero “conto”, as quais chegaram à moder-

nidade e continuam presentes nas narrativas atuais. Nesse viés, apresentamos a manifestação metaliterária impregnada nessas obras.

Por isso, entendemos que conceituar a literatura é estar sempre mais próximo, ou até mais distante do que ela é, e isto se torna uma tarefa perpétua, se levarmos em consideração a sua essência multifacetada.

Assim, a literatura desenvolve potencialidades intelectuais no que tange à formação do ser humano, como no exemplo do menino João, personagem do conto “O poeta”. Ele descobriu, pela imaginação, modos de inicialização e produção literária. Além do mais, aprendemos que esta literatura auxilia o homem na sua vida, de modo a adicionar a este um horizonte ilimitado aparte do seu, e mais uma vez, usamos o exemplo da personagem citada, que pôde obter a partir da imaginação, a vivência prévia de sua primeira experiência sexual.

Dessa forma, compreendemos que a literatura conforma um paralelo do mundo real, todavia é uma produção mental (existente) a partir da demanda psíquica do indivíduo, que pode atender ao homem narcotizando a monotonia que permeia suas vivências, ou desautomatizando-o da sua vida “fastiosa” a que está habituado a viver, auxiliando-o na arquitetura e experimento de um futuro e novo projeto de realidade.

REFERÊNCIAS

- BERNARDO, Gustavo. O Conceito de Literatura. In: JOBIM, José Luis (Org.). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. O Livro de Areia. In: _____. **O Livro de Areia**. São Paulo: Globo, 2001, p. 114-119.
- CARVALHO, Nilson Pereira de. E se a literatura encena literatura em si: provocações e algum fundamento da metaliteratura no gênero dramático. **Via Litterae**, Anápolis, v. 5, n. 1, p. 201-221, jan.-jun. 2013. Disponível em: <<http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae>>.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 137-174.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- JARDIM, Luís. O poeta. In: _____. **Maria Perigosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- SANTOS, Wendel. **Crítica: uma ciência da Literatura**. Goiânia: EDUFG, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SOBRE O AUTOR

JOÃO FELIPE DE MELO TEIXEIRA é especialista em Letras (2016) pela Universidade de Pernambuco (UPE – Garanhuns) e é graduado em Letras – Português e Inglês (2014) pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Garanhuns (UFRPE/UAG).

CAPÍTULO 6

INTERTEXTUALIDADE COMO METALITERATURA: ANÁLISE COMPARATIVA DE
VIDAS SECAS E “FAROESTE CABOCLO” | **João Batista da Silva**

INTRODUÇÃO

É notável como pode haver remissão de uma obra literária à outra, ainda que não completamente: um estilo, um tema, ou até mesmo uma personagem. O mais intrigante é que muitas vezes as obras que fazem remissão podem ter sido produzidas em épocas, países e contextos distintos uma da outra, o que nos faz perceber uma “rede de conexões”, direta ou indireta, entre as obras, ou simplesmente “intertextualidade” – como denominou Julia Kristeva.

De acordo com Sandra Nitrini (2010), Kristeva apoiou-se em reflexões propostas por Bakhtin, em *La poétique de Dostoievski*, para criar o conceito de intertextualidade, teoria que prioriza a totalidade do texto, ou seja, que engloba o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica, em que o texto literário relaciona-se com vários outros textos – o que implica afirmar que não existe um texto totalmente inédito.

Todavia, se não existe texto inédito, o que vai definir o caráter de originalidade de um texto literário em relação a outro? Em resposta a este questionamento, Valery (apud NITRINI, 2010) afirma que a originalidade é um caso de assimilação, ou seja, a capacidade de um autor fazer uso do “substrato” dos outros vai definir o que é o original e o que é plágio. Entretanto, a assimilação de um autor por outro nem sempre acontece de forma direta. Nesse sentido, para Cionarescu (apud NITRINI, 2010), a influência no processo criativo apresenta duas acepções: a primeira está associada à ideologia, conversas e leituras, além das experiências de mundo que podem influenciar na escrita de um autor; a segunda acepção diz respeito às similaridades entre as obras, sem que um haja lido a obra do outro. Nesse sentido, a segunda acepção dá sustentação às reflexões feitas nesse estudo.

Culler (1999) afirma que a leitura de uma obra literária traz consigo várias conexões com outros produtos literários, sendo possível contrastar, de forma comparativa, o modo como essas conexões produzem sentido. Assim, segundo este autor, a literatura é uma prática na qual os escritores buscam fazer avançar e renovar a própria literatura. Essa prática corresponde a uma reflexão da literatura sobre ela mesma, entendida por metaliteratura.

Em relação ao conceito de metaliteratura, os pesquisadores do projeto “Metaliteratura e suas metáforas” (CNPq/UFRPE) trazem discussões

mais específicas sobre o fenômeno da autorreferenciação da literatura, e afirmam que uma obra pode remeter a elementos que fazem a literatura operar: a obra, o escritor e o leitor, assim como a processos que compõem a obra literária: ato de escrever, ato de ler etc.

A partir das discussões apresentadas, pode-se concluir que a relação intertextual realiza-se mais na leitura (recepção) do que propriamente na produção (criação), pois um autor, muitas vezes, não percebe que sua obra remete à outra, num processo de assimilação da cultura. No entanto, as suas experiências de leitura, assim como os seus conhecimentos de mundo tornam possível a relação intertextual.

Assim, é perceptível que a intertextualidade se comporta como um aspecto metaliterário na medida em que há uma remissão intertextual de uma obra a outras e, com isso, torna-se possível a renovação literária. Esse aspecto de renovação sem a necessidade coercitiva de leitura anterior verificável (de um autor a outro), portanto, pode ser empreendida por uma análise comparativa de força intertextual, tal qual a que será demonstrada a seguir.

1. LEITURA INTERTEXTUAL DE *VIDAS SECAS* E “FAROESTE CABOCLO”: ANÁLISE COMPARATIVA

Antes de qualquer coisa, faz-se necessário deixar claro que o aspecto que mais aproxima as duas obras é a narratividade. Nesse sentido, por mais que “Faroeste Caboclo” possa ser classificada como uma “poesia moderna”, graças à disposição de seus versos e por possuir características tanto líricas, quanto épicas e dramáticas, essa letra de música é predominantemente uma narrativa (épica). Dessa forma, os elementos líricos (assonância, aliteração etc.), dramáticos (diálogos) e até mesmo a variação rítmica, quando a letra está sobreposta à música, corroboram com a narratividade. Em relação a *Vidas Secas*, por ser um romance, a narratividade é a sua característica principal, mas isso não implica dizer que a obra de Graciliano Ramos não possua características dramáticas e líricas, muito pelo contrário. Entretanto, assim como ocorre em “Faroeste Caboclo”, os aspectos líricos e dramáticos de *Vidas Secas* também contribuem com a narratividade da obra.

Assim, esta análise se debruçará justamente sobre esse elemento aproximador das obras literárias em estudo: a narratividade. Pretende-se, portanto, analisar os dramas, os sonhos e as decepções de personagens que

buscam por um lugar melhor, mas que esbarram no meio social, por isso enfrentam várias idas e vindas em suas trajetórias e, ao final, não atingem o objetivo.

Segundo Antônio Candido (2005), os romances modernos procuraram diminuir a ideia de sistemas fixos das personagens, assim como ocorre nos romances tradicionais. Segundo o autor, o trabalho de seleção do romancista é responsável pela criação de personagens mais parecidos com as pessoas do mundo objetivo – logo, mais complexas.

Nessa perspectiva, as personalidades das personagens de *Vidas Secas* e “Faroeste Caboclo” vão ao encontro desta afirmação para demonstrar o que está sendo defendido. Para fins de análise comparativa, quatro categorias de personagem que merecem destaque em ambas as obras são trazidas à tona: o protagonista, o antagonista, as mulheres e o doador.

Em *Vidas Secas*, o protagonista é Fabiano, um vaqueiro ruivo e pele queimada pelo sol. Rude, acostumado a estar junto com os animais e que não consegue falar direito, tampouco raciocinar muito sobre as coisas que acontecem ao seu redor. Vive no sertão e, para sobreviver nesse lugar tão seco de vidas e de esperança em dias melhores, tanto sua aparência quanto suas atitudes assemelham-se as dos animais, forte no mato, mas indefeso na cidade grande: “Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais. Os pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele” (RAMOS, 2002, p. 20).

Por outro lado, o protagonista de “Faroeste Caboclo” é João de Santo Cristo, jovem negro do interior que desde pequeno praticava crimes, “ia para igreja só para roubar o dinheiro que as velhinhas colocavam na caixinha do altar” (RUSSO, 1987). Além disso, ao contrário de Fabiano, João de Santo Cristo elabora planos para ir em busca das “coisas que ele via na televisão” (RUSSO, 1987). Santo Cristo é tido como uma personagem de características contraditórias, pois é descrito de várias formas na letra de música – malvado, vítima, cruel, protetor e herói. Além disso, diferentemente do que acontece com Fabiano, Santo Cristo sofre tanto por ser sertanejo quanto por ser negro: “Não entendia como a vida funcionava/ Discriminação por causa de sua classe e sua cor” (RUSSO, 1987).

Em se tratando da figura do antagonista, *Vidas Secas* possui o Soldado Amarelo, personagem que engana Fabiano e o prende por motivo torpe. Por sua vez, em “Faroeste Caboclo”, não existe apenas um antagonista, mas dois: Jeremias, “traficante de renome”, com quem Santo Cristo protagoniza um duelo sem vencedores (ambos morrem), e o General de dez estrelas, personagem que faz uma “proposta indecorosa” a Santo Cristo.

O Soldado Amarelo é uma personagem fisicamente frágil, mas que faz uso de sua autoridade para amedrontar os vaqueiros. Ao contrário de Fabiano, o Soldado é valente na cidade, mas covarde no sertão. Além disso, para Fabiano, ele é tido como um representante do governo, mas que faz uso da autoridade investida a ele para agir em benefício próprio, uma espécie de “governo paralelo”.

Por outro lado, Jeremias, como é descrito na canção, é um “maconheiro sem vergonha” que “desvirginava as mocinhas inocentes” e “se fingia que era crente, mas não sabia rezar”. Essa personagem protagoniza algumas disputas com João de Santo Cristo, dentre elas o amor de Maria Lúcia e o duelo final. Por sua vez, o General de dez estrelas tem a mesma representatividade que o Soldado Amaro tem para Fabiano (autoridade que oprime os mais fracos). Trata-se de um militar reformado, que surge quando João de Santo Cristo se arrepende de seus “pecados” e passa a viver com Maria Lúcia, e o faz sair novamente de sua zona de conforto: recusando a “proposta indecorosa”, Santo Cristo perde tudo que havia conquistado até ali. Sem saída, o protagonista torna-se traficante.

Em relação às personagens mulheres que merecem destaque, *Vidas Secas* tem Sinhá Vitória: mulher forte, mas também ingênua. Raciocina melhor que Fabiano podendo orientá-lo muitas vezes, cuida dos filhos, da casa e sobrevive ao sertão opressor, mas acha que sua felicidade e a de sua família depende da aquisição de uma cama de couro, igual a que Seu Tomás da Bolandeira tinha.

Por outro lado, Maria Lúcia, em “Faroeste Caboclo”, é maliciosa, pois a princípio surge como “a figura do amor para Santo Cristo”, capaz de tirar a alma do protagonista das trevas em que estava imersa. Entretanto, ela entrega-se a Jeremias, principal inimigo de Santo Cristo, isso desperta o ódio furioso de Santo Cristo, e o faz “ir ao inferno”, de acordo a narrativa da música. Todavia, ao deparar-se com Santo Cristo agonizando sob o sol após levar um tiro pelas costas, ela leva a Winchester-22, presente de Pablo para João, até ele. Assim, Maria Lúcia oscila dentre as representações de santa a vilã, e vice-versa, na letra de Russo (1987).

Em relação à figura do doador, as obras apresentam Tomás da Bolandeira (*Vidas Secas*) e Pablo (“Faroeste Caboclo”). Essas personagens correspondem aos exemplos de sucesso para as personagens principais. O primeiro é tido como uma pessoa culta, que fala palavras difíceis e que tinha uma cama de couro, por isso é um exemplo para Fabiano e sua esposa. Porém, Tomás da Bolandeira morreu no sertão e é evocado pelo fluxo de desejo tanto de Fabiano quanto de Sinhá Vitória. Nesse caso, Tomás

da Bolandeira é o exemplo de que diante do sertão, não adianta ser culto ou bruto, pois todos parecem caminhar em uma única direção: à morte.

Na outra obra, Pablo é “um peruano que vivia na Bolívia” que, além de primo, corresponde também a um exemplo para Santo Cristo – um exemplo de criminoso, mas ainda assim um exemplo. Ao contrário do que acontece com Tomás da Bolandeira (que é evocado), Pablo está vivo, e se Tomás da Bolandeira, mesmo morto, é um exemplo de pessoa bem sucedida no sertão, Pablo é a personificação do sucesso para quem quer vencer na vida em uma metrópole capitalista e violenta. Além disso, Pablo é quem entrega a arma para que Santo Cristo tenha o seu desfecho final.

Com isso, conclui-se que as personagens de *Vidas Secas* e de “Faroeste Caboclo” vão ao encontro dos conceitos de personagens de romances modernos, ou seja, personagens que possuem características complexas e que sempre surpreendem o leitor. Nesse sentido, fica nítida a preocupação dos autores em criar personagens que se aproximam de pessoas reais, com problemas reais, pois quanto mais as personagens aproximam-se por sua verossimilhança, mais complexas elas são.

2. O “ELDORADO” E A VIA CRUCIS

Durante séculos o mito do “Eldorado” teve muitas versões. Na antiguidade clássica, por exemplo, muitos buscaram a famosa “Atlântida”, e até mesmo o Brasil, no período colonial, já foi considerada “a terra prometida”, devido às suas minas de ouro. Outra versão desse mito é que na Floresta Amazônica havia uma cidade feita de ouro e que virou objeto de cobiça de muitos exploradores que saíram à sua procura e sucumbiram na vida selvagem.

Nesse caso, tanto em *Vidas Secas* quanto em “Faroeste Caboclo”, há também uma procura por uma espécie de “Eldorado”. Porém, a busca de Fabiano e de sua família não é por uma cidade feita de ouro, mas por um lugar onde possam estar livres da seca e onde possam “engordar” e serem tratados como “gente”. Já em “Faroeste Caboclo”, a busca de João de Santo Cristo não é só por um lugar melhor, mas também pelas “coisas que ele via na televisão”, ou seja, pelas vantagens que capital pudesse oferecer, em todos os sentidos. Entretanto, pesa contra estas personagens o meio social (espaço), que atua como o maior de todos os inimigos, pois as transforma e não permite que consigam chegar a “Eldorado”. Em *Vidas Secas*, o algoz dos personagens é o sertão e a seca; em “Faroeste Caboclo” a metrópole traz consigo todo o caos para João de Santo Cristo.

De acordo com Lins (apud CARVALHO, 2000), o espaço age sobre as personagens e as modifica tanto fisicamente como mentalmente. Neste sentido, o autor afirma que o espaço traça as particularidades dos personagens (físicas e comportamentais) e os influencia, provocando suas ações.

Assim, ao analisar a ação das personagens de *Vidas Secas* no espaço, em busca da "terra prometida", percebe-se que elas começam migrando (capítulo "Mudança") e terminam migrando novamente (capítulo "Fuga"). Nesse caso, esse "girar em círculos" das personagens corresponde a uma ação relacional do espaço para com Fabiano e seus familiares, pois, para "os infelizes", só restava ficar e morrer na seca, ou migrar e tentar sobreviver em um local que eles não conheciam, mas tinham esperança que existisse: "Não obstante, há sempre um pensamento de um espaço em que a família venha a se satisfazer completamente. Será o céu? Será o sul? Ambos?" (CARVALHO, 2000, p. 14). Além disso, no ato de migrar e tentar sobreviver, o meio opressor faz com que pareçam animais, fortes, mas incapazes que encontrar algo melhor para suas vidas, afinal de contas, "bicho do mato" não vive em sociedade.

Por ironia, o ser mais humanizado da obra é Baleia (a cachorra), pois ela brinca com os filhos, caça com Fabiano, acompanha Sinhá Vitória nos afazeres domésticos e cuida da família. Além disso, vale lembrar que no começo da jornada a família seguia a cachorra, ou seja, ela mostrava a direção pela qual todos deveriam seguir. Aliás, para não dizer que nem todos os personagens conseguiram chegar ao "Eldorado", a cachorra consegue chegar, ainda que no seu leito de morte:

Baleia respirava depressa, a língua pendente e insensível [...] Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espoariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (RAMOS, 2005, p. 91).

Nesse caso, com os delírios de morte de Baleia, vem à tona a ideia de morte como libertação de todos os sofrimentos, ou seja, a morte é tida como o verdadeiro paraíso, pois só com ela os infelizes poderiam se libertar daquele meio tão opressor.

Em "Faroeste Caboclo", o pouco desenvolvimento e o "marasmo da fazenda", além da gana de conseguir "as coisas que ele via na televisão", fazem com que João de Santo Cristo saia da "cercania onde morava" e busque o seu "Eldorado" (ação relacional do espaço com o personagem).

Porém, ao contrário do que acontece em *Vidas Secas*, em que as personagens não sabem para onde vão, João de Santo Cristo, logo quando chega a Salvador, encontra um boiadeiro que lhe orienta a ir a Brasília, pois, segundo ele, “neste país lugar melhor não há”. Na capital do Brasil, ele alimenta a esperança de ter uma vida diferente da que tinha antes. Entretanto, durante sua estada ali, o protagonista passa a ter contato com uma metrópole capitalista e egoísta, onde as pessoas agem em benefício próprio e em prol do poder monetário. Não demorou e ele próprio se tornou um contraventor. Resultado: sua busca por “Eldorado” termina com sua morte sob o sol escaldante.

Dessa forma, assim como o sertão fez com que Fabiano e a sua família migrassem e se “animalizassem” para sobreviver à seca, Brasília fez com que João de Santo Cristo se tornasse um fora da lei. Em ambos os casos, houve a busca pelo paraíso, por um lugar idealizado, mas assim como aconteceu com as pessoas que tentaram encontrar a cidade de ouro, as personagens também não tiveram sucesso. Fabiano e sua família voltaram para o Sertão e João de Santo Cristo encontrou a morte. Portanto, a trajetória das personagens de ambas as obras pelo espaço esboça um enredo penoso.

Nesse sentido, ressalta-se a compreensão da expressão *Via Crucis*, atribuída ao percurso tortuoso enfrentado por Jesus Cristo até sua crucificação. Tal expressão foi trazida ao contexto deste artigo com o intuito de demonstrar que, da mesma forma que Jesus Cristo, Fabiano e sua família, bem como João de Santo Cristo, também enfrentaram uma caminhada em direção ao seu próprio “calvário”. Entretanto, a cruz que as personagens de *Vidas Secas* e “Faroeste Caboclo” carregam não é de madeira, mas social. Afinal de contas, viver em um meio opressor que não os permite “ser gente”, sem infringir a lei (como no caso de “Faroeste Caboclo”), parece ser um peso insuportável. Com isso, esta etapa da análise dedica-se à ação das personagens, tanto de *Vidas Secas* quanto de “Faroeste Caboclo”, até suas respectivas “crucificações”.

Segundo Silva (1973), a narrativa moderna busca representar o mundo objetivo e as ações dos homens na realidade externa. Assim, nos dias atuais, o narrar tende a caracterizar as personagens, o espaço e as ações de forma mais verossímil possível. A narrativa moderna apresenta personagens que muitas vezes não têm um final feliz, podendo começar em uma situação difícil, ascender e atingir a felicidade, mas no final acabam em um “calvário” igual ou maior do que o do início.

Nessa perspectiva, as ações das personagens de *Vidas Secas* fazem jus ao título da obra, pois *Vidas Secas* remete a algo que necessita de água

para florescer novamente. As personagens da obra começam em grande estado de “secura”, tentando sobreviver na imensidão e na seca do sertão:

Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra [...] A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus faziam círculos altos em redor de bichos moribundos. (RAMOS, 2005, p. 9-10).

Porém, depois de tanto caminhar, conseguem chegar a uma fazenda abandonada e descansam sob a sombra dos juazeiros. As coisas, enfim, começavam a dar certo para eles; lá, eles fazem planos: “iriam engordar” e Fabiano seria “o vaqueiro daquela terra”. As personagens atingem a felicidade plena, não com muito, mas com o máximo que eles poderiam conseguir, diante daquele meio tão desumano. Nesse instante, as “Vidas”, até então “Secas”, recebem a chuva e florescem novamente:

A fazenda renasceria e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo [...] Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de Sinhá Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores; a caatinga ficaria verde. (RAMOS, 2005, p. 16).

Durante a estada dos “infelizes” na fazenda, suas vidas apresentaram muitas idas e vindas, narradas pelos capítulos da obra. Nesse caso, os capítulos: “Fabiano”, “Sinhá Vitória”, “O menino mais novo”, “O menino mais velho” e “Baleia” mostram as características de cada uma dessas personagens tentando fixar-se no espaço. Nesses capítulos são descritos os desejos, os sonhos e as angústias dessas personagens, diante da possibilidade de conseguirem, enfim, ter um lugar para ficar. Além disso, no capítulo “Baleia”, as personagens têm que superar a morte daquela que os guiava e que, apesar de ser uma cachorra, era o “ser mais humano” dentre aqueles infelizes.

Os capítulos “Contas”, “Cadeia” e “Festa” apresentam o contato dos sertanejos com a cidade e com o capitalismo. Em “Contas”, Fabiano e sua família têm contato com o dono da fazenda, homem egoísta, que os explora com um veredito: “aceita ou vai embora”. Fabiano não entendia o que era certo ou errado, sabia que não queria voltar ao sertão, e, por isso, aceitava. Já “Cadeia” destaca-se por mostrar o primeiro contato de Fabiano com a cidade. Nesse capítulo, depois de ser preso por fugir da mesa de jogo, o sertanejo vai parar em um lugar que lhe é estranho. Desta forma,

a cadeia para Fabiano pode ser comparada a uma jaula para um animal selvagem – ambos presos em um espaço que não lhes pertence.

No Capítulo “Festa” acontece o segundo encontro de Fabiano com a cidade, mas, desta vez, junto à sua família. Na festa, os sertanejos conseguem ter um pouco de alegria, apesar da bebedeira de Fabiano, do sumiço de Baleia e de estarem longe do “*habitat* natural”.

Por fim, dois capítulos que também demonstram as idas e vindas e também merecem destaque são “O Mundo Coberto de Penas” e “Fuga”. No primeiro, surgem os sinais de que a seca estava voltando, e, com ela, o “pesadelo da fome”. Por fim, “Fuga”, como o título já indica, descreve a saída das personagens em busca (novamente) de um lugar melhor, pois a permanência ali seria a certeza da morte. Partiram pela manhã. Destino? A cidade:

Iriam para adiante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era [...] andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes (RAMOS, 2005, p. 127).

Como pode ser verificado, a obra encerra-se com as personagens no sertão, “do sertão vieram e para o sertão voltaram”. Por isso, não é possível afirmar o que aconteceu depois (se morreram ou não). A única certeza é a de que a cruz que carregam (o sertão) transformou suas almas de tal forma que, por mais que tentassem mudar seus destinos, terminariam como “cachorros, inúteis, acabando como Baleia” (RAMOS, 2005, p. 128).

A história de Santo Cristo, diferente do que acontece em *Vidas Secas*, começa em uma cercania no interior da Bahia. Entretanto, por mais que tivesse onde viver, o marasmo, a violência, o racismo e o pouco desenvolvimento de sua terra, fizeram com que esse herói nordestino partisse em busca de uma vida melhor, rumo a capital Salvador. Lá, João de Santo Cristo conhece um “boiadeiro” que o orienta a ir para Brasília. Chegando à capital do Brasil, ele encontra uma cidade toda iluminada, como se estivesse esperando por ele: “Meu Deus, mas que cidade linda/No Ano-Novo eu começo a trabalhar/Cortar madeira, aprendiz de carpinteiro/Ganhava cem mil por mês em Taguatinga” (RUSSO, 1987).

Desde sua chegada em Brasília, João de Santo Cristo traçou “planos santos” para conquistar seus objetivos. A princípio, tenta vencer na vida honestamente, mas aos poucos cede às “tentações diabólicas” do meio em que estava inserido, e torna-se um fora da lei. Contudo, como todos têm

direito ao perdão, ele arrepende-se de seus pecados graças à Maria Lúcia e tenta viver decentemente, mas, por mais que evitasse, já havia “vendido sua alma ao diabo”, e, por isso, “Decidiu entrar de vez naquela dança” (RUSSO, 1987). Seu destino? A morte.

Todavia, uma letra de música carece da riqueza narrativa possibilitada em um romance. No caso de “Faroeste Caboclo”, ganham importância os ritmos, pois, na execução da letra sobreposta à música, a variação de ritmos supre as carências da narrativa; ou seja, elementos como o espaço, a aventura, tensões, assim com as decepções, o amor e até mesmo o clímax, são delineados pela variação de ritmos.

Nesse caso, alguns exemplos podem ser verificados facilmente, como a balada inicial (com triângulo) que descreve a partida de Santo Cristo, herói nordestino rumo à capital; o *reggae* (associando o ritmo aos usuários de maconha) que serve como “pano de fundo” no momento em que Santo Cristo torna traficante; a balada romântica quando ilustra o momento em que a personagem principal conhece o amor nos braços de Maria Lúcia; assim como o *rock* nos momentos de aventura e/ou fúria do protagonista.

Em tempo, outro aspecto muito interessante diz respeito ao último verso; ao gritar a palavra “sofrer”, ao invés de cantar, Renato Russo enfatiza o aspecto de denúncia da letra, e revela o descontentamento com o fato de que muitas pessoas ainda sofrem em suas “cercanias” e continuam migrando para as capitais e, pior, acabam como João de Santo Cristo. Assim, a letra de “Faroeste Caboclo” denuncia que, assim como acontece em *Vidas Secas*, o ciclo de migração continua.

Além disso, os textos parecem indicar que o caminho percorrido pelas personagens não importa, pois a opressão é interna e o meio modifica as personagens em seus múltiplos aspectos. Assim, por mais que tentem fugir dos seus destinos, não o conseguem, pois a opressão já os havia transformado física, sócio e psicologicamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, ambas as obras analisadas narram o sofrimento do imigrante, em épocas e contextos sociopolíticos diferentes. Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos descreve o drama enfrentado por uma família e em “Faroeste Caboclo” apresenta o drama de um imigrante. Todos tentando melhorar de vida.

Neste caso, é bem verdade que não é possível afirmar com veracidade documental que Renato Russo leu a obra *Vidas Secas* para escrever “Faroeste Caboclo”, porém, diante dos temas que aproximam as duas obras apresentados neste trabalho, é inegável que haja intertextualidade, direta ou indireta, entre as obras de Graciliano Ramos e de Renato Russo.

Entretanto, apesar de apresentarem temáticas semelhantes, as obras possuem algumas características contrastantes, pois *Vidas Secas* é um romance (gênero épico) e descreve sertanejos que tentam sobreviver na imensidão do sertão; enquanto “Faroeste Caboclo” é uma letra de música que, apesar de estar disposta em versos, é uma narrativa e mostra o drama de um sertanejo tentando vencer na vida em uma grande cidade.

Nesse sentido, o caráter de originalidade de “Faroeste Caboclo” em relação a *Vidas Secas* ocorre devido ao fato de Renato Russo conseguir expressar o mesmo drama e o mesmo teor de denúncia trazida por Graciliano Ramos em uma letra de música. Ou seja, uma tarefa difícil de ser realizada, pois enquanto o romance prioriza a narrativa e a riqueza de detalhes, a letra tende a ser curta, já que é feita para ser musicada.

Além disso, de certa forma, “Faroeste Caboclo” traz à tona a continuidade do ciclo de imigração dos sertanejos, iniciado na obra de Graciliano Ramos. Afinal de contas, as personagens de *Vidas Secas*, no final da obra, migram em direção à cidade alimentando o sonho de que, lá, pessoas como eles teriam dias melhores. Entretanto, “Faroeste Caboclo” narra o percurso João de Santo Cristo, que consegue chegar à cidade, mas, ao contrário do que pensavam Fabiano e Sinhá Vitória, depara-se com uma cidade sem oportunidades; sem ter escolha, torna-se um fora da lei e acaba morrendo baleado.

Nesse caso, fica perceptível que Renato Russo sofreu influência, direta ou indiretamente, de Graciliano Ramos, fazendo-se valer, conscientemente ou não, de tal influência para produzir uma obra que trouxe elementos de originalidade.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ (Org.). **A personagem de Ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARVALHO, Nilson Pereira de. Uma reflexão sobre o espaço em “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos. **Nossas Letras**, Goiânia, v. 1, n. 2, p. 2-14, jul-dez. 2000.

_____. **Metaliteratura e suas metáforas**. Projeto de Pesquisa. Garanhuns: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2011.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

LANGER, Johnni. **O mito do Eldorado: origem e significado no imaginário sulamericano (século XVI)**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18809/20872>>. Acesso em: 23 out. 2014.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada, História, teoria e crítica**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ROSENFELD, Anatol. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RUSSO, Renato. **Faroeste Caboclo**. In: LEGIÃO Urbana. **Que país é este**. EMI-Odeon Brasil, 1987. 1 CD (35min).

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Lírica, narrativa e drama. In: _____. **Teoria da literatura**. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1973, p. 227-242.

SOBRE O AUTOR

JOÃO BATISTA DA SILVA é especialista em Literatura e Língua Inglesa (2016) pela Faculdade Barão de Mauá e é graduado em Letras – Português e Inglês (2015) pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Garanhuns (UFRPE/UAG).

CAPÍTULO 7

**METALITERATURA EM LETRAS DE MÚSICA BRASILEIRAS | Jaime de
Queiroz Viana Neto**

INTRODUÇÃO

“**Ana e o mar**, mar e ana/Histórias que nos contam na cama/Antes da gente dormir/Ana e o mar, mar e ana/Todo sopro que apaga uma chama/Reacende o que for pra ficar” são versos de “Ana e o mar”, música interpretada pelo grupo O Teatro Mágico. A letra narra a paixão do mar por uma moça chamada Ana e, dentre outras questões, retrata o amor como sentimento alicerçado pela resistência à razão.

A leitura desses versos permite atentar, ainda, para um fenômeno específico em atuação na letra de “Ana e o mar”. Considerando que letras de músicas são textos literários do gênero lírico, esse fenômeno é caracterizado pela remissão a si mesma que a literatura opera, na letra em questão, a partir da referência às histórias contadas na cama, momentos antes da hora de dormir, uma vez que essas histórias são, por sua vez, narrativas literárias.

Essa autorreferência operada pela literatura é um fenômeno de amplitude e complexidade significativas. A arte literária se utiliza de autorreferências desde aqueles que são considerados os seus marcos iniciais, o que leva a perceber que essa é uma característica constitutiva do ser da literatura (FOUCAULT, 2005). Além disso, tal característica é passível de ser constatada em grande quantidade de obras literárias de gêneros diversos, o que permite afirmar que as obras de literatura operam a partir de outras obras literárias (CULLER, 1999).

O fenômeno que está sendo mencionado e seus desdobramentos direcionam as escolhas teóricas e metodológicas dos estudos de metaliteratura¹. Esses estudos problematizam o fenômeno literário a partir de uma investigação que considere, como pressuposto central, essa essência metaliterária do ser da literatura. Procuram, assim, teorizar a literatura a partir de uma perspectiva que se debruce tanto sobre o fato de que a literatura se vale de si mesma para operar, quanto sobre o fato de que podemos nos valer dessa característica para amadurecer o nosso entendimento do fenômeno literário².

¹ Realizados no âmbito do projeto “Metaliteratura e suas metáforas”, desenvolvido na UFRPE/UAG e fomentado pelo CNPq, por meio de bolsas de Iniciação Científica no programa PIBIC.

² Esse termo é utilizado, neste trabalho, sem necessária afiliação a vertentes teóricas; doravante compreendido como um aspecto da cultura humana.

A metaliteratura trabalha, de maneira mais específica, com a investigação do fenômeno literário buscando tanto refletir e problematizar, quanto catalogar e sistematizar em teoria os denominados de esquemas de metaliteratura: os meios a partir dos quais a literatura se refere a si mesma em obras literárias de gêneros diversos.

O presente trabalho, executado a partir desses pressupostos dos estudos de metaliteratura, tem como objetivo evidenciar esquemas de metaliteratura atuantes em quatro letras de música brasileiras: “Palavra” (O TEATRO MÁGICO, 2014); “Metáfora” (GIL, 2014); Pássaro Proibido (VELOSO; BETHÂNIA, 1979); e “Valsinha” (BUARQUE; MORAES, 1995). As letras serão analisadas, portanto, de maneira a evidenciar autorreferências da literatura em atuação nelas.

As investigações propostas e realizadas por um estudo com essas características são relevantes por apresentarem novas contribuições para estudos que envolvam a conceituação da literatura; contribuir para a tentativa de entender de maneira mais amadurecida a complexidade e os modos de operação do fenômeno literário; a necessidade de investigar a literatura levando em consideração uma característica constitutiva do ser da literatura: a autorreflexibilidade; contribuir para os estudos de teoria literária, já que estudos dessa natureza precisam ser empreendidos com mais frequência.

1. A CONSTITUIÇÃO METALITERÁRIA DO CONCEITO DE LITERATURA: A LITERATURA ENQUANTO CONCEITO DE SI MESMA

No ensaio “O Conceito de Literatura”, Gustavo Bernardo (1999) propõe uma reflexão acerca da natureza ficcional dos conceitos e, como consequência disso, da literatura enquanto conceito de si mesma. O teórico da literatura aponta, primeiro, que todo conceito é dotado de um caráter provisório, uma vez que não apresenta respostas definitivas para determinado problema. Defende, em seguida, que esse fator não impede que pesquisadores continuem conceituando e, além disso, que é necessário não só conceituar, “mas estar sempre conceituando, ou seja, encontrar-se sempre se perguntando sobre o fundamento” (p. 139).

Adiante, Bernardo (1999) trata de uma questão associada a esse caráter provisório dos conceitos: a construção de hipóteses. Como o ato de conceituar não encontra respostas definitivas e/ou eternas, “sua formulação constrói não uma certeza, mas uma hipótese” (p. 139). A hipótese, por sua

vez, implica uma forma de raciocinar condicional do tipo “se o mundo fosse assim, *então* as consequências seriam estas e aquelas” (p. 140, grifos do autor). Por isso, a partir do momento em que essa relação entre “se” e “então” é formulada, “temos uma ficção; uma ficção necessária para se lidar com os fenômenos” (p. 140).

Em seguida, o autor reúne essas reflexões para tratar do caráter ficcional dos conceitos. Para Bernardo (1999), qualquer conceito é uma ficção. O conceito “não existe enquanto coisa, mas existe enquanto condição *sine qua non* para se lidar com as coisas” (p. 140). Os conceitos são, diante desse quadro, ficções necessárias, e esse fato nos remete à própria literatura, responsável por produzir ficções necessárias e indispensáveis para os indivíduos e para toda a sociedade. Além disso, como a literatura é “um conjunto assumido de ficções, pode ser reconhecida como ficção ela mesma” (p. 140).

Nessa perspectiva, passa-se a discutir a própria literatura como conceito de si mesma, o que faz com que o argumento se torne circular. Sabendo-se que tanto os conceitos quanto a literatura são ficções necessárias, “o conceito de literatura começa a reconhecer a literatura em si como conceito ela mesma” e essa circularidade faz o pensamento avançar “não para a ‘frente’, mas em espiral, na direção de um centro ao qual se chega cada vez mais perto, ainda que nunca se possa chegar ‘lá’” (BERNARDO, 1999, p. 140). O teórico relaciona, enfim, a forma de espiral que constitui o conceito de literatura àquela contida na figura mitológica do Uroboro, “a cobra que tenta desesperadamente devorar o próprio rabo, indicando os dois extremos do esforço intelectual humano: a necessidade e a impossibilidade” (p. 141).

Assim, abordando a natureza ficcional dos conceitos e o conceito de literatura, o pesquisador realiza uma reflexão a partir da qual podemos apontar que o conceito de literatura reconhece a própria literatura como conceito de si mesma, e que isso abre a possibilidade de afirmar, ao mesmo tempo, que a literatura possui uma constituição metaliterária.

Em consonância a essa discussão, a natureza metaliterária do ser da literatura é uma questão abordada por Wendel Santos (1983), no ensaio “A literatura”, em que discute a noção da literatura como um fenômeno que se manifesta a partir de si mesmo. O crítico literário afirma que “não aspirando a qualquer consecução que não a si mesma, a Literatura permite-se manifestar” (SANTOS, 1983, p. 15). Por aspirar somente a si mesma, “defini-la como um determinado discurso é o sonho de toda ignorância” (p. 15), uma vez que a literatura “não convive com a utilidade, não se

torna utensílio nem se aceita como instrumento”, “vive para seu prazer, congratula-se com o em-si” e “desconhece qualquer finalidade além do próprio sussurro, apaixonada que é pela imagem que deixa inaugurar no corpo da obra” (p. 15).

Como a literatura não possui uma função prescrita e seu fundamento está situado em si mesmo, para Santos (1983) o discurso literário não tem o direito de delegar que ela esteja atrelada a um setor do saber específico. “Vale dizer: uma obra literária se desintegra no momento em que tece a especificidade de um projeto de prazer, seja estilístico sociológico, filosófico, ou qualquer outro” (SANTOS, 1983, p. 16). O desfrute da literatura, no entanto, será sempre parcial, atrelado a um ou mais setores do saber, mas isso ocorre em função de quem está desfrutando, e não em função do que o ser da literatura propõe, que é o prazer:

Se a fruição é o ato de recolher uma possibilidade, o prazer é o universo das possibilidades: por isso, o prazer da obra é sempre total; o que equivale a dizer que só há um modo de ser fiel à literatura: não se propondo a nenhuma proposição (SANTOS, 1983, p. 16).

Santos (1983) defende, a partir disso, que a literatura é um fenômeno com fim em si mesmo, e que essa característica não tem a ver com um esquecimento das questões relativas ao homem, uma vez que ela é a própria voz dessas questões:

Desde que a literatura é o lugar do desejo, o seu estatuto é o do jogo: um movimento com fim em si mesmo. Todavia isto nada tem a ver com arte pela arte; não significa desligamento da problemática humana. É por ser ela mesma a própria voz desta problemática que não carece ir atrás de outro fim que não o que já é em si (SANTOS, 1983, p. 16).

A partir da discussão realizada pelo crítico, é possível atentar, mais uma vez, para a constituição metaliterária do ser da literatura, uma vez que o fenômeno literário se manifesta tendo a si mesmo como horizonte. É possível perceber, além disso, que essa característica não significa um afastamento da literatura em relação ao homem, pois ela não necessita buscar outra finalidade que não a si mesma justamente por ser constituída e dar voz às inúmeras e complexas questões referentes a ele.

Uma linha de reflexão que vai ao encontro das que acabamos de discutir é verificada no pensamento de Michel Foucault (2005). No texto da

conferência “Linguagem e literatura”, pronunciada em 1964³, o filósofo afirma que a questão “O que é a literatura?” está colocada não como se fosse uma interrogação feita por alguém a respeito de um objeto estranho e exterior, “mas como se tivesse seu lugar de origem na própria literatura” (p. 139). Ele ainda defende que essa questão “não é, de modo algum, de crítico, de historiador ou de sociólogo a respeito de um determinado fato de linguagem” (p. 139). A questão é “um oco aberto na literatura; um oco onde ela deveria se situar e, provavelmente, recolher todo o seu ser” (p. 139).

Foucault (2005) sustenta sua tese ao tratar da relação entre a linguagem, a obra e a literatura. A literatura, para o autor, não é o fato de uma linguagem se transformar em obra, nem o fato de uma obra ser fabricada com linguagem. A literatura é um ponto diferente da linguagem e da obra:

[...] exterior à linha reta entre a obra e a linguagem, que, por isso, desenha um espaço vazio, uma brancura essencial onde nasce a questão “O que é a literatura?”, brancura essencial que, na verdade, é essa própria questão. Por isso, a questão não se superpõe à literatura, não se acrescenta a ela por obra de uma consciência crítica suplementar: ela é o próprio ser da literatura originalmente despedaçado e fraturado (FOUCAULT, 2005, p. 141).

Portanto, ao tratar da pergunta “O que é a literatura?”, o filósofo deixa manifesta a possibilidade de que essa questão tenha seu lugar de origem na própria literatura e, além disso, de que sua abordagem esteja circunscrita aos próprios domínios do fenômeno literário, uma vez que não seria própria de uma determinada área do saber que se pergunte a respeito de um fenômeno da linguagem, mas sim uma questão situada na própria literatura. As abordagens do autor também demonstram a natureza metaliterária do ser da literatura, enquanto fenômeno que possui no interior de si mesmo bases para sua interpelação.

Partindo do que foi discutido nas contribuições teóricas apresentadas, até então, faremos três apreciações. Em primeiro lugar, se precisamos de conceitos para lidar com qualquer fenômeno, o conceito de literatura possui a peculiaridade de ter a própria literatura como conceito, em um movimento de giro em torno de si mesmo. Em segundo lugar, o ser da literatura possui, em sua constituição, uma natureza metaliterária, uma

³ O texto da conferência, traduzido para o português, pode ser encontrado na obra *Foucault, a filosofia e a literatura*, de Roberto Machado.

vez que a literatura existe e opera a partir dela mesma. Em terceiro lugar, resultante das acepções anteriores, demarcamos a possibilidade de teorizar a literatura a partir de uma perspectiva que considere e se valha dessas características: a metaliteratura.

2. A CONSTITUIÇÃO METALITERÁRIA DAS OBRAS DE LITERATURA: OS ESQUEMAS DE METALITERATURA

As discussões que mobilizamos, até o momento, ocupam-se da constituição metaliterária do ser da literatura considerando a literatura enquanto conceito. O fenômeno literário, no entanto, não é constituído apenas por esse lado conceitual. As obras literárias, que podemos considerar como o lado prático da literatura, tendo em vista que são a materialidade que nos permite ter acesso a ela, também são constituídas por uma natureza metaliterária.

As obras são metaliterárias em parte porque, no interior delas, está em ação uma série daqueles que denominamos de esquemas de metaliteratura. Conforme nossas pesquisas anteriores⁴, esses esquemas são variados, numerosos, podendo ser mais ou menos complexos e mais ou menos evidentes, e é a partir deles que a literatura se autorrefere nas obras. As investigações de metaliteratura problematizam, catalogam e sistematizam, justamente, esses esquemas.

Acerca das obras de literatura, Foucault (2005) argumenta a respeito do que chama de “estrutura de repetição” em operação nelas. Para tratar dessa questão, o filósofo refere-se a um episódio peculiar da obra *Odisseia*, de Homero. Em um dado episódio, Ulisses, personagem principal da obra, ouve, no meio de um banquete, um aedo cantar as aventuras e feitos do próprio Ulisses. A *Odisseia* é um livro literário em que há, então, um trecho em que estão sendo narradas as aventuras de seu próprio personagem principal. O pensador afirma que, devido a isso, a *Odisseia* “se repete no interior de si mesma” (FOUCAULT, 2005, p. 161). A obra, além disso, “tem uma espécie de espelho central, no âmago de sua linguagem, de tal modo que o texto de Homero se dobra sobre si mesmo, se envolve ou desenvolve em torno de seu centro, se desdobra em um movimento

⁴ Carvalho (2013) e Araújo (2013). Pesquisas realizadas no âmbito do projeto “Metaliteratura e suas metáforas”, que é fomentado pelo CNPq e se propõe a investigar, catalogar e sistematizar em teoria os esquemas de metaliteratura em obras literárias de gêneros diversos.

que lhe é essencial” (p. 161), ou seja, na *Odisséia* está em operação, pelo menos, um exemplo de esquema de metaliteratura: a repetição da obra dentro de um episódio da própria obra. A partir desse esquema, caracterizado pelo filósofo como parte da “estrutura de repetição” em atuação na *Odisséia*, a própria literatura se refere a si mesma. A pertinência e eficácia do exemplo repousa no fato de tratar-se no marco inaugural do canônico da literatura ocidental.

Foucault (2005) também aborda duas questões relativas a essa estrutura de repetição. A primeira é que podemos encontrá-la com frequência. Como exemplo, utiliza a obra *As mil e uma noites*, em que “há uma das mil e uma noites dedicada à história de Sherazade, contando as mil e uma noites a um sultão para escapar da morte” (p. 161). De fato, não são raras, conforme pesquisas anteriores⁵, as obras de literatura em que é possível encontrar esquemas de metaliteratura tanto semelhantes aos percebidos na *Odisséia*, quanto outros que assumem uma gama numerosa e variada de formatos. A segunda é que essa estrutura de repetição em funcionamento nas obras “é constitutiva do ser da literatura, senão em geral, ao menos da literatura ocidental” (FOUCAULT, 2005, p. 161), ou seja, que o fato de a literatura se autorreferir, nas obras, alicerça o fenômeno literário desde o seu marco inicial.

O filósofo realiza, ainda, uma diferenciação entre a estrutura de repetição que visualiza na *Odisséia* e o que chama de estrutura de repetição interna da literatura moderna. Na literatura moderna a estrutura de repetição da literatura é muito mais silenciosa do que a criada por Homero, porque “é provável que seja na densidade de sua linguagem que a literatura se repete e, provavelmente, por um jogo de palavra e do código” (FOUCAULT, 2005, p. 161).

Na seção “Literatura como construção intertextual ou auto-reflexiva”, da obra *Teoria Literária: uma introdução*, o teórico da literatura Jonathan Culler (1999) menciona algumas questões a respeito dessa essência metaliterária da literatura e das obras literárias. O autor afirma que as obras literárias “são feitas a partir de outras obras” (p. 40) e que “são tornadas possíveis pelas obras anteriores que eles retomam, repetem, contestam, transformam” (p. 40). Em seguida, prossegue esse raciocínio, no seguinte argumento:

⁵ Carvalho (2013) e Araújo (2013), que investigam e apontam esquemas de metaliteratura em obras dos gêneros dramático e épico, respectivamente.

ler algo como literatura é considerá-lo como um evento linguístico que tem significado em relação a outros discursos, como um poema que joga com as possibilidades criadas por poemas anteriores (CULLER, 1999, p. 40).

Isso é ilustrado pelo autor quando se utiliza de um poema de Shakespeare, o “Soneto 130”, o qual “retoma as metáforas usadas na tradição amorosa e as nega” (p. 40). Esse poema, para o teórico, “tem significado em relação à tradição que o torna possível” (p. 40).

Culler (1999) continua sua discussão abordando questões mais profundas. Se o ato de ler um poema como literatura “é relacioná-lo a outros poemas, comparar e contrastar o modo como ele faz sentido com os modos como os outros fazem sentido, é possível ler os poemas como sendo, em algum nível, sobre a própria poesia” (p. 41). Os poemas, para o teórico, não só refletem e se relacionam com outros poemas, mas também com as próprias “operações de imaginação poética e da interpretação poética” (p. 41), ou seja, com os modos de fazer poesia. Da mesma maneira, “os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência” (p. 41). Ilustrando essa afirmação, Culler (1999) defende que podemos ler o romance *Madame Bovary* como uma investigação das conexões entre a vida da personagem Emma Bovary “e a maneira como tanto os romances românticos que ela lê quanto o próprio romance de Flaubert conseguem que a experiência faça sentido” (p. 41). Assim, ao ter contato com obras literárias, podemos sempre nos perguntar de que forma o que elas dizem implicitamente sobre fazer sentido se relaciona com a forma como elas próprias constroem o sentido. Isso ocorre porque “a literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura” (CULLER, 1999, p. 41).

As contribuições dos autores referidos permitem realizar reflexões fundamentais, pois não só reforçam, mas ampliam a discussão a respeito do caráter metaliterário da literatura e das obras literárias que realizamos no decorrer deste capítulo. Em primeiro lugar, podemos apontar que a estrutura de repetição percebida e mencionada forma parte essencial do ser da literatura desde o seu marco inicial, adquirindo nuances mais sofisticadas na modernidade. Em segundo lugar, compreendemos que as obras literárias só existem a partir de outras obras literárias, fazem sentido a partir do sentido de outras obras e, além disso, refletem, em um nível mais profundo, sobre os próprios modos de fazer poesia e romances, uma vez que os autores fazem da literatura sempre uma reflexão sobre si mesma.

Finalmente, concluímos que tanto os exemplos de obras utilizados pelos autores, quanto os resultados de nossos estudos anteriores sobre o tema, mostram que a autorreferência operada pela literatura é um fenômeno com amplitude e complexidade significativas, o que nos remete à importância, para um entendimento mais amadurecido da literatura, de pesquisas que se debrucem sobre a constituição metaliterária da literatura e problematizem, cataloguem e sistematizem esquemas de metaliteratura, a exemplo dos estudos de metaliteratura.

Neste tópico, apresentamos algumas contribuições teóricas que fundamentam os estudos de metaliteratura. Procuramos enfatizar que a autorreferência é uma característica constitutiva do ser da literatura tanto em seu viés conceitual, pois o conceito de literatura reconhece a literatura como conceito de si mesma e o fenômeno literário tem fim em si mesmo, quanto nas obras literárias, que tanto operam a partir de esquemas de referência à própria literatura quanto são tornadas possíveis a partir de outras obras. Percebemos, a partir disso, a importância dos estudos de metaliteratura para um entendimento mais maduro da literatura.

3. A ATUAÇÃO DA METALITERATURA EM LETRAS DE MÚSICA BRASILEIRAS

Apresentaremos, a partir de então, a análise de quatro letras de música brasileiras: “Palavra” (O TEATRO MÁGICO, 2014); “Metáfora” (GIL, 2014); “Pássaro Proibido” (VELOSO; BETHÂNIA, 1979); e “Valsinha” (BUARQUE; MORAES, 1995). Conforme afirmamos anteriormente, o intuito dessa ação é, em conformidade com os objetivos dos estudos de metaliteratura, evidenciar esquemas de metaliteratura atuantes nelas, uma vez que são textos literários do gênero lírico.

3.1. “Palavra”

A primeira análise que apresentaremos é a da letra da música “Palavra”, da banda O Teatro Mágico. A atuação da metaliteratura, nesta letra, envolve referências à questão da relação dialógica que ocorre entre os três elementos basilares do fenômeno literário: o escritor, o leitor e o texto. A letra coloca em foco, a partir da reflexão do eu-lírico acerca de seu próprio momento de criação, tanto cada um dos elementos deste tripé, quanto as relações entre eles, sem as quais o que conhecemos por literatura não é possível, uma vez que não há literatura sem a existência dessa relação

dialógica⁶ entre aquele que escreve, o que é escrito e aquele que lê. Segue a letra da música:

Tenho que escolher a mais bonita
Para poder dizer coisas do coração
Da letra e de quem lê
Toda palavra escrita, rabiscada
No joelho, guardanapo ou chão
Ponto, pula linha, travessão

E a palavra vem
Pequena
Querendo se esconder no silêncio
Querendo se fazer de oração
Baixinha com altura da intenção
Na insegurança
Vírgula, parênteses, exclamação
Ponto, pula linha, travessão

E a palavra vem
Vem sozinha
Que a minha frase/invento pra te convencer
Vem sozinha
Se o texto é curto, aumento pra te convencer

Palavra
Simples como qualquer palavra
Que eu já não precise falar
Simples como qualquer palavra
Que de algum modo eu pude mostrar
Simples como qualquer palavra
Como qualquer palavra

(O TEATRO MÁGICO, 2014).

A figura do escritor é o primeiro elemento que destacaremos, para demonstrar como as questões mencionadas estão em funcionamento. Os versos “Palavra/Tenho que escolher a mais bonita/Para poder dizer coisas do coração”, “Que a minha frase invento para te convencer” e “Se o texto é curto, aumento para te convencer” expõem uma reflexão do eu-lírico a respeito do próprio escritor de literatura ou, de maneira mais específica, da figura do escritor em seu ato de criação. Estes versos tratam, por um

⁶ A utilização da palavra não apresenta comprometimento com vertentes teóricas, mas retoma o significado etimológico do termo, do grego: dia (através; por meio) + logos (palavra).

lado, do ato de escolher, durante a escritura de um texto literário, entre tantas palavras disponíveis, aquelas que melhor irão corresponder aos sentimentos que carregam e, por outro lado, do ato de invenção das frases que vão compor os textos literários. Dessa maneira, o eu lírico reflete acerca de atividades que, enquanto escritor, realiza ao e para criar; acerca dos momentos de “transpiração” do poeta ao escrever e da articulação entre fazer poético e trabalho do escritor. Focaliza, assim, a figura do escritor de literatura, a partir da menção a atividades que realiza em sua atividade criadora.

Para criar, por sua vez, o escritor de literatura manipula o texto, que é o segundo elemento que destacaremos. “Toda palavra escrita, rabiscada”, “No joelho, guardanapo, chão” e “Ponto, pula linha, travessão” são versos que evidenciam uma referência do eu-lírico ao texto, por meio da menção a elementos materiais da textualidade. Ao mencionar a palavra escrita e o rabisco, estágios em que o escritor já tem transformado a linguagem em materialidade linguística, ou seja, em texto; o joelho, o guardanapo e o chão, exemplos de suporte nos quais os textos que escreve circulam; o ponto e o travessão, sinais de pontuação que emprega na feitura de seus textos e, por fim, a ação de pular linhas, própria do ato de escrever textos, o eu-lírico constrói, na letra da música, uma referência ao próprio texto, a partir da menção a elementos que o constituem.

É por meio do texto que a literatura se apresenta para o leitor, o terceiro dos elementos que destacaremos. “Para dizer coisas do coração/Da letra e de quem lê”, “Que a minha frase invento para te convencer” e “Se o texto é curto, aumento para te convencer” são versos que contêm uma referência do eu-lírico ao leitor de literatura. Ao realizar tais menções a quem lê seus textos, o eu-lírico permite refletir acerca de questões como a consideração do escritor, durante a criação, para com a recepção do texto; da importância atribuída pelo escritor à necessidade de que os textos que cria a partir do que sente também sirvam para dizer coisas do coração daqueles que os leem; da dependência da literatura para com aquele que lê, uma vez que os textos escritos pelos autores só adquirem status de literatura a partir do momento em que são lidos.

É possível constatar, a partir dessas reflexões, os seguintes esquemas de metalinguagem em atuação na letra da música “Palavra”: remissão ao escritor de literatura, a partir das referências a atividades que caracterizam o seu trabalho; remissão ao leitor de literatura, a partir das referências a preocupação do escritor com a recepção do texto; remissão ao jogo dialógico que ocorre, na literatura, entre o escritores, os leitores e os textos, a partir da articulação desses três elementos, operada na letra; remissão aos textos

literários, a partir das referências aos aspectos da materialidade textual, a elementos que compõem os textos e a suportes pelos quais eles circulam.

3.2. “Metáfora”

A segunda análise que apresentaremos é a da letra da música “Metáfora”, do cantor e compositor Gilberto Gil. “Metáfora”, no que diz respeito à metaliteratura, coloca em foco alguns dos recursos expressivos mais significativos de que o poeta se vale, em seu processo de criação, para fazer poesia. A letra, como veremos, explora questões como a metáfora, a polissemia e a conotação, caros à invenção do poeta; a própria figura do poeta e os meios de expressão do mesmo; a poesia e características que a constituem. Segue a letra:

Uma lata existe para conter algo
Mas quando o poeta diz: “Lata”
Pode estar querendo dizer o incontível
Uma meta existe para ser um alvo
Mas quando o poeta diz: “Meta”
Pode estar querendo dizer o inatingível
Por isso, não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudo-nada cabe
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível
Deixe a meta do poeta, não discuta
Deixe a sua meta fora da disputa
Meta dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora

(GIL, 2014).

Estas questões estão em funcionamento, por exemplo, a partir de uma contraposição, na letra, entre o significado “dicionarizado”, ou denotativo das palavras, e o uso “livre”, ou conotativo das palavras, próprio do fazer poético. “Uma meta existe para ser um alvo/Mas quando o poeta diz: ‘meta’/Pode estar querendo dizer o inatingível” são versos que evidenciam essa contraposição. Ao afirmar que uma meta existe para ser um alvo, o eu-lírico está se referindo ao significado denotativo da palavra “meta”, ao uso da palavra a partir do significado normalmente atribuído a ela em contextos formais, como os dicionários, por exemplo. Ao tratar

do uso da mesma palavra em contextos poéticos, no entanto, o eu-lírico se refere a esse cenário de outra maneira. Quando utilizada por um poeta, a palavra “meta” pode adquirir o status de “inatingível”, em outras palavras, de palavra que foge ao significado normalmente atribuído a ela, de palavra cujo sentido não pode ser atribuído de forma denotativa. A palavra assume sua face de liberdade nas mãos de um poeta. De palavra cujo sentido, assim, não pode ser aprisionado.

Também está em jogo, em “Metáfora”, a questão do não-compromisso do poeta com a informatividade. “Por isso, não se meta a exigir do poeta/ Que determine o conteúdo em sua lata” são versos a partir dos quais o eu-lírico permite refletir que, ao fazer poesia, o poeta não tem compromisso com a necessidade de veicular informações utilizando os moldes que um jornalista, por exemplo, utilizaria ao escrever uma matéria. Informar algo, nos moldes jornalísticos, é uma atividade que ocorre acompanhada pela obrigação de tornar conteúdos conhecidos, geralmente, de maneira inteligível, objetiva, racional e dotada de significados, obrigações às quais um poeta, ao fazer poesia, não está atrelado. O eu-lírico aponta nos versos, por isso, que não se pode exigir de um poeta que determine o conteúdo, ou o significado, de sua criação, pois a poesia se configura como um lugar de liberdade em que as coisas não precisam estar atreladas a um olhar que interprete a realidade de modo objetivo.

Essas questões nos encaminham para outro aspecto presente na letra de “Metáfora”: a discussão acerca da existência de essências definidas para o trabalho do poeta e para a poesia. Nos versos “Deixe a meta do poeta, não discuta/Deixe a sua meta fora da disputa/Meta dentro e fora, lata absoluta/Deixe-a simplesmente metáfora” o eu-lírico reage, por um lado, às tentativas de prescrever as intencionalidades dos poetas ao e para criar, pois, ao sugerir que não se discuta e que se deixe a “meta” do poeta “fora da disputa”, vai de encontro a essas tentativas, que limitam os motivos do fazer poético a interpretações prontas e prescritas. Reage, por outro lado, às tentativas de prescrever uma essência, ou objetivo definido, para a poesia, uma vez que a “lata”, ou a palavra poética, é absoluta e, por isso mesmo, é preciso deixá-la “simplesmente metáfora”. A palavra poética é, em outras palavras, autônoma, possuindo seu valor e essência em si. Não há, assim, necessidade de encontrar essa essência fora da própria poesia, pois a palavra poética basta ser, simplesmente, si mesma.

É possível constatar, a partir disso, os seguintes esquemas de metalinguagem na letra da música “Metáfora”: remissão ao poeta; remissão a recursos expressivos utilizados pelo poeta; remissão a aspectos que ca-

racterizam o trabalho do poeta; remissão à poesia; remissão ao caráter autônomo da palavra poética; remissão a características constitutivas do fenômeno literário.

3.3. “Pássaro proibido”

A terceira análise que apresentaremos é a da letra da música “Pássaro Proibido”, de Caetano Veloso e Maria Bethânia. O esquema de metaliteratura percebido na música foi, em um nível geral: a autorreflexão realizada pela literatura acerca da figura do poeta, que é um de seus próprios elementos, tanto em seu ato criativo quanto na relação com a sociedade da qual faz parte. Segue a letra:

Solto está o pássaro proibido
Perigo, cuidado, sinal nas ruas
Plumagem clara, brilhante
Ao sol e à lua transparente
Ao corisco e à maré
Ao corisco e à maré
Eu canto o sonho na cama
Do jeito doce e moreno
Eu canto
Pássaro proibido de sonhar
O canto macio, olhos molhados
Sem medo do erro maldito
De ser um pássaro proibido
Mas com o poder de voar
Mas com poder de voar
Eu canto o sonho na cama
Do jeito doce e moreno
Eu canto
Voar até a mais alta árvore
Sem medo, brilhante, iluminado
Cantando o que quer dizer
Perguntando o que quer dizer
Que quer dizer meu cantar
Que quer dizer meu cantar
Eu canto o sonho na cama
Do jeito doce e moreno
Eu canto

(VELOSO; BETHÂNIA, 1979).

Esse esquema começa a ser evidenciado nos versos iniciais da letra, que são “Solto está o pássaro proibido/Perigo, cuidado, sinal nas ruas”. Os

versos chamam a atenção, primeiramente, para a condição de soltura de um pássaro que é, no entanto, proibido. Essa condição, por sua vez, traz como reflexo o perigo, a necessidade de ter cuidado e de acionar sinais nas ruas, pois o pássaro proibido, uma vez solto, está livre para voar e espalhar o seu cantar por elas. Ora, se considerarmos a figura do pássaro proibido como uma metáfora do próprio poeta, e a figura do canto como metáfora da poesia que cria, perceberemos que a letra da música reflete sobre a própria condição do poeta diante do corpo social, que muitas vezes o relaciona, como os próprios versos adiantam, às figuras da proibição e do perigo.

Na letra, o pássaro-poeta canta, em seguida, que “Eu canto o sonho na cama/Do jeito doce e moreno/Eu canto”. A partir destes versos, perceberemos que, apesar da proibição de seu canto nas ruas, o poeta não interrompe o seu trabalho de criação. Afirmar que cria na cama, que nos remete a o espaço de reclusão de seu quarto, mas não interrompe o ato de criar. Não interrompe o ato de sonhar, a partir de seu fazer poético, condições melhores para a própria sociedade que o aprisiona e o associa à proibição e perigo. Na letra de “Pássaro Proibido” opera, assim, um esquema de metaliteratura acerca do poeta em sua relação com a sociedade e seu trabalho de criação.

“Pássaro Proibido” apresenta, ainda, em um nível específico, um esquema de metaliteratura que se configura de uma autorreferência à própria poesia moderna, por intermédio da figura dos poetas-críticos da modernidade, que fizeram do próprio fazer poético uma mistura entre criação e reflexão. Ele é observado nos versos “Catando o que quer dizer/Perguntando o que quer dizer/Que quer dizer meu cantar/Que quer dizer meu cantar”. Eles evidenciam uma postura peculiar do poeta, pois, ao mesmo tempo em que cria, também se pergunta a respeito de sua própria criação. O poeta retratado na letra da música, assim, faz de seu fazer poético uma conjugação entre criação e a reflexão sobre essa criação. Tal postura nos remete a dos poetas modernos, já citados anteriormente neste trabalho. Boa parte deles optaram por uma prática “fundada na aliança explícita entre criação e reflexão”, como afirma Maciel (1995, p. 19). A letra de “Pássaro Proibido”, assim, evidencia a presença de um esquema de metaliteratura caracterizado de uma referência à poesia moderna a partir de um dos elementos característicos dela: os poetas-críticos.

3.4. “Valsinha”

A quarta análise que apresentaremos é a letra da música “Valsinha”, dos compositores Chico Buarque e Vinícius de Moraes. O esquema de

metaliteratura evidenciado na letra desta música é o da autorreferência da literatura a um de seus próprios gêneros, o épico. Segue a letra:

Um dia ele chegou tão diferente
Do seu jeito de sempre chegar
Olhou-a dum jeito muito mais quente
Do que sempre costumava olhar
E não maldisse a vida tanto quanto
Era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto,
Pra seu grande espanto convidou-a pra rodar

Então ela se fez bonita como há muito tempo não queria ousar
Com seu vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar
Depois os dois deram-se os braços como há muito tempo não se usava dar
E cheios de ternura e graça foram para a praça
E começaram a se abraçar

E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade que toda a cidade se iluminou
E foram tantos beijos loucos
Tantos gritos roucos como não se ouvia mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu
Em paz

(BUARQUE; MORAES, 1995, p. 94)

A letra inicia com os versos “Um dia ele chegou tão diferente/Do seu jeito de sempre chegar/Olhou-a dum jeito muito mais quente/Do que sempre costumava olhar/E não maldisse a vida tanto/Era seu jeito de sempre falar/E nem deixou-a só num canto/Pra seu grande espanto convidou-a para rodar”. Esta estrofe da canção nos leva a perceber que, apesar de ser um exemplar do gênero lírico, a letra da música conta uma história.

A presença dessa narratividade na letra remete à caracterização de outro gênero da literatura, o épico. Versos como “Um dia ele chegou tão diferente”, “Então ela se fez bonita como há muito tempo não queria ousar”, “E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou” e “E foi tanta felicidade que toda a cidade se iluminou” evidenciam a presença, também, de características básicas do gênero épico dentro da ambientação do gênero lírico, como os personagens, o lugar e o tempo. A letra de “Valsinha” recupera, ainda, o enredo da própria narrativa tradicional, pois parte da estabilidade, marcada pela chegada de um dos personagens, no verso “Um dia ele chegou tão diferente”; passa pela complicação, mar-

cada no verso “Depois os dois deram-se os braços como há muito tempo não se ousava dar”; chega ao clímax, marcado pelo verso “E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda desperto”; e finaliza com o desfecho marcado nos versos “E o dia amanheceu/Em paz”.

Percebemos, assim, que a letra da música apresenta um esquema de metaliteratura caracterizado pela autorreferência da literatura a um de seus próprios gêneros, o épico, quando efetivado em outro gênero predominantemente lírico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo evidenciar esquemas de metaliteratura atuantes em quatro letras de músicas brasileiras. A partir das reflexões realizadas no decorrer do estudo, compartilharemos algumas considerações.

A autorreferencialidade é uma característica constitutiva do conceito de literatura e das obras literárias de gêneros diversos. O conceito de literatura reconhece a própria literatura como conceito de si mesma e as obras literárias se tornam possíveis pelas obras que retomam de várias maneiras, desde aqueles que são considerados marcos iniciais da história da literatura. Esses fatos atestam a constituição metaliterária do ser da literatura.

As letras de música, objetos de análise do trabalho, são textos literários do gênero lírico. Características de estilo como a utilização da sonoridade das palavras para descrição de um acontecimento e a repetição rítmica, por exemplo, ajudam a reconhecer determinadas expressões como líricas. Podemos reconhecer a presença delas na constituição de letras de música, o que permite defender que elas são textos literários desse gênero.

O lirismo moderno instituiu um novo fazer poético. As novas formas de interpretação inauguradas na modernidade refletiram na imaginação poética e os poetas criaram modos de fazer poesia baseados, principalmente, na exploração das possibilidades da linguagem, que passou a ser considerada a realidade primordial.

Uma das principais características desse fazer poético moderno é a realização de práticas autorreflexivas, e isso estabelece uma ligação entre a constituição metaliterária da poesia moderna e a constituição metaliterária da própria literatura, pressuposto central dos estudos de metaliteratura. Os poetas modernos, ao mesmo tempo em que criam, refletem

acerca da própria linguagem, prática de autorreflexão que liga a natureza autorreferencial da poesia moderna à do próprio ser da literatura.

A análise evidenciou a atuação significativa da metaliteratura nas letras de músicas estudadas, cumprindo, assim, os objetivos do trabalho. A partir da atividade analítica, foi possível evidenciar uma grande quantidade de esquemas de metaliteratura em atuação nas letras, constituídos por características fecundas e diversificadas. O apontamento desses meios pelos quais a literatura se refere a si mesma, nelas, contribui para a problematização, a catalogação e a sistematização em teoria dos esquemas de metaliteratura, objetivo dos estudos de metaliteratura.

Esperamos, dessa forma, que as discussões realizadas no decorrer do trabalho possam contribuir para os estudos de metaliteratura e, sobretudo, para os debates acerca do conceito de literatura.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, João Paulo de Souza. **Metaliteratura em quatro romances**. Trabalho de conclusão de curso. Garanhuns: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2013. 46 p.

BERNARDO, Gustavo. O Conceito de Literatura. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999, p. 135-169.

BUARQUE, Chico; MORAES, Vinícius de. Valsinha. In: BUARQUE, Chico. **Letra e Música**. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

CARVALHO, Nilson Pereira de. E se a literatura encena literatura em si: provocações e algum fundamento da metaliteratura no gênero dramático. **Via Litterae**, Anápolis, v. 5, n. 1, p. 201-221, jan.-jun. 2013. Disponível em: <<http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae>>.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca produções culturais Ltda., 1999.

FOUCAULT, Michael. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 137-174.

GIL, Gilberto. **Metáfora**. Disponível em: <<http://letras.mus.br/gilberto-gil/487564/>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, v. 2, 1995, p. 85-96.

O TEATRO MÁGICO. **Palavra**. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/o-teatro-magico/palavra.html>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

SANTOS, Wendel. **Crítica: uma ciência da literatura**. Goiânia: Editora da UFG, 1983.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

VELOSO, Caetano; BETHÂNIA, Maria. **Pássaro Proibido**. In: BETHÂNIA, Maria. **Pássaro Proibido**. LP. Rio de Janeiro: Phillips, 1979.

SOBRE O AUTOR

JAIME DE QUEIROZ VIANA NETO é graduado em Letras – Português e Inglês (2014) pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Garanhuns (UFRPE/UAG).

CAPÍTULO 8

ERA QUANTAS VEZES A LITERATURA? UM CONCEITO, INFINITAS BUSCAS
DE INVENÇÃO | **Lucas Feitoza Diniz**

INTRODUÇÃO

É de praxe que os manuais e compêndios que versam sobre a Literatura se iniciem com a pergunta: “O que é a Literatura?”, bem como que a resposta dada – na grande maioria das vezes uma fórmula como “a arte da palavra”, “a linguagem do estranhamento” ou similar –, de tão objetiva, seja incompleta no sentido em que limita o conceito a uma única opção possível. Ainda que conceituar a Literatura seja uma tarefa difícil – mais do que se possa imaginar, talvez –, é necessária, e é para tentar realizá-la que se escreve esse trabalho. Além dos textos teóricos de Gustavo Bernardo (1999), Terry Eagleton (1983) e Michel Foucault (2004), este artigo baseia-se em obras de códigos semióticos diversos: o conto “O Livro de Areia” (BORGES, 1978), a novela *Era Duas Vezes o Barão Lamberto* (RODARI, 2001) e o longa-metragem *A Invenção de Hugo Cabret* (SCORCESE, 2011), bem como nas discussões oriundas do grupo de estudos “Metaliteratura e suas metáforas” (CNPq/UFRPE).

1.

Antes de versar sobre o conceito de Literatura, é interessante se ater à própria noção de conceito. Gustavo Bernardo (1999, p. 139-140) diz que ele é “uma ficção, de caráter provisório, necessária para se lidar com os fenômenos”. Dessa forma, toda e qualquer afirmação a que se queira denominar conceito sofrerá dessa “fraqueza” da efemeridade. Como as dunas de um deserto, o conceito pode ir-se com o vento a qualquer momento, mudando de figura e de lugar.

O escritor argentino Jorge Luís Borges (1978), no conto “O Livro de Areia”, metaforiza essa questão em um livro, homônimo ao título do conto, que não tem início, nem fim (logo, infinito), e poderia nos dizer quem somos e onde estamos no tempo e no espaço. Porém, para atravessá-lo, corre-se o risco de perder-se (ou de encontrar-se) nesse mar de areia, uma “Infinita Highway”, como aquela da música dos Engenheiros do Hawaii (2004). O Livro de Areia é um excelente paralelo ao *Livre*, projeto fracassado do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898), que foi uma tentativa de tornar o livro – constituído historicamente como um elemento neutro, um mero suporte para a palavra – um acontecimento no ser da

literatura. Ele seria um trabalho pretensioso que deveria conter infinitas possibilidades de leitura, inviabilizando duas leituras da mesma forma – em suma, o livro definitivo, inesgotável, que iria conter potencialmente todos os poemas. O jornalista Ronaldo Entler (2002), falando sobre o *Livre*, caracteriza-o como

um mapa que se revela labirinto: ele se constitui num jogo (no duplo sentido da palavra jogo, é lúdico e impreciso) onde, perdendo-se e encontrando-se, o leitor percorre um trajeto que demarca também uma estrutura visual complexa.

A busca pelo que essa “Infinita *Highway*” pode nos dizer não só vale a pena, como é necessária: precisamos nos encontrar, ainda que nisso acabemos por encontrar um outro, como a própria literatura – um processo que pode-se metaforizar com a imagem do Uroboro (a serpente – ou dragão – que, engolindo a cauda, gira indefinidamente e infinitamente sobre si mesma). Para o filósofo francês Michel Foucault (2005), esse caminho que a literatura percorre e que, espiralado, leva-a a si própria (caminho esse que denominamos metaliteratura) é constitutivo mesmo do ser da literatura ocidental, se não de toda a arte literária. A obra literária sempre necessitou se autoevidenciar. Os exemplos dados por Foucault (2005), do canto VIII da *Odisseia* – onde um Ulisses incógnito ouve a narrativa de suas próprias aventuras cantada por um aedo – e o das *Mil e Uma Noites* – quando a última história contada por Sherazade é justamente sua própria história como contadora de histórias para o sultão –, ilustram bem esta ideia: o leitor percebe que a obra se trata de literatura, porque a obra manifesta-o explicitamente. Esse fenômeno de autorreferenciação pode ser visto também no clássico nacional *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. A obra conta a história do inconstante e mulherengo estudante de medicina Augusto, que aposta escrever um livro caso se apaixone por uma mulher durante 15 dias ou mais. Ao perder a aposta, apaixonando-se pela bela Carolina – a moreninha do título –, Augusto escreveu o livro que lemos, como é revelado ao final da obra¹.

Essa construção de dizer em tempos distintos o conteúdo da obra e a retórica de que a obra seria literatura é um contraponto à literatura

1 Curiosamente, na adaptação desta obra feita em 1970 para o cinema, dirigida por Glaucio Mirko Laurelli e com Sonia Braga e David Cardoso nos papéis principais, o elemento da metalinguagem se mantém (no caso, metacinema, já que, no longa, Augusto teria que fazer um filme caso perdesse a aposta).

moderna, que não tem mais como tarefa dizer alguma coisa e, em seguida, acrescentar os sinais manifestos e visíveis de que se trata de literatura – os signos da retórica. Na verdade, desde o desaparecimento da retórica (no final do século XVIII), a própria obra encarrega-se de não só trazer uma história que conta algo, mas também a cada momento tornar visível o que é a literatura e qual sua linguagem. O segredo da literatura moderna é justamente fazer isso tudo de modo que o leitor comum mal se dê conta.

Um bom exemplo para essa questão é o livro *Era duas vezes o Barão Lamberto*, do escritor italiano Gianni Rodari (2001). A obra, destinada ao público infanto-juvenil, traz uma história aparentemente simples: O Barão Lamberto é um velho nonagenário que sofre de 24 doenças diferentes e mora com seu mordomo Anselmo numa mansão situada na ilha de São Julio. No inverno que antecedeu o 94º aniversário do barão, ele e o mordomo foram para sua mansão no Egito e conheceram um mago muçulmano, que lhes disse: “O homem cujo nome é pronunciado permanece vivo”. Interpretando a expressão literalmente, o excêntrico barão contratou seis funcionários para que, revezando-se, pronunciassem seu nome 24 horas por dia. O que se pensava ser um mero provérbio dos antepassados, mostrou-se de fato uma receita milagrosa, uma vez que o velhinho que usava duas bengalas para andar recupera a saúde ao ponto de conseguir nadar e praticar pugilismo.

Quem não gosta nem um pouco desse “milagre” é Otávio, sobrinho e único herdeiro do barão. Desesperado para se apossar logo da fortuna de Lamberto e vendo suas esperanças de fazê-lo se dissiparem com o “renascimento” do barão, faz de tudo para descobrir o segredo do rejuvenescimento do tio. Quando toma conhecimento dos trabalhadores do sótão, Otávio põe sonífero na comida deles e o barão, sem ter quem pronuncie ininterruptamente seu nome, falece.

Contudo, a repercussão do enterro do barão – e a consequente pronúncia do seu nome inúmeras vezes – o trazem de volta à vida! Após revelar aos funcionários do sótão – que até então não sabiam o porquê do seu trabalho – seu segredo, um deles (no caso uma, a sra. Delfina) incita seus companheiros a aumentar a velocidade da tarefa, e o resultado é que o barão volta a ter 13 anos de idade. Mudando seu nome para Renato, o barão decide se tornar um artista de circo, o que sempre foi seu sonho.

Uma análise mais profunda revelará, entretanto, que o que aparentava ser entretenimento infantil é, na verdade, coisa de gente grande: o livro é metaliterário a começar pelo título. Ao usar “Era duas vezes...”, o autor traça um paralelo aos contos de fada, classicamente iniciados por “Era

uma vez...”. Essa estrutura semelhante relaciona a obra com o elemento fantástico, maravilhoso, típico das histórias infantis, além de reforçar o caráter de fábula da história por situá-la temporalmente distante do leitor. O uso do plural, contudo, não é meramente para estranhamento: ao contrário dos contos de fada, onde todos – exceto os vilões, por razões lógicas – terminam “felizes para sempre”; no caso do barão Lamberto, o fim é apenas um novo começo – literal e metaforicamente. Depois disso, os elementos que remetem à palavra desfilam diante do leitor. Logo no primeiro capítulo, o barão faz a exigência de que se fixem no sótão cópias do seu nome em letra de forma, para ajudar os empregados a visualizarem mentalmente o nome e, assim, pronunciar a letra L inicial maiúscula. Mais adiante no livro, alguns bandidos, pesquisando num dicionário, acham a palavra “pipi”; riem tanto dela que – nas palavras do autor – terminam fazendo a palavra.

Se, como creem os cristãos, “No Princípio era A Palavra”, apenas a palavra pode fazer voltar ao princípio, à infância, o que acontece em *Era duas vezes...* Não satisfeito com isso, o barão ainda faz uso da palavra para perpetuar essa mágica; no momento em que troca seu nome para Renato – que significa “nascido duas vezes”, uma alegoria à nova vida (literal e metafórica) que recebeu. Tudo isso é apresentado em uma história leve, divertida e movimentada que mal se percebe, aos olhos do leitor, tamanha a unidade entre a obra em si e a revelação da literatura.

Entretanto, mesmo sob esta – frise-se, aparente – unidade do conteúdo da obra e da revelação do ser da literatura, é impossível afirmar um encontro absoluto entre a obra e a literatura, como num espelho, por exemplo. Isso porque, entre a obra e a literatura, há um espaço intermediário e virtual (como o que se pode ver, sem jamais tocar, entre alguém e a sua imagem refletida no espelho), nem obra nem literatura – o simulacro. A Foucault (2005) parece que, se interrogado o ser da literatura, a única resposta possível seria que não há ser da literatura, mas somente esse simulacro – cópia grosseira e malfeita – que é todo o ser da literatura. Mesmo a *Bíblia*, considerada pelos cristãos a palavra de Deus, traz essa ideia do simulacro, que impediria que a obra manifestasse em si toda a essência da literatura, no trecho do capítulo 15 do II Livro dos Macabeus:

Por aqui, encerro a minha narrativa. Se ficou boa e literariamente agradável, era o que eu queria. Se está fraca e medíocre, é o que fui capaz de fazer. É desagradável beber só vinho ou só água, ao passo de que vinho misturado com água é agradável e gostoso. O mesmo acontece numa obra literária, onde o tempero do estilo é um prazer para o ouvido do leitor. (Versículos 37c – 39b).

Há que ater-se à grandiosidade da busca: ela gera sempre outra busca, diferente da primeira, que gera uma terceira, e assim *ad infinitum*, da mesma forma que no filme *A Invenção de Hugo Cabret* (2011). Nesse filme, Hugo Cabret é um menino órfão que dá corda nos relógios de uma estação de trem em Paris, ao passo que tenta consertar um autômato deixado por seu pai, na esperança de encontrar alguma mensagem dele. O material para o conserto é sempre subtraído de brinquedos roubados de um vendedor na estação que, quando apanha Hugo, toma o caderno com os esboços do autômato. Em sua busca para reaver o caderno, Hugo conhece Isabelle, afilhada do vendedor, que o ajuda a reaver o caderno e lhe dá a chave que liga o autômato. Quando o autômato é consertado e Hugo e Isabelle o põem para funcionar, ele não escreve uma mensagem do pai de Hugo, mas reproduz uma cena do filme *Le Voyage dans la lune* (1902), de George Méliès, o que desperta o interesse dos meninos pelo cineasta – e por uma nova busca. Esse interesse leva os dois, posteriormente, a descobrir que George Méliès não era ninguém menos que o padrinho de Isabelle, que sofrera dificuldades financeiras e, por isso, fechara o estúdio.

Quando se termina essa busca (se é que se termina), e se percebe que nada se achou que já não estivesse ali, ainda que imperceptível – ou seja, que como o Uroboro, estivemos rodando em círculos buscando desesperadamente a nós mesmos, sem sair do lugar –, descobre-se que talvez a própria procura, por si só, já seja o que se quer achar.

Se aderirmos ao que explica o teórico inglês Terry Eagleton (1983), essa afirmação passa a significar muito mais. Para ele, a tentativa de conceituar literatura seria vã, uma vez que a classificação entre o que é e o que não é literatura é altamente instável. Como não existe um único elemento comum a todos os jogos, da mesma forma com a literatura: não há um elemento comum em todas as obras consideradas como literárias. Um exemplo para esclarecer essa situação seria *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. A obra pende mais para um documento jornalístico do que para um romance ou uma novela. As duas primeiras partes do livro (“A Terra” e “O Homem”) são um verdadeiro tratado de botânica, geologia, geografia e antropologia. Contudo, nos compêndios e manuais de História da Literatura Nacional, *Os Sertões* figura ao lado de obras muito diferentes deste, tanto em estilo quanto em conteúdo, a exemplo de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* e *Clara dos Anjos* (ambos de Lima Barreto), *Urupês* (de Monteiro Lobato) e mesmo da poesia de *Eu* (de Augusto dos Anjos), sob o rótulo de Pré-Modernista – entre *Os Sertões* e os títulos mencionados, a única similaridade é a proximidade cronológica da produção.

Como o “Livro de Areia”, examinar a Literatura parece à primeira vista mesmo algo impossível: a plurissignificação, que os linguistas Francisco Platão Savioli e José Luiz Fiorin (1999) colocam como característica ao texto literário, admite n possibilidades diferentes de apreensão, sendo n qualquer numeral entre 1 e o infinito (admitindo-se também as próprias séries infinitas existentes entre os números); ou seja, grande o suficiente para admitir quaisquer novas percepções surgidas quer da ordem de leitura, quer de outras leituras prévias. E, pensando no que Eagleton (1983) afirma, cada uma dessas n leituras é uma nova reescritura da obra, que assume novo caráter e novo significado, ainda que inconscientemente.

Da mesma forma que as figuras do Livro de Areia, que não se repetiam, nem se deixavam ver uma segunda vez, não lemos a obra literária duas vezes da mesma maneira, porque nem a obra é a mesma, nem nós somos os mesmos de quando a lemos pela primeira vez, segundo o raciocínio do filósofo grego Heráclito. A cada novo contato e nova experiência, a literatura consegue causar novas impressões, a partir de nossa vivência com a obra, com o mundo e com nós mesmos. Isso porque o efeito mimético (de mimese, um conceito aristotélico) da literatura (ou seja, a imitação, no plano literário, do plano factual) não se dá de forma biunívoca, mas alusória (e ilusória), fluida, por meio das metáforas (apresentando isto no lugar daquilo) e metonímias (apresentando o todo no lugar da parte ou a parte no lugar do todo) que, saturando de sentido, saturam igualmente de possibilidades.

Esse dizer pouco, porém significar muito, é a *economia de meios*, condição de toda técnica, que dá ao leitor a sensação de que aquela obra superou todas as outras, emprestando aos demais a sensação de transcendência dos limites do homem e das coisas e sugerindo um caminho para além da essência que conhecemos.

Essa proteiformidade da literatura chega mesmo a assustar, se pensarmos bem a respeito. O narrador de Borges (1978, p. 119) chega até em pensar em destruir o Livro de Areia, “objeto de pesadelo”, que “infama e corrompe a realidade” – o infinito admite mesmo as possibilidades que não se encaixam na nossa visão de mundo, na nossa compreensão ou mesmo na nossa lógica tradicional. O susto pode ser explicado pela figura com a qual Borges (1978, p. 115) abre o conto: “A linha consta de um número infinito de pontos, o plano de um número infinito de linhas.” Assim, se tentarmos entender a linha com base na observação de um único ponto, certamente haverá estranhamento. A linha não será compreendida, infinita que é, pela análise de apenas um dos infinitos pontos que a compõem. Em outras palavras, o que gera a reação negativa

é a compreensão finita de algo infinito. Um bom conselho a esse respeito, que nos dá Shakespeare (2016, p. 28) por meio do personagem Hamlet, na peça homônima, é que “há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a tua filosofia”.

Contudo, o narrador de Borges (1978, p. 119) esbarra numa questão: e se “a combustão de um livro infinito fosse igualmente infinita e sufocasse o planeta de fumaça”? Com isto, o escritor argentino metaforiza a necessidade humana da arte: por mais impossível, por mais inútil – Bernardo (1999) é categórico ao afirmar que a Literatura não tem utilidade, no sentido pragmático do termo – que a literatura (bem como qualquer outra manifestação artística) seja, acabar com ela é acabar com o nosso aspecto humano, com a nossa humanidade. É, portanto, extinguir a raça humana.

A palavra sobrevive a quem a escreve, eternizando-o. A palavra (re)cria, (re)define e (re)categoriza o mundo. A literatura, grosso modo “arte da palavra”, sendo “inútil” como toda arte, é na verdade vital, porque prolonga a existência humana para além da vida. Borges (1978, p. 119) também disserta sobre esse aspecto humanizador em seu narrador (que se identifica como ele mesmo, já que o conto “O Livro de Areia” é narrado em primeira pessoa e são dados detalhes reais da vida de Borges), quando este fala: “o livro era monstruoso. [...] não menos monstruoso era eu”. A literatura fala não só de si própria, mas de nós, que a criamos. Em outras palavras, o livro seria uma invenção que passaria a nos inventar, a exemplo do autômato do filme *A Invenção de Hugo Cabret* (2011). Ao consertar o autômato, Hugo não só o (re)inventou, mas (re)inventou a si próprio, uma vez que o autômato, com o seu desenho, mudou a vida do menino: deu-lhe sentido – ainda que não o esperado por Hugo. Esse novo sentido, por sua vez, deu novos sentidos à vida da família Meliès e à de outros personagens, como o inspetor da estação e a vendedora de flores. A (re)invenção de Cabret (re)inventou não só a ele, mas a todos ao seu redor. Inclusive, aos espectadores.

Depois que se assiste ao filme, a catarse (outro conceito aristotélico) que ele nos faz sentir pode purgar as emoções reprimidas do espectador, podendo transformá-lo, dar novos sentidos e enriquecer sua identidade por essa experiência ficcional passada. O espectador é quase que convidado a chorar com Hugo quando ele perde o caderno para o homem da loja de brinquedos, a vibrar de alegria quando ele e Isabelle consertam o autômato e este faz o desenho, a perder o fôlego quando o menino, na tentativa de escapar do inspetor, pendura-se no ponteiro do grande relógio da estação. Entretanto, essa catarse só acontecerá se ocorrer também o que Bernardo

(1999) chama de *suspensão da descrença*, ou seja, “embarcar” e “acreditar” (ainda que momentaneamente), na ficção (mentira assumida), a fim de poder fruí-la. Se, diante da cena em que Hugo se pendura no ponteiro, diz-se: “Oh, isso é impossível. Ilógico, absurdo! Um menino dessa idade, e com o ponteiro escorregadio por causa da neve, não se poderia sustentar, certamente cairia”, não haverá catarse, porque a purgação das emoções reprimidas dá-se pela imersão na história, e não é possível quando não se embarca na ficção. Essa *suspensão da suspensão da descrença* (que gera comentários como o exemplificado há pouco) é necessária, mas para o leitor especializado (crítico, teórico, estudante, professor): sem ela, não se pode ver o fenômeno sob novas e variadas perspectivas.

Borges (1978, p. 116-117), no conto “O Livro de Areia”, metaforiza o aspecto divino e profano da literatura, ao afirmar (na fala do vendedor de Bíblias) que o livro é “sagrado” e “diabólico” – ainda que em momentos distintos do texto. O Livro de Areia, como o Deus dos cristãos, não tem início, nem fim: é infinito, e, por isso, diviniza-se. O poder da palavra (e, por conseguinte, da “arte da palavra” – a literatura) é divino para várias culturas; para os cristãos, Deus não só usou do Verbo para criar o mundo (“Deus disse: ‘Que exista a luz!’ E a luz começou a existir”), mas o Verbo é o próprio Deus. Como em *Era Duas Vezes o Barão Lamberto*, a vida é proveniente e dependente da palavra criadora. Contudo, essa mesma literatura guarda em si também um aspecto profano, à maneira que subverte a realidade: aspecto esse não opositor, mas interdependente do aspecto divino. Como no *Yin-yang*, o bem contém o mal e o mal contém o bem; o sagrado contém o profano, e o profano contém o sagrado: um não existe sem o outro, porque um só existe por causa do outro. E a literatura, que contém tudo isso, também está contida nisso: está presente inteira em toda obra, ainda que nenhuma obra a contenha totalmente – e aí volta-se à questão do simulacro.

Após todas essas considerações, pode-se pensar – pelo menos por enquanto – na literatura como a arte da busca: da busca da literatura por ela mesma, da nossa busca pela literatura e da nossa busca por nós mesmos. A busca pelo significado que – supostamente – poderá ela dar a ela mesma, poderemos *nós* darmos a ela e poderemos *nós* darmos-nos, mediados por ela: significado que, para Eagleton (1983), é a essência invariável da literatura. Em *Era Duas Vezes o Barão Lamberto*, o mais importante não é a palavra em si, mas a palavra dita, redita, prolongada e ressignificada em consequência do dizer; o significado provisório que se possa achar no meio dessa busca não dá fim à busca, mas início a uma nova, e assim ao infinito (e além). A literatura se autoreferencia, se ressignifica e se infinitiza, num processo de moto-perpétuo.

A “*Infinita Highway*”, contudo, é uma prisão na canção e no exemplo. Sobre a literatura – ou pelo menos o que convencionamos chamar de literatura – ainda há que falar-se do valor, pois a noção do que é ou não literário passa e permeia pela noção do juízo valorativo. Eagleton (1983, p. 12) conceitua o valor como um termo que significa “tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos”. Da mesma forma, quando lemos uma obra literária, a reescrevemos e também a ressignificamos. Se a sociedade de hoje atribui valor literário à obra de Machado de Assis, por exemplo, é porque a interpreta à luz de seus próprios interesses. Uma sociedade que lesse Machado e não conseguisse encontrar em sua obra a motivação para sua busca pelo significado poderia, inclusive, considerá-lo irrelevante.

Isso não quer dizer, contudo, que podemos atribuir ou não valor literário a nosso bel-prazer. É interessante refrisar o que Eagleton (1983) afirma, próximo ao final do capítulo onde discorre sobre o que seria a literatura: se, como anteriormente exposto nesse trabalho, ela não é uma categoria objetiva, descritiva que se possa delimitar clara e definitivamente, também não é apenas aquilo que caprichosamente queira-se julgar literatura – já que, nesse caso, os juízos de valor não são totalmente individuais, mas estão ligados a forças coercitivas preestabelecidas por determinados grupos sociais.

No exemplo de *Os Sertões*, dado anteriormente, a obra de Euclides da Cunha não é considerada literatura pelo que é exatamente, pois possui um estilo muito técnico e à primeira vista foge mesmo do lugar-comum de literatura. Comparado à leitura de obras como *Senhora*, *O Cortiço* e *Dom Casmurro*, tão diferentes da obra-prima euclidiana, *Os Sertões* gera estranhamento, quando não rejeição. Tampouco *Os Sertões* foi incluído no mesmo grupo literário que *Urupês* ou *Clara dos Anjos* por tratar do mesmo assunto ou ter o mesmo estilo que eles, mas porque um determinado grupo social (especificamente, a elite dominante) convencionou, por questões de cânone, que *Os Sertões* é literatura (e de alta classe) e que, devido à data de sua publicação (1902), deve ser incluído no rol das obras tidas como pré-Modernistas. Os juízos de valor que conceituam *Os Sertões* como literatura – e que definem todo o cânone como o conhecemos –, segundo Eagleton (1983, p. 17), referem-se em última instância “aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais [leia-se ‘elite dominante’] exercem e mantêm o poder sobre os outros”.

Um bom exemplo é a história do escritor Lima Barreto (1881-1922): suas obras, altamente críticas à elite e marcadas de cunho social e político,

foram sumariamente ignoradas pelos intelectuais da elite dominante – no caso, a alta burguesia carioca de seu tempo –, e só vieram encontrar seu lugar algum tempo depois de sua morte. Subversiva e rebelde por sua própria natureza, a Literatura não obedece a nada ou ninguém que não a si mesma: daí existem, mesmo sem o reconhecimento canônico da elite, literaturas populares e marginais, que encontram seu público entre as classes menos favorecidas e são, posteriormente, “descobertas” pela classe dominante. A questão da influência dos grupos sociais dominantes naquilo que se chama de literatura é a motivação da Teoria Literária de Eagleton (1983) e algo para se refletir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não foi o objetivo deste trabalho dizer, em termos estanques e fixos, o que a Literatura é, considerando-se o caráter proteiforme não só do objeto como também da própria noção de conceito. Não se pode dizer o que é a literatura-mar de areia sem entrar nela, e, entrando, descobre-se que a natureza desse mar – infinito como a palavra – não se descobre: vai-se apreendendo, buscando, construindo/desconstruindo, nas dunas e curvas do caminho. Construindo e desconstruindo o conceito, abrimos o caminho para que busquemos descobrir por nós mesmos, ainda que essa descoberta dure somente por um lampejo de segundo e motive novas buscas por novas descobertas.

Afinal de contas, a literatura não é lugar fixo, mas espaço infinito, tempo – no sentido que existe desde sempre para sempre, nos perpassa e é incontrolável – e movimento – espiralado, moto-perpétuo da busca pelo labirinto que é ela mesma. A busca, o moto do filme *A Invenção de Hugo Cabret*, que é infinita, correlaciona-se bem com *Era Duas Vezes o Barão Lamberto*, onde o nome Lamberto, sendo dito, redito e ressignificado, prolonga-se ao infinito – como o Livro de Areia, com suas figuras que não se repetem e páginas que se multiplicam –, não só mantendo, mas também (re)criando a vida, como acontece no episódio do renascimento do barão.

Nesse caso, não haveria o que buscar que não a própria busca: portanto, o que se deve fazer, em vez de se preocupar aonde a “Infinita Highway” vai (até porque ela própria não vai a lugar algum, nós é que vamos nela), é aproveitá-la o máximo que puder.

REFERÊNCIAS

- BERNARDO, Gustavo. O Conceito de Literatura. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999, p. 135-169.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. **O Livro de Areia**. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- EAGLETON, Terry. Introdução: o que é Literatura? In: _____. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 1-17.
- ENTLER, Ronaldo. **O Livro infinito de Mallarmé**. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/mallarme.html>>. Acesso em: 20 jan. 2016.
- FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Lições de Texto: leitura e redação**. São Paulo: Ática, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 137-174.
- GESSINGER, Humberto. Infinita Highway. In: HAWAII, Engenheiros do. **Engenheiros do Hawaii**: Acústico MTV. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD. Faixa 7.
- INVENÇÃO de **Hugo Cabret**, A. Direção: Martin Scorsese. Produção: Graham King, Tim Headington, Martin Scorsese, Johnny Depp. Intérpretes: Ben Kingsley, Sacha Baron Cohen, Asa Butterfield, Chloë Grace Moretz, Ray Winstone, Emily Mortimer, Jude Law. Roteiro: John Logan. Música: Howard Shore. Estados Unidos: Paramount Filmes, 2011. 1 DVD (126min), widescreen, color. Produzido por GK Films/Infinitum Hill. Baseado no livro “A Invenção de Hugo Cabret”, de Brian Selznick.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Moreninha**. São Paulo: Ática, 1997.
- RODARI, Gianni. **Era duas vezes o barão Lamberto**. 2. ed. Tradução do italiano por Maria Suzette Castellato. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Disponível em: <<http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/wpcontent/uploads/2010/10/Shakespeare-HAMLET-Tradu%C3%A7%C3%A3o-Mill%C3%B4r-Fernandes.pdf>> Acesso em: 16 mar. 2016.

SOBRE O AUTOR

LUCAS FEITOZA DINIZ é graduando em Letras – Português e Inglês pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Garanhuns (UFRPE/UAG).

CAPÍTULO 9

A SANTÍSSIMA TRINDADE METALITERÁRIA E A UNIVERSALIDADE MÍTICA
EM *Os AMBULANTES DE DEUS*, DE HERMILO BORBA FILHO | **Nilson
Pereira de Carvalho**

INTRODUÇÃO

A **força das imagens** da obra literária *Os Ambulantes de Deus* (1976), de Hermilo Borba Filho, converge para a compreensão do lidar humano com o advento da morte e com a inconsistência da vida. Sendo assim, este texto propõe atos de desvelar, sob as luzes da Antropologia do Imaginário, as míticas constelações de imagens que orbitam no texto do escritor pernambucano, ou, num plano paralelo de leitura congruentemente possível, tenta-se compreender além das imagens substantivadas, propriamente ditas, o aspecto metaliterário “tripolar” consubstanciado pela onipresença gravitacional da trindade dos gêneros literários Épico, Lírico e Dramático, conforme suas dinâmicas “exo-leituras” e sua trivalência na interpretação de uma linguagem feita palavra-coisa.

1. DE PALAVRAS E IMAGENS AMBULANTES NAS CONSTELAÇÕES DO MITO

O **conjunto de imagens** que compõe o imaginário humano tenta dar conta dos grandes mistérios que atormentam nossa espécie. Aquilo que se sobrepõe aos atos do homem, como que “camuflando” um conteúdo primordial, constitui-se, assim, nesse conjunto que, por sua vez, por meio de efeitos multiplicativos de imagens (metáforas e/ou perífrases), acaba por distanciar os questionadores das respostas ideais, adequadas, quem sabe provisórias.

Além disso, e, por conseguinte, tal conjunto não somente aponta para determinada resposta, mas também para outra, diametralmente oposta e outra, ainda, bem distinta das demais. Nesse sentido, a função semântica apreendida a partir dessa dinâmica é a da equivalência. Ou seja, os conflitos pertinentes ao agrupamento de imagens em suas hermenêuticas resvalam na complexidade dinâmica (movente) a que tais imagens evocam.

Gilbert Durand (1997), em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, sugere um trabalho de interpretação das imagens que procure convergir as hermenêuticas sob um direcionamento antropológico. A busca dessa convergência impõe-se em função de desviar-se do equívoco reductionista no caso literário, por exemplo, constantes nas radicalidades de um formalismo apriorístico e um estruturalismo geométrico, ambos com perspectiva intrínseca; e, por outro lado, de um “psicologismo” descompromissado ou um “sociologismo” turvo, extrínsecos.

Contraditoriamente, é a evidência do caráter semântico, e não no sintático, que proporciona uma visão mais clara da estrutura do conjunto de imagens. Mas não se deve apropriar-se dessa semântica como um instrumento exploratório que pretenda dissecar a estrutura, conforme assevera Durand (1997, p. 38):

[...] todas essas classificações parecem-nos pecar por um positivismo objetivo que tenta motivar os símbolos unicamente com a ajuda de dados extrínsecos à consciência imaginante e estão, no fundo, obcecados por uma explicação utensiliária da semântica imaginária.

É partindo do psíquico humano, combinado com os princípios da reflexologia, que Durand propõe esse direcionamento antropológico. Assim, pois, o esquema de imagens vai ser predominado pelos gestos primordiais, bem claros nas atitudes da criança – *dominantes reflexas* –, nas quais a psicanálise freudiana também buscou subsídios. A fenomenologia fornece dinamicidade a essa combinação, uma vez que dois princípios básicos para essa *mitocrítica*, de Durand, são a reversibilidade e o pressuposto do trajeto. As imagens se mostram potencialmente ambivalentes e vão sofrendo variação através da interação cultural entre o mito e o *logos*.

Necessita-se apontar, mesmo que restritivamente, a dinâmica das imagens que transitam no texto literário e os respectivos recursos do seu criador, o poeta, na intenção de nos aproximar, ou nos distanciar mais ainda, de nossos sonhos primordiais; daquilo que se repete, nos iguala e nos remete a algo que junta e intimamente sentimos:

É o que ensina de maneira brilhante a obra de Platão, na qual o pensamento racional parece constantemente emergir de um sonho mítico e algumas vezes ter saudade dele. Verificamos, de resto, que a organização dinâmica do mito corresponde muitas vezes à organização estática a que chamamos “constelação de imagens”. O método de convergência evidencia o mesmo isomorfismo na constelação e no mito. (DURAND, 1997, p. 63).

É uma constelação pulsante o que se nos apresenta. É a obra literária valendo-se de seu próprio ofício, deixando-se assimilar, portanto, que toda ela é metalinguagem. O poeta é a angústia por trás de Sherazade em *As Mil e Uma Noites*. O mistério de viver e o de morrer se intercalam num revezamento eterno. Portanto, a reflexologia antropológica é assimilada nas imagens da “superfície estrelada” do fazer literário; e é imperativo lidar com o advento do tempo em dinâmica reversível com a eternidade.

O posicionamento e os gestos dominantes do homem interpenetram imagetivamente no discurso, percorrendo seu devido trajeto: a dominante postural (o colocar-se de pé, enfrentar a morte); o gesto copulativo (o ato do ciclo, juntar-se para formar o outro); e o digestivo (o assimilar o outro, promovendo uma suave descida “gestáltica”).

Apesar de aparentemente a forma de abordagem tender a uma classificação geométrica da imagem expressa nas narrativas, por exemplo, é necessário considerar a sobreposição do dinamismo sugerido por Durand. A crítica deve abranger a possibilidade de uma interpretação ampla, desde o complexo da obra do autor à confirmação sociocultural do semantismo transparente na realidade. Portanto, ao invés de reduzir a leitura da narrativa, a abordagem da antropologia do imaginário possibilita uma hermenêutica plural e inesgotável, o que estaria mais coerente com a natureza do próprio objeto de arte.

Complementando essa prerrogativa, a qual denota e alerta para os perigos de excessos e “devaneios esquizofrênicos”, a imagem deve ser compreendida em sua potência bipolar. Assim, percebe-se que o sentido da imagem ou de um arquétipo não deve ser conferido *a priori*. Nem mesmo pode estar contribuindo para o ato consciente de construção simbólica: “é a força da imagem, manifestada no símbolo, que dinamiza a estrutura” (TURCHI, 1998, p. 19). A tentativa de interpretação, portanto, não se completa no ato da redação crítica; é, pois, provisória e se adere às formas de interpretação da realidade dos povos.

Compreender esse emaranhado de imagens não propriamente como um conjunto, mas como constelação, como preliminarmente mencionamos aqui, torna-se necessário para vislumbrar sua plenitude. Isso confere um cunho de propriedade, uma vez que as imagens no expediente literário são constituídas de matérias assaz escapáveis. O aprisionamento da interpretação revitaliza-se, mas não escapa à classificação.

Se na Literatura, muito mais que em outras artes, essas constelações multiplicam-se pelo efeito da mimese, Durand alerta para os desafios e dificuldade a que o analista ou crítico está sujeito:

É aqui precisamente que surge uma das dificuldades da pesquisa antropológica. Obrigatoriamente, para expor os resultados e descrever essas constelações, utiliza-se o discurso. Ora, o discurso tem um fio, um vetor que se vem acrescentar aos sentidos das intuições primeiras. Metodologicamente, vemos-nos obrigados a reintroduzir o que tínhamos tido o cuidado de eliminar ontologicamente, a saber, um sentido progressivo da descrição, um sentido que é obrigado a escolher um ponto de partida seja no esquema psicológico, seja no objeto cultural. (DURAND, 1997, p. 45).

A obra literária é receptáculo – enquanto exercício narrativo e descritivo – dos mitos primordiais no trajeto cultural. Nossos arquétipos fazem-se presente na narrativa, na medida em que as imagens utilizadas pelo poeta nos remetem, de forma assim *proustiana*, aos nossos primórdios. É na Literatura que se adensam essas constelações de imagens, a fim de fazer o homem refletir(se) sobre as intempéries do devir.

2. DO ÉPICO, O PAI DA HISTÓRIA

A novela *Os Ambulantes de Deus* traz em si o que se pode chamar de coletânea de gêneros literários. Estrutural e essencialmente, pode-se verificar características do Épico, do Lírico e do Dramático. Sob a compreensão dos adjetivos (épico, lírico e dramático), conforme postulado por Emil Staiger (1975), pode-se potencializar o caráter trigenérico às experiências de estilo, nas formas de constelações que orbitam nos demais espaços da obra de Hermilo Borba Filho.

Essa cosmologia converge para as figuras das personagens, a saber, um grupo de viajantes no percurso entre uma margem e outra do rio Una. Esses ambulantes formam o extrato dos rejeitados, são eles: Dulce-Mil-Homens, a prostituta “de bem trinta de aparência ainda não passara dos vinte, coisa de aguentar homens e noites indormidas” (BORBA FILHO, 1976, p. 5); Cachimbinho-de-Coco, “afamado folheteiro, falante em versos [...] esse homem é um pensamento” (BORBA FILHO, 1976, p. 7); Amigo-Urso, banqueiro do jogo do bicho; Nô-dos-Cegos, “olhos protegidos por óculos escuros, já estava acostumado àquele leve balançar de cabeça, estendendo a cuia [...] só não vê a alma porque está escondida” (BORBA FILHO, 1976, p. 9); e, finalmente, Cipoal, o jangadeiro experiente, com a missão de conduzi-los pelo devaneio pós-morte.

O itinerário dessa viagem, em termos físicos, distava algo em torno de cem metros¹, porém demasiadamente longo se tornava, tendo os viajantes de trafegarem, fora o trajeto de uma banda a outra, sua vontade de história, sua memória e as encruzilhadas até a “terceira margem do rio”. Vivem e convivem tentando atenuar sua dor, ou purgar seus pecados, os quais os prendem entre o não poder viver e o não querer morrer. A vida já não os aceita; são indivíduos comuns na sociedade, mas requisitados por ela para

¹ O Rio Una, no plano “não-fictício”, banha a Zona da Mata Sul Pernambucana e passa, inclusive, pela cidade de Palmares-PE, onde viveu o autor.

serem discriminados. A prostituta, o poeta, o bicheiro, o mendigo-cego, o calunga de caminhão e o guia são todos (per)ambulantes bastardos nas mãos de um Deus² intangível. São todos repulsivamente necessários e arquetipicamente didáticos.

Por mais socialmente desprezíveis que sejam, receberam de Deus o sopro da vida que teima em mantê-los vivos, como peças do jogo entre *Eros* e *Thanatos*, e assim sendo, requisitam a interpretação das hermenêuticas, de Freud a Marx. Os viajantes rogam as bênçãos dos formalistas, dos estruturalistas, dos fenomenologistas, dos teóricos da Estética da Recepção, da Crítica de Vanguarda, dos Desconstrucionistas e, ainda assim, da geração crítica canônica e/ou periférica que se possam inventar. Talvez no noturno de suas sintéticas imagens, cada um dos nautas involuntários rogasse aos limites dos céus suas interpretações e, à noite, as estrelas lhes apontassem o caminho para as margens. Queriam contar suas vidas, cantar seus sentimentos, dialogar em seus atos: na trindade dos gêneros literários, pagar suas dívidas e perdoar seus devedores, e com eles, seus mitos, nossos arquétipos em maculadas constelações. Em nome do Épico, o Pai; do Dramático, o filho; e do Lírico, o Espírito Santo. Shalon, saravá, evoé, amém!

O ambiente escolhido para sublinhar a história dos ambulantes, desde o início, nos remete a nossos dilemas fundamentais. O tempo corre como as águas daquele rio e sempre há o temor diante da morte. É a combinação dos contrários do regime sintético proposto por Durand, conforme Turchi:

O imaginário sintético ou dramático desenrola-se seguindo o fio do tempo e engloba quatro aspectos definidos: a harmonização dos contrários, o caráter dialético ou contrastante, a estrutura histórica e a estrutura progressiva de domínio do tempo (TURCHI, 1998, p. 245).

O cenário de abertura mostra uma jangada acorrentada e presa por um cadeado num mourão à beira-rio. São imagens contrastantes que se combinam. A coerência na metáfora se dá pelo fato de não ser predominantemente fantástica ou predominantemente figurativa: na mesma “margem dois homens nus jogavam pazadas de areia para cima duma jangada” (BORBA FILHO, 1976, p. 3). Assim, a metáfora em si demonstra essa síntese das possibilidades hermenêuticas da imagem.

² A figura divina é personificada envolta de mistérios, na narrativa, na aparência de “o homem na outra margem”, o qual aparelhado de um guarda-chuvas, comporta-se como uma espécie de senhor do tempo, à vista dos tripulantes da jangada.

São convenientemente coerentes cena e ambiente, por isso sempre é possível entrever o caráter real dos trabalhadores que escavam e asso-reiam o rio, bem como a referência metafórica ao trabalho dos coveiros – agentes da morte que enterram os corpos para que as almas descansem voláteis. Esses também fazem o trabalho duro e pragmático, mesmo não estando interessados na morte dos homens. O rio corre como a vida, mas o cadeado, que prende a corrente que atraca a jangada, reclama o momen-to em que o sangue deve parar de correr nas veias daquele que vive, como o elo vital que mantém a alma e o corpo presos. Parafraseando o *Eclesias-tes* bíblico, há tempo de navegar e há tempo de atracar. Ambos os tempos fluem na saga desses ambulantes.

Esta convivência dos contrários, na pretensa oposição entre realidade e ficção, se dá na chave sugerida por Durand, quando da interpretação da imagem:

[...] se a memória colore, de fato, a imaginação com resíduos *a posteriori*, não é, por isso, menos exato que existe uma essência própria do imaginário que diferencia o pensamento do poeta dos pensamentos do cronista ou do memorialista. (DURAND, 1997, p. 22).

Assim, pois, a história é “História” e “estória”: nosso passado real, nos-so presente mítico e nosso futuro social.

No tratamento discursivo que se dá atualmente à História, ao Imagi-nário e à Literatura, já se discute a força da linguagem predominando e (in)determinando o gênero do texto. A versão da história se faz com ele-mentos da linguagem, elaborando-a ao redor de um teor mítico e de acor-do com um determinado método. Ou seja, a história se faz História pela combinação e canonização de elementos que a valorizam de acordo com o que é considerado rigorosamente metodológico em determinado tem-po. Para tanto, acoplam-se a esse método as figuras de linguagem comuns à linguagem poética como ironias, metáforas, metonímias, sinestésias etc. Direccionam-se essas figuras às funções de linguagem que o historiador deseja enfocar. A função poética e a metalinguística podem tranquila-mente funcionar de forma retórica e o imaginário (passa a) ser verdade, assim a Literatura provoca efeito vitalizador na História. Em *Os ambu-lantes de Deus*, o nosso resgate mito-religioso torna-se a nossa História sociopolítica sob confluências literárias.

Um elemento, nessa confluência, torna-se célebre: a palavra. Ela faz com que o gênero do texto contribua para uma leitura em que os vários sentidos que uma metáfora faça valer. É nessa perspectiva que se encon-

tram várias metáforas na narrativa da novela de Borba Filho. A peleja do velho cipoal com o peixe, por exemplo, remete à pescaria que Jesus Cristo realiza com os seus discípulos e ao milagre da multiplicação. No primeiro episódio citado, Cristo, depois de ressuscitado, convoca os discípulos a pescar, lançando a rede ao mar. É somente pela terceira vez que os peixes são colhidos, e em abundância. Na outra passagem, a multidão quer continuar ouvindo o sermão do mestre, mas é hora da refeição e falta o que comer. Cristo sugere que os discípulos alimentem o povo, recolhe cinco pães e dois peixes e os multiplica³.

A possibilidade de a mesma imagem refazer-se em diversas circunstâncias e diversas narrativas corrobora a análise do trajeto antropológico da imagem. No caso da luta com o peixe, sua multiplicação e a alimentação do povo apontam para o aspecto da manutenção da vida humana. A fome e a fartura estão emparelhadas e ambas presentificam-se no milagre descrito. A conquista do alimento só se realiza com o suor e o cansaço no rosto do homem. É a luta vital, não é propriamente antiética, mas cíclica, já que depois da fome vem o sobejamento e, depois desse, vem a fome novamente.

O homem compreende que depende dessa luta pra viver, mas sabe que, depois de tudo, virá a morte. Somente se ele procurar lograr o fim, disfarçando-o de início, é que remediará sua angústia⁴. Cipoal, o barqueiro dos ambulantes, também sabia disso. Para tanto, lutara com um peixe dourado (como as moedas), a fim de alimentar as almas que transportava. Esse personagem tinha ali os alimentos essenciais para a vida: leite e peixe. E isto sempre bastaria.

O jangadeiro era, naturalmente, um homem das águas. Tinha a missão de dar vida aos homens, transportando leite e pescando peixes. Ele era um Caronte⁵ modesto nas águas brasileiras, que compreendia seu dever tão problemático. Esse homem, necessário para a purgação dos viajantes, era extensão da jangada (o cipó com que amarra as varas da embarcação) e esta, no mesmo plano das águas, era extensão do rio, que, por sua vez, na hora da morte, planificava os corpos dos homens caídos. Portanto, o

³ Evangelho Segundo São Mateus: 5:35-42.

⁴ O velho Ernest Hemingway, em *O Velho e o Mar* (2005) também evoca essa imagem. Por isso tinha que pescar o peixe grande e alimentar o povo da ilha, mesmo que ele próprio e o peixe não resistissem a tal luta. Ambos faziam parte de um grande ciclo; eram a moeda que estava sendo trocada para a sequência da vida humana.

⁵ O barqueiro que, na cultura grega antiga, tinha a missão de transportar os mortos ao Hades, sob o pagamento de moedas.

ato de Cipoal cuspir nas águas do rio e compreender o seu trabalho faz refletir, à luz de Bachelard (1989, p. 6), sobre o ciclo vital da água e o ser que dela vive:

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona contunentemente. [...] a morte cotidiana é a morte da água.

Cipoal e o peixe em luta pertenciam à água. Ambos estavam acostumados às “idas e vindas” do ciclo vital. De idas e vindas também era o movimento da jangada dos ambulantes. Tudo levava a crer que a barca jamais chegaria ao outro lado da margem. Quando todos se viam mortos, era natal. Todo carnaval se tornava sangue. Eram assim os ciclos na jangada que movimentavam os episódios da narrativa. No ritmo do calendário, a nau enfrentava tão coniventemente os perigos, com a abundância, com o expurgo e a orgia.

Todos se revezavam na manutenção desse ciclo vital, apesar de mortos. Todos “foram” com a prostituta Dulce-Mil-Homens, até que ela começasse a parir os *messias* toda semana, assim toda semana era santa. Os bebês eram colocados em cestos e depois deixados no rio, como acontecera ao patriarca hebreu Moisés⁶ – o salvador dos semitas – quando escravo dos egípcios. A imagem de um menino solto nas águas a toda semana dinamiza a ciclicidade do ato e da esperança daqueles que já chegaram ao fim, como na Páscoa.

Esse é um fim que sugere o começo, o ciclo. O calendário e os simples sinais da natureza denotam a resistência paciente na superação ou engodo ao tempo (e no tempo da narrativa). Os episódios dinamizam-se em cinco anos e cinco elementos, assim denominados: a nuvem, a calda, a chuva, a cheia e o sol. Como no Êxodo dos judeus, em relação às pragas do Egito, esses elementos interpõem-se numa harmonia por meio desse revezamento no cenário fluvial e pluvial. Como os judeus que perambulavam em círculos, anos e anos pelo deserto em busca da Sião (Terra sagrada de Javé), os ambulantes redundavam pelo rio sem chegar à margem desejada, a “terra prometida”.

⁶ Êxodo 2:1-10.

3. DO DRAMÁTICO, O FILHO DO HOMEM PLANIFICADO

O Drama, quando encenado, evoca a coincidência dos seres em um, consolidando a existência no indivíduo presentificado do ator. Nele, redundam o ator, a personagem e o leitor, assim como Jesus Cristo, ao anunciar a trindade judaica presente nele: “eu e o pai somos um”⁷. Assim, o texto dramático torna pertinente redundar sobre o uno também em *Os Ambulantes de Deus*: uma jangada, um jangadeiro, um rio, um homem gordo de guarda-chuva na outra margem, e apenas um itinerário nos sonhos dos navegantes do rio Una. Se o tudo (*omni*) é um (*uno*), trata-se de um processo sintético. A metáfora é literal, a brincadeira é a coisa séria, o sonho é o real, as sombras na alegoria platônica da caverna eram pessoas à espreita como os indivíduos vigilantes, ficção é realidade, a trindade dos gêneros literários se faz em um.

Esses níveis discursivos de contexto se igualam no 4º ano (capítulo da obra), episódio em que acontece *A cheia*. Os planos das personagens se coincidem tal qual o efeito das águas durante esse fenômeno emergente. A epígrafe dessa parte da narrativa evoca a matança dos primogênitos do Êxodo bíblico: “[...]e houve um grande clamor [...] porque não havia casa onde não houvesse um morto. Êxodo, XII-30” (BORBA FILHO, 1976, p. 97). Exceto naquelas que tinham a marca do sangue do cordeiro aspergida nos umbrais da porta, em todas as casas o primogênito deveria morrer. Na ausência e presença do sangue sacrificado, egípcios e judeus estavam na mesma situação.

A cheia atinge a todos. Não escolhe ricos ou pobres, negros ou brancos ou outras dualidades quaisquer; o ambiente é de planificação. Inclusive, não separa leitor de autor, todos estão unidos ou acqua(planificados) pela palavra, pela linguagem, ou como melhor coloca Bachelard (1989, p. 192-194): “a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem que abrande o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes. [...] A linguagem quer fluir naturalmente”.

A linguagem, nessa parte da novela, não obedece a convenções distintas. O Autor se com(funde) com o narrador e o cidadão. Fala-se de um “carnaval triste, porque tudo o que ia acontecer estava pairando no ar. [...] havia coisa no ar, estava para acontecer, aconteceu” (BORBA FILHO, 1976, p. 97). Em tempo, ou fora dele, futuro era presente.

A cheia já era esperada, pois o fenômeno era decorrente de “chuva nas

⁷ Evangelho de João 10:30.

cabeceiras” – uma revolução silenciosa que, para a experiência vivida por Borba Filho, já vinha se constituindo, e já seria confirmada nos anais da História do Brasil como “Golpe militar de 64”. A coincidência de História e *estória* se faz contundente nas palavras, como sugere Bachelard. Abre-se aqui, espaços para que elas “fluam” por si só, mesmo sob o absurdo do ato de matar-se quem já está morto por causa de uma revolução:

Houve um golpe militar, um tristíssimo golpe militar em nome da liberdade; e nesse golpe militar viam-se cabeças rolando no meio da rua, pernas penduradas nos fios elétricos, testículos nos açougues, intestinos enlaçados nas árvores; miolos esparramados pelo calçamento; e houve a morte lenta, conseguida depois de cada centímetro de dor; e houve um morto em cada casa e os homens se transformaram em inimigos dos homens e houve paradas militares e os civis se refugiaram em tocas de bichos; e a jangada teve de permanecer parada à espera de ordens; e houve viúvas puxando pelos cabelos os cadáveres dos maridos no meio na rua; e houve mortos que mesmo depois de mortos vinham passear no meio da rua, as feridas abertas, de cara triste, e os soldados passavam e atiravam neles e abriam novas feridas e riam e bebiam; e houve quem dissesse que ia chegar um vaso de guerra para bloquear a fuga dos subversivos pelo rio e as patrulhas passaram a policiar as margens e vez por outra, por desfastio, davam rajadas de metralhadoras nos viajantes da jangada; e houve mais: missas negras, necrofilia, torturas de coração, luto perene, lágrimas de sangue, empalamentos, pesadelos revividos, interrogatórios indolores, fornos de cremação, hinos nacionais, oratória democrática e desfiles. E houve a cheia. (BORBA FILHO, 1976, p. 97-98).

As cenas misturam as intempéries, catástrofes e ironias contidas nas aflições (fictícias ou reais) da saga bíblica ou mesmo as aflições políticas de uma “roda viva” que torturava os jovens no Brasil desde 1964. São interpolações que mais tarde precisavam ser divididas, classificadas, para bem compreendê-las.

O autor (e também cidadão) divide o período de cheia em três fases. Na primeira, mostra a luta de uma mulher para enterrar o corpo de um filho em meio à cheia. Apesar da luta, ela e o defunto estavam numa situação similar. Segundo o Evangelho⁸, nos últimos dias, não haverá tempo para se enterrarem os mortos.

Na segunda parte do episódio, é contada a história do negro que nada via pela vida (ou pela morte), enquanto bebia cachaça ou vice-versa. Ele não sentia mais o medo da morte. A cachaça lhe auxiliava na missão imperiosa, mas inútil. Esse resistir sabendo da derrota final era, para aquele

⁸ Evangelho Segundo Mateus 8.

negro, uma questão de honra, portanto desafiava o poder da morte: “Ei, maré! Ainda estás vivo?” (BORBA FILHO, 1976, p. 102), o que não quer dizer que viveria, pois a correnteza o dominava, mas o termo *ainda* se destaca em sua fala. Sua consciência vai ao encontro “da imaginação” em Bachelard (1989, p. 169):

Na água, a vitória é mais rara, mais perigosa, mais meritória que no vento. O nadador conquista um elemento mais estranho à sua natureza. O jovem nadador é um herói precoce. [...] Os primeiros exercícios de nado ensinam um medo superado.

É na terceira fase, porém, que o discurso do autor e do cidadão entrecruzam-se com mais densidade. Tendo as águas descido, “os homens de ver”, industrial e político avaliam a situação. O narrador dá voz ao cidadão que discursa contundente, contra as ações do Estado para com o povo. Esse cidadão vem em forma de “um homenzinho de fraque e batorinha, calça de listras, sapatos de cordovão” (BORBA FILHO, 1976, p. 102), o que demonstra a saga do oprimido e explica o ludibriar do governo sobre o povo. A denúncia social instala-se explícita na narrativa e é um preparativo para um futuro de revoluções populares.

É esta fala, como uma espécie de alavanca para o gênero dramático, que introduz no desenvolvimento da narrativa a peça escrita por Cachimbinho-de-Coco, um de seus personagens. É então que o dramaturgo Hermilo Borba Filho deixa os gêneros literários se entrelaçarem em seu texto. Nada mais coerente no contexto da planificação provocada pela cheia, que o texto dramático de sua personagem fosse também encenado, sob a moldura do plano narrativo. Outras coincidências se fazem no prólogo-anúncio da peça de Cachimbinho-de-Coco:

EMPOLGANTE ESPETÁCULO LÍTERO-INSTRUTIVO ONDE SE DEMONSTRA QUE A MALDADE HUMANA NEM SEMPRE É RECOMPENSADA, MAS QUE ENQUANTO DURA, DÓI. – ÀS 8 HORAS DA NOITE – NÃO PERCAM – VENHAM APLAUDIR E SOFRER – TRAGAM SUAS CADEIRAS. (BORBA FILHO, 1976, p. 104).

Um esquema de encaixamento se percebe no ato da peça e sua representação: a vida de Borba Filho contém sua obra; esta contém a novela *Os Ambulantes de Deus*, na qual um poeta escreve uma peça; no texto dessa peça é evocada uma passagem bíblica em que Jesus debate com um “doutor da lei”; Jesus, por sua vez, conta a história do jovem samaritano que

socorreu um pobre homem assaltado. Todas essas histórias, uma dentro da outra são similares no que tange a demonstrar as angústias de um oprimido diante dos dilemas do viver e sobreviver.

Assim, o gênero dramático aponta para passado e futuro, mas presentificados nos diálogos das personagens. Se em outra parte é narrada a luta das personagens para recuperar o tempo quando vão atrás de pertences e virtudes da infância, aqui eles mesmos presentificam esse retorno, interpretando a saudade do que nunca viveram, mas esperam viver. Segundo Turchi (1998, p. 246), “o dramático nasce-nos dos sentimentos contraditórios de terror e de triunfos ligados ao tempo”.

É a hipotipose que faz, finalmente, as personagens conduzirem sua história de forma “littero-instrutiva”, ao mesmo tempo em que o autor denuncia metaforicamente seu estado social. O teatro revive os tempos presentificando-os:

a hipótese do passado exerce o papel importante no gênero dramático, permitindo aos textos serem resgatados historicamente, mas a história vivida também pode ser exemplo e preparação do futuro, que pode ser antecipado dentro de uma estrutura progressista do imaginário. A encenação dramática, por exemplo, tanto pode resgatar o período histórico do texto, quanto propor uma dinamização, em que o antigo antecipa a mentalidade contemporânea – há uma natureza do texto dramático e o germe da repetição, do retorno cíclico, mas existe também a tentativa de acelerar a história e o tempo para assim os dominar. (TURCHI, 1998, p. 24).

Além disso, as personagens da novela dialogam com as respectivas personagens na peça que passam a encenar, numa relação que configura o duplo. Recombelo se transfigura no Coronel Dodói, aquele que tortura: então, o meio marginal encontra-se na figura ditadora da lei. Nô-dos-Cegos é Manuel de Tal: o que fingia ser cego, agora não é visto como gente, é um qualquer invisível na multidão. Amigo-Urso vira Facinho-da-Maioria: esse ajuda o Coronel a torturar Manoel-de-Tal, mas sem se envolver totalmente, o que alude a irônica expressão “abraço de urso-amigo”. A prostituta Dulce-Mil-Homens assume o papel da Dama Cruzada, fazendo com que a mulher desclassificada viva sua vida de nobreza. Cachimbinho-de-Coco atua em dois papéis: como Padre Capelão – que nega ajuda ao pobre – e também como o Ateu – que sabe defender a justiça defendendo o pobre Manoel-de-Tal.

Mas o povo mesmo não vê a justiça. A peça se conclui juntamente com o destino do povo. Os militares e suas metralhadoras assassinam os espectadores da peça, consolidando a injustiça opressora, como o que pre-

coniza o Teatro do Oprimido, proposto por Augusto Boal (1995), um dos dramaturgos brasileiros que dinamizaram o Teatro Didático (ou Épico), de Bertolt Brecht. A peça reflete o destino dos ambulantes em busca do refúgio. Cansados da opressão da vida, buscam guarida no colo da morte. A reflexão famosa de Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, sobre o perigo da vida, se faz presente no romance de Borba Filho.

O autor faz convergirem no seu texto o início e o fim. São os anúncios dos presságios da criação – o Gênesis – para um mundo farto; sua deterioração com o afastamento do povo judeu do paraíso – o Êxodo; a recuperação desse povo através do sacrifício de Cristo – nos Evangelhos, mas, principalmente a punição ou recompensa eternamente cíclica propostas no Apocalipse.

Pode-se perceber que a luta dos ambulantes, dados seus atributos contraditórios, seja a de andar (navegar?) e sempre andar: “Agora, para chegarem ao fim da viagem, se chegassem, só faltava mesmo uns cem anos, tempo bastante para erguer-se outra cidade com outros viajantes” (BORBA FILHO, 1976, p. 145). Assim como na interpretação de Bachelard (1989, p. 7), a água e seus seres têm uma função essencial: “A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. [...] o sofrimento da água é infinito”.

Se a viagem deles é a viagem dos nossos arquétipos, parece mais coerente que estivessem todo esse tempo viajando em volta de uma ilha, em vez de percorrerem um leito de um rio, margem a margem. Ou quem sabe, num grande lago, como o mar Morto, em círculos: “O círculo, que se diversifica segundo as civilizações; representa a vitória cíclica e ordenada de repetição temporal contra a aparência fugaz e movimentada do devir” (TURCHI, 1998, p. 244).

4. DO LÍRICO CONSOLADOR

O Espírito Lírico em *Os Ambulantes de Deus* é entidade uniformemente pessoal e impessoal. É sopro que conduz a jangada sem vela, ao mesmo tempo em que vigora no peito das personagens que cantam, tendo no poeta Cachimbino-de-Coco sua provisória personificação e sintetizador do tempo e dos espaços:

Faca ardente o sol será
No coração deste dia
Sangram as horas mortas já

Sangram o passado o futuro
No barro do tempo morto
Nas águas do que será

(BORBA FILHO, 1976, p. 13-14)

Seus versos perpassam toda a novela, como que conduzindo o coro das almas dos mortos pelo rio que, por sua vez, conduz ao infinito. Mas todas as personagens juntam-se em sua canção, fazendo com que a musicalidade seja motor, além dos corpos, além das coisas, encaminhando-se para a plena superação do inefável sobre o concreto.

A palavra é feita sagrada a partir dos rituais. O “verbo desencarnado” se adensa das experiências físicas a uma instância sobrenatural, como a exigir que tais experiências sejam mitificadas de significações outras. Em outra forma de dizer, o lírico eterniza o ato narrado ou encenado em um panteão ainda mais superior, como constata Octavio Paz (1976, p. 75):

O romance e o teatro são formas que permitem um compromisso entre o espírito crítico e o poético. O primeiro, ademais, o exige: sua essência consiste precisamente em ser um compromisso. A poesia lírica, ao contrário, canta paixões e experiências irredutíveis à análise e que constituem um gosto e uma dissipação.

As referências, as fundamentações, a cronologia, as origens e os objetivos estancam encharcados nesse pântano fértil e já não se vê tão nítida a história ou os homens em ação, pois agora a visão é turva de espelhos e olhos mágicos:

A lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual [...] A poesia lírica carece tão pouco de conexões lógicas, quanto o todo de fundamentação. Na poesia épica quando, onde e quem terão que estar mais ou menos esclarecidos antes da história iniciar-se. Com muito mais razões, o autor dramático tem que pressupor a existência de um teatro, e o que falta à fundamentação do todo é acrescentado posteriormente. A distância entre obra e ouvinte, aqui superada, inexistente igualmente entre poeta e aquilo de que se fala. [...] Prescinde-se de um estado de elaboração de pensamento em que as coisas objetivas já foram ditas. (STAIGER, 1975, p. 46; 53; 57, grifos do autor).

Tendo perguntado o que é o homem na Literatura e que Literatura é essa no homem, a resposta é visceralmente tautológica, isto é, a resposta é a pergunta. Nesse caso, é imperativo perguntar e não responder, porque a

Literatura é o ato de perguntar, assim como o ato de responder é iniciado na leitura, mas isso também é Literatura.

Parafraseando as paráfrases ou metaforizando as metáforas, tendo aprendido isso pela natureza da imitação, o homem é a Literatura total e expandida no mundo do homem ou o homem é a Literatura para si e a Literatura para o mundo no homem. Todas perguntas e respostas só apontam, ontologicamente, para o que faz delas perguntas e respostas, quer dizer, a “Linguagem literária”, a palavra e a sua música.

Esse “erro” literário, a linguagem, incide na busca de superação ainda mais tautológica, pois o novo problema é consertar o novo erro com mais palavras. O enigma da palavra ludibria, seduz o homem, pois a palavra afirma o estatuto divino do silêncio:

O mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele em que se aprendeu a abandonar a linguagem. O inefável encontra-se além das fronteiras da palavra. Somente com a ruptura das muralhas da linguagem a prática visionária poderá penetrar no mundo da total e imediata compreensão. Quando se alcança tal compreensão, a verdade não precisa submeter-se às impurezas e à fragmentação que a fala necessariamente acarreta. Não precisa ajustar-se à lógica ingênua e à concepção linear de tempo implícitas na sintaxe. Na verdade final estão compreendidos, simultaneamente, o passado, o presente e o futuro. É a estrutura da linguagem que os mantém artificialmente distintos. Esse é o ponto crucial. (STEINER, 1988, p. 30-31).

A palavra é o *pharmakón* (no sentido grego: remédio e magia) que faz o som da voz humana expandir-se no universo e no tempo. É a forma de emparelhar-se com os deuses, com as coisas sobrenaturais. Tudo isso, porque ela se opõe à não-palavra. O ato da palavra que nos faz semelhantes a Deus seria o que nos impõe o silêncio para que Deus exista. Se Ele é a palavra – *Semente est verbum Dei* – mesmo que nos tenha dado, só o faremos existir como Deus se nos recolhemos a não ser semelhante a ele e calarmo-nos.

Há, porém, algo que deve completar a palavra virgem, a fim de fazê-la lírica, de retomar a palavra primeva, e não somente fruto da maravilha eurística da cognição:

A maravilha da linguagem é que ela se faz esquecer: sigo com os olhos as linhas no papel e, a partir do momento em que sou tomado por aquilo que elas significam, não as vejo mais. O papel, as letras no papel, meus olhos e meu corpo só estão ali como o mínimo de encenação necessária a alguma operação invisível. A expressão se apaga diante do expresso, e é por isso que seu papel mediador pode passar despercebido [...] Ela só parece ser puro sig-

no uma vez que ela se deu uma significação, e a tomada de consciência, para ser completa, deve reencontrar a unidade expressiva em que pela primeira vez aparecem signos e significações. Quando uma criança não sabe falar ou quando ainda não sabe falar a linguagem do adulto, a cerimônia lingüística que se desenrola ao seu redor não tem poder sobre ela, ela está perto de nós como um espectador mal situado no teatro, ela vê muito bem que nós rimos, que gesticulamos, ela ouve a melodia fanhosa, mas não há nada ao final desses gestos, atrás dessas palavras, para ela nada *acontece*. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 537, grifo do autor).

O que requisita o filósofo Merleau-Ponty reintroduz a busca da palavra inaugural que outrora fora subjugada ao estado velador da lógica. Parece ter-se perdido esse estado inocente da palavra que faria jus ao primeiro batismo das coisas, conforme a designação de Deus a Adão no paraíso. A Literatura retoma a voz divina quando se deixa preencher de música, daí a necessidade do espírito lírico na Literatura.

É preciso que o autor traga de volta o momento do sopro das palavras divinas nas narinas do homem, ouvir as primeiras palavras. Retornamos, se possível, ao momento amador do fruir lírico:

A análise estilística deleita-se com essas observações. Não podemos opor-nos. Mas o leigo, o simples amigo da poesia, acha-as desagradáveis. Parece que se atribui uma intenção ao poeta quando justamente a falta de intenção é o agradável, e onde qualquer vestígio de intencionalidade é uma dissonância. O conhecedor tem razões para não desprezar o julgamento do amador, pois sem conhecimento só é autêntico, enquanto ele continua também amador. (STAIGER, 1975, p. 20).

Assim, na constante busca pelo absoluto contingente no sobrenatural, o homem da linguagem debruça-se sobre si mesmo, dobra-se e redobra-se em analogias contínuas, a fim de que só lhe reste a linguagem, mas a linguagem primeva. Ele tem a intenção de atingir os fundamentos, as origens, num processo investigativo de linguagem. O debruçamento visceral o (nos) levará ao mitológico:

Por detrás das crenças e dos mitos que se fixam nos elementos do cosmo, há sempre esta idéia fundamental – todas as formas de vida, portanto, tudo o que é real, se concentra numa substância cósmica da qual derivam, por descendência direta, ou participação simbólica. (TURCHI, 2003, p. 106).

A linguagem no homem também procura sua origem debruçando sobre si mesma e termina por encarar o próprio homem, como se num espe-

lhamento oblíquo. Ela, portanto, torna-se o olho mágico através do qual o homem tenta enxergar-se em desdobramentos infinitos. Resulta dessa forma de verem-se – linguagem e homem – a disfarçatez inerente no artifício de ambos se mostrarem não mais comprometidos com o que se chamaria de real. Aliás, o real passaria, doravante, a ser tratado por aquilo que é possível ser “chamado”, dito, denominado. Essa é a compreensão de Santos (1983, p. 20):

Quando eu digo que Literatura é o discurso da fantasia, estou afirmando uma evidência. Não trago, assim, nenhuma novidade. Todos já entendem a Literatura como o espaço das coisas imagináveis; o senso comum comenta a liberdade criativa do escritor e lhe confere o direito de não respeitar os limites fechados da realidade. A Literatura está acima do cotidiano e contém em si a potência do real; nela, o real está inteiro, como existente e como possível. Ninguém se assusta, então, quando um escritor diz um certo real desconforme.

Daí, é possível compreender a origem da palavra e do homem proveniente de uma linguagem imaginativa, isto é, de uma linguagem que provoca imagens, como a palavra primeva e divina criando o universo, palavra a ser somente recuperada por intermédio de três expedientes; escolhemos: pela imersão na loucura, o que não está em nosso alcance, pois se estivéssemos nela não o saberíamos; pelo silêncio completo, só possível na morte; ou pelo que reúne loucura, voz e silêncio ao mesmo tempo, serenizando o homem quando próximo demais da loucura, como o personagem bíblico do jovem Davi com o rei Saul⁹ – ou seja, pela música da lira - o lírico.

A poesia na obra de Borba Filho, portanto é ao mesmo tempo a ladinha dos velórios, tanto quanto é canção de natal e também o canto de ninar a criança. É a palavra em estado puro de linguagem a celebrar a morte em estado de vida abundante. Que essa sonora iluminação, à guiza de oração, nos valha por conclusão.

⁹ I Samuel 16:19-23.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Devaneios do Repouso**. São Paulo: 1989.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1995.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Os Ambulantes de Deus**. (Novela). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HEMINGWAY, Ernest. **O Velho e o Mar**. Trad. Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Bertrand Brasil, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2 Ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SANTOS, Wendel. **Crítica: uma ciência da literatura**. Goiânia: Editora da UFG, 1983.
- STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise das palavras**. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora da UNB, 2003.

SOBRE O AUTOR

NILSON PEREIRA DE CARVALHO é doutor em Letras e Linguística (2008) pela Universidade Federal de Goiás (UFG) na área de Estudos Literários e Professor Adjunto na Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Garanhuns (UFRPE/UAG). É coordenador do projeto “Metaliteratura e suas metáforas” (CNPq/UFRPE).

APÊNDICE

ESQUEMAS METALITERÁRIOS

A **catalogação dos** esquemas aqui apresentados subdivide-se em três perspectivas, levando em consideração a configuração das ocorrências metaliterárias, conforme depreendidos das análises realizadas ao longo da execução do projeto “Metaliteratura e suas metáforas”. Portanto, enfatiza-se que não tem função coercitiva de enquadramento, mas de síntese do consolidado, com perspectiva dinâmica de revisões.

Apesar da possibilidade gráfica dessa síntese, em compartimentos ora classificados, isso não significa dizer que estes fenômenos não possam, também, estar associados, combinados e interpenetrados uns nos outros.

A **primeira** está relacionada aos *pontos de incidência* (direciona o olhar do analista para os verbetes teóricos da literatura) apresentados pelos fenômenos metaliterários, os quais podem se apresentar de três formas a partir da focalização dada e das contribuições teóricas de um determinado fenômeno, como evidência a Tabela 1.

Conceituais		Externos		Interno	
Essência	Aparência	Criação	Recepção	Estilo/Forma	Temas/figuras

Tabela 1: Pontos de Incidência.

A **segunda perspectiva** relaciona-se aos *graus de ocorrência* dos esquemas metaliterários, em que o olhar do analista percebe elementos teóricos da literatura, os quais são mobilizados na remissão e autorreferenciação da literatura, relacionados a forma como tais esquemas surgem no texto, cujas classificações estão presentes na Tabela 2.

Grau negativo passivo	Grau negativo ativo
Remissão ao <i>Logos</i> : a palavra como evento metafórico da linguagem; a essência poética da linguagem.	Remissão à mimese: às diversas estratégias de representação.
Remissão ao mito: o caráter ficcional do mito, na intersecção com o real histórico.	Remissão à verossimilhança: reflexão, refração em suas relações com o “real”.
Grau zero	
Pressuposto conceitual da literatura como “um conjunto assumido de ficções”;	
O caráter autocentrado da linguagem literária; função poética da linguagem.	

1º grau: remissões denotativas
Integral: à Literatura como um todo orgânico; ao fenômeno; ao conjunto; à essência; ao conceito.
Particionado: A seus elementos, seus aspectos, seus agentes intra e/ou extratextuais, suas obras, seus modos de fazer, suas expressões de tempo e espaço (expressão nacional/regional e de movimentos de época) etc.
Autorremissivo/autotextualidade: à própria obra específica em que ocorre e aos seus próprios elementos.
2º grau: remissões conotativas
Metafórica: à Literatura como um todo orgânico; ao fenômeno; ao conjunto; à essência; ao conceito.
Metonímica: A seus elementos, seus aspectos, seus agentes intra e/ou extratextuais, suas obras, seus modos de fazer, suas expressões de tempo e espaço (expressão nacional/regional e de movimentos de época) etc.
<i>Leitmotiv</i> : recorrentes temas, metáforas e metonímias de autorreferenciação ou não.
Grau relacional ou comparativo
Intergenérico: relações e/ou comparações das essências, os aspectos, a história dos gêneros e estilos literários.
Interpoético: relações e/ou comparações entre poéticas, de autores (e/ou do mesmo autor) e respectivos estilos, tempos e espaços.
Intersemiótico relações e/ou comparações entre Literatura e outras expressões artísticas.
Interlinguístico: questões de tradução, adaptações, relações de dialetais.
Grau Irônico/Litótico/Preteritório
Ocorrência de inversão e/ou de negação do contrário e/ou negação e/ou apagamento das marcas referenciais à Literatura.
Grau esdrúxulo
Referências à Literatura e seus elementos em outras expressões artísticas, bem como em textos não literários.
Grau esdrúxulo congênere
O tratamento estilístico, temático e literário nos textos de crítica, teoria, ensaios e outras metalinguagens.
Ultra grau – hierarquia embaraçada
Remissão ao aspecto metaliterário da literatura.

Tabela 2: Graus de Ocorrência dos fenômenos metaliterários.

A terceira perspectiva dos esquemas está relacionada às *metáforas* ou *regimes* presentes nos fenômenos metaliterários, de acordo com o seu comportamento, estilo e efeito na obra literária, isto é, os procedimentos e modos de fazer metaliteratura, considerando seus efeitos na criação e

na leitura. Suas classificações e formas podem ser observadas abaixo, na Tabela 3.

Metáforas ou Regimes	
Íbis	a retroalimentação, quando o que é referenciado resulta daquilo que foi absorvido, ou expulso de outro lugar da literatura.
Uroborus	quando se alcança o efeito do ciclo, da extinção e da infinitude.
Fênix	quando o efeito gera o renascimento do que se havia extinguido.
Espelhos plano/côncavo/convexo	quando se resultam imagens refletidas, refratadas, reduzidas ou ampliadas.
Máscara/fantasia	quando o efeito suscita velamentos, disfarces ou simulacros.
Adaga	quando o efeito traz uma iluminação eurística.
Édipo	quando as remissões revelam relações de origem, influência.
Proteus	quando o efeito gera a constante fugacidade temática da revelação, em vez de aclarar.
Sísifo	quando o efeito gera a sensação de perpetuação, de movimento constante.
Procusto	quando a criação e o efeito suscitam um fazer de ajustamento ou de reprodutibilidade do modo de fazer.
Prometeu	quando se revela uma relação de epigonia, de reverência ao modelo referenciado.
Xangô ou Jano	quando o efeito traz a dualidade e ambiguidade, como a dicotomia.
Matriosca (Boneca russa)	quando há efeitos de encaixamento, sobretudo de planos de enredo.
Ulisses	quando o efeito é de embaraçamento dos planos ficcionais, isto é, transgressão hierárquica dos planos de enredo.
Tóten/tabu	quando o efeito revela mudanças de estado com inversões diametrais. Por exemplo: o que é profano se transforma no que é santo.
Cobra de vidro	quando o efeito de fragmentação do que é referenciado suscita ainda mais a continuidade dele.
Aleph	quando o efeito é de entrecruzamento dos planos ficcional com o plano real.
Labirinto	quando abala as relações que possibilitam o vislumbre mimético da literatura, isto é, produzem efeitos que colocam em evidência os distúrbios da mimese.

Tabela 3: Metáforas ou Regimes

Este livro, composto em Devanagari e Myriad Pro, foi impresso na gráfica da Editora Universitária da Universidade Federal Rural de Pernambuco no outono de 2017. Rua Dom Manoel de Medeiros, s/n, Dois Irmãos, CEP: 52171-900, Recife-PE.

Abrir as portas e janelas internas e externas de textos que versem sobre a metaliteratura nos impinge a dimensões potencialmente inescrutáveis, considerando que os percursos possíveis mostram-se ilimitados e o perigo do mergulho no caos se avizinha, pela vontade da digressão ou pelo autorreconhecimento da pequenez. É, portanto, com essa ousadia e humildade que apresentamos *Metaliteratura e suas metáforas*, ao crivo de leitura de seus estudiosos, criadores, leitores.

